

XL.TXT

Москва
1993-2008

Сводный каталог почти всех текстов из каталогов и буклетов первых 15 лет деятельности XL Галереи
Consolidated catalogue of almost all texts from the catalogues and brochures of the first 15 years of XL Gallery

Каталог составлен при участии Фонда "Художественные проекты"
Catalogue compiled in partnership with Art Projects Foundation

© XL Галерея/XL Gallery; издатель. 1993-2008

© К.Агунович, Н.Алексеев, С.Ануфриев, И.Бакштейн, Ф.Балаховская, Д.Барабанов, А.Беляев, Л.Бредихина, А.Бренер, И.Будрайтскис, Э.Вассер, А.Великанов, С.Волков, Э.Глоссер, Д.Головков, А.Горленко, Л.Горлова, В.Епифанцев, С.Епихин, Е.Деготь, А.Джеуза, Э.Джоссер, Х.Дюкен, К.Звездочетов, Е.Кикодзе, О.Киреев, А.Ковалев, И.Корина, М.Косолапов, М.Кравцова, И.Кулик, О.Кулик, В.Куприянов, В.Левашов, Ю.Лейдерман, Л.Лернер, Т.Либерман, С.Логвин, А.Магун, И.Макаревич, В.Мамышев-Монро, В.Мизиано, А.Митрофанова, Е.Митта, Б.Михайлов, А.Монастырский, И.Нахова, В.Нилин, Т.Новиков, Д.Ньюмайер, А.Обухова, Ю.Овчинникова, М.Орлова, А.Осмоловский, Н.Палажченко, А.Панов, А.Паршиков, Д.Пригов, Ф.Ромер, Т.Салзирн, Л.Сапрыкина, Е.Селина, А.Смирнский, Н.Сухова, А.Титовец, Г.Устиян, С.Файбисович, В.Фишкин, С.Хрипун, Цапля и Глюкля, Н.Шептулин, О.Шишкин, А.Шульгин; статьи, тексты. 1993-2008

© XL Gallery; publisher. 1993-2008

© К.Аgunvich, N.Alexeev, S.Anufriev, J.Bakstein, F.Balakhovskaya, D.Barabanov, A.Belyaev, L.Bredikhina, A.Brener, I.Budraitskis, E.Wasser, A.Velikanov, S.Volkov, E.Glosser, D.Golovkov, A.Gorlenko, L.Gorlova, V.Epifantsev, S.Epikhin, E.Dyogot, A.Geuz, E.Josser, H.Duken, K.Zvezdochetov, E.Kikodze, O.Kireev, A.Kovalev, I.Korina, M.Kosolapov, M.Kravtsova, I.Kulik, O.Kulik, V.Kuprianov, V.Levashov, Yu.Leiderman, L.Lerner, T.Liberman, S.Logvin, A.Magun, I.Makarevich, V.Mamyshev-Monroe, V.Misiano, A.Mitrofanova, E.Mitta, B.Mikhailov, A.Monastyrsky, I.Nakhova, V.Nilin, T.Novikov, D.Neumaier, A.Obukhova, Yu.Ovchinnikova, M.Orlova, A.Osmolovsky, N.Palazhchenko, A.Panov, A.Parshikov, D.Prigov, F.Romer, T.Salzirn, L.Saprykina, E.Selina, A.Smirnsky, N.Sukhova, A.Titovets, G.Ustyian, S.Faibisovich, V.Fishkin, S.Khripun, Tsaplya&Glyuklyua, N.Sheptulin, O.Shishkin, A.Shulgin; essays, texts. 1993-2008

XL ТЕКСТ или что я люблю...

Почему так быстро летит время? Еще недавно мы были молодыми и привлекательными и галерея была "молодая" и перспективная... А теперь мы взрослые, порядком всем надоели и как-то незаметно пролетело 15 лет. Мы начинали в "неудачное" кризисное время и празднуем годовщину, может, не в самые веселые времена...

Когда становишься старше - хочется посмотреть назад. Тексты и архивное видео как старые письма и документы - когда начинаешь их читать - вспоминаешь эти невероятные, невероятные, невероятные годы, когда деревья были большими, художники безумно талантливыми, критики потрясающе умными, реки молочными, берега кисельными... А если не хватало денег на выставку и каталог, то как-то можно было занять у друзей и почему-то довольно быстро и непонятно каким образом отдать. Непонятно, потому что произведения мало кому были нужны, кроме нас, художников, критиков и почему-то Дмитрия Коваленко и злого старика Сороса... Выставки были маленькими, но такими огромными, такими потрясающими, такими умными и столько драйва было в этих выставках, что теперь даже смешно, странно и грустно, потому что и пространство сейчас большое, и на ярмарки приглашают, и коллекционеры ищут "раннего" Звездочетова, за произведения молодого Кулика до сих пор арестовывает таможня, "Христа в Москве" практически с боем покупает музей... А драйв куда-то ушел... Как я хочу обратно, в это странное время, "мое" время, наше время! Я хочу ругаться там с Ковалевым, бояться и уважать Катю Деготь, дружить и смеяться с Миленой Орловой и Сашей Обуховой... И восхищаться Игорем Макаревичем, Андреем Монастырским, Никитой Алексеевым, Иваном Чуйковым... Хохотать с Куликом, Осмоловским, Дубосарским-Виноградовым... Искать по улицам Звездочетова, и чтоб Монро пел зрителям на морозе, потому что мы лихорадочно вешаем его выставку, которую он как всегда закончил в последнюю минуту... А у Епихина опять прорвало трубы, но он успел все же написать свой незабвенный текст "Я видел Ленина, стоявшего отвесно"...

Ну наверно мы сейчас покажемся вам смешными с нашими страстями и открытиями, но очень хочется, чтобы и вы окунулись в это невероятное и такое прекрасное время...

Елена Селина

XL TEXT or What I like...

Why the time's running so fast? A while ago we've been young and attractive, and the gallery was "young" and perspective... And now we're grown-ups, we've bored you and 15 years passed as one day. We started in a "wrong" time of crisis and now we celebrate the anniversary in time of trouble...

When you grow older, you feel like looking back. The texts and archive video are like old letters, when you start reading you remember those unbelievable, unbelievable, unbelievable times, when the trees were tall, artists were incredibly talented, critics were startling smart... If we had no money for the exhibition or catalogue we happened to borrow some from our friends and then give back quickly, inexplicable how. Inexplicable because few did like the art like us, artists, critics and somehow Dmitry Kovalenko and a tricky oldman Soros...

The exhibitions were so small, but they were so huge, so stunning, so smart and there was so much drive there. Now it's funny and strange that we have a big space, and go to world art fairs, and collectors hunt for the early Zvezdochetov, and police could still nail for the early Kulik's works, and museum is fighting to buy the Christ in Moscow by Dubossarsky&Vinogradov... But that drive is gone... I wish I'd be back in that strange time, my time, our time! I wish I could argue there with Kovalyov, fear and esteem Katya Dyogot, pal and laugh with Milena Orlova and Sasha Obukhova... Admire Igor Makarevich, Andrey Monastyrsky, Nikita Alexeev, Ivan Chuikov... Scream with laughter with Kulik, Osmolovsky, Dubossarsky&Vinogradov... Look for Zvezdochetov in the night streets, and let Vlad Monroe sing for the frozen public on a gallery porch, because we're quickly mounting his exhibition which he - as usual - finished at the very last minute... And Epikhin's home is again flooded by damn water pipe, but he managed to write his unforgettable text "I saw a sheer standing Lenin"...

Should you think we look funny with all our feelings and openings, but I wish you could dip into that unbelievable and magnificent time...

Elena Selina



открытие галереи 22 декабря gallery opening December 22

Марина Черникова Marina Chernikova
фотография, объекты photography, objects

Елена Селина

XL галерея занимается "идеей проекта", заимствуя в творческом методе некоторые положения учения Спинозы о субстанции. Согласно этому учению бесконечная субстанция - "природа творящая" - противопоставляется миру отдельных конечных вещей, модусов (телесных и мыслительных). Из бесконечного числа атрибутов субстанции человеческому разуму дано постичь лишь "протяжение" и "мышление". Соответственно, воплощение проекта в пространстве галереи понимается как попытка осмысления модуса протяжения, а работа с теоретическим аспектом проекта - как постижение модуса мышления.

В последнее время в московской художественной ситуации, переживающей гипотетический период "смены языковой парадигмы" наблюдается отчетливое возрождение интереса к проблеме телесности как в теоретическом аспекте, так и в буквальном стремлении работать непосредственно с телом. Возможно, не последнюю роль в актуализации этой проблематики играет раскрепощение бытового контекста: ночные телепоказы отретушированного стриптиза, эротическое видео, продажа печатной продукции широкого диапазона - от бульварных газет и порножурналов до изданий "высокого жанра", обильно иллюстрированных нескромными рисунками и репродукциями известных мастеров мирового искусства.

Обращение к этому "материалу" достаточно традиционно в русском искусстве XX века, однако, традиция развивалась несколько прерывисто (мы, естественно не касаемся жанра "ню"). Начало ее отслеживается в экспериментах русских футуристов: в самораскрашивании Ларионова, Гончаровой, Малевича, Бурлюков, живописных манипуляциях сестер Синяковых с телом матери и проч. В 70-е годы к работе с телом обратились Герловины. В косвенном виде она присутствовала в акциях группы "Гнездо", А. Монастырского ("Тютчев и Фет"), "Мухоморов". Энергичные действия Олега Кулика ("Риджина") - забивание и разделка поросенка в пространстве галереи, акция Анатолия Осмоловского с бродящими по выставке леопардами - пусть с натяжкой, опосредованно, также соотносимы с проблематикой манипулирования телом.

"Телесной" традиции в России никогда не сопутствовала какая-либо внятная, разработанная теория, вспышки интереса к этой теме возникали спорадически, и, не достигнув апогея, угасали. Возможно именно благодаря этой недосказанности тенденция обращения к телу возникает с завидной периодичностью. Сейчас вновь можно констатировать очередную такую вспышку. Даже если опустить в малом пространстве каталога рассмотрение возможных подходов современного искусства к проблеме телесности в ее философском аспекте, и не пускаться в теоретические рассуждения о косвенных ее проявлениях в деятельности художников и кураторов (так или иначе ее затрагивающих, но не ставящих во главу угла), можно, тем не менее, выделить два направления "функционального" развития этой проблемы. Представителем первого из них в несколько брутально-романтическом ключе можно считать Александра Бренера, с завидным постоянством рефлексирующего на базе

собственного тела, что может показаться разработкой фрейдистского дискурса, однако, очевидно имеет иные интенции в рамках конкурирующей программы NEZESUDIK. Группа АЕС (Арзамасова, Евзович, Святский), в свою очередь, работает с телом как с идеализированным эстетическим объектом, как бы снимая сопутствующие элементы эротизма, социальности, персональности и проч. Между этими двумя полюсами флуктуирует персонажно-пародийное "тело" Авдея Тер-Оганьяна, теми или иными своими чертами смыкающееся с обоими, но все же не выходящее за рамки вышеозначенного контекста. В условиях неизбежного повышения интереса к работе непосредственно с телом как объектом или же средством передачи какой-либо идеи, мы рискуем предложить авторский проект Марины Черниковой в качестве своеобразной провокации, стимулирующей "эстетическую" дискуссию "О телесном" в московской выставочной практике. Провокации, вводимой по принципу внедрения "инородного тела" в растущий организм с целью дальнейшего развития последнего. Введение "инородного тела", помимо метафорического значения этого определения, в данном случае имеет и вполне реальный смысл: Марина Черникова последние семь лет живет и работает в Амстердаме, городе раскованном во всех отношениях, знаменитом особенным пристрастием к интересующей нас проблематике. В рамках развернутой дискуссии и регулярных выставочных показов, Марина Черникова, тем не менее, предлагает собственную концепцию темы и работы с "материалом". Таким образом, реализация этого проекта принципиальна для нас и как своего рода "переносчик информации", и как самостоятельная точка зрения. При этом мы не ставим целью интерпретацию работы Марины Черниковой, а заинтересованы в представлении ее художественного метода. Прочтение тела с его неизбежными отправлениями как некоего высокоэстетического объекта - с программным снятием психофизиологических, социальных, личностных характеристик - обусловлено тем, что автор состоит во внутренней полемике с существующим западным подходом к решению темы телесности в ее натуралистическом аспекте. Используя характерную для большинства подобных западных работ стерильность исполнения, она доводит физиологизм до того предела, когда собственно акт отправления приходит в противоречие с материалом. Вернее, конфликт естественных функций организма и его подачи изначально заложен в концепцию автора. Отсюда нарочито "постановочные" позы, чрезмерность "извержений", их маниакальная повторяемость, как, впрочем, и очевидная искусственность формообразующего материала. Вместе с тем, отчетливое классицистическое моделирование идеального произведения искусства из заведомо реальной модели (в отличие от АЕС, конструирующих идеальное тело как собирательный образ), отстраненность авторской позиции, сдержанное лавирование между профрейдистскими символами и персональной мифологией, кажутся нам небезынтересными в контексте возрождающегося интереса к проблеме телесности в перегруппирующемся московском искусстве.

Elena Selina

XL gallery deals with “idea of project” incorporating in its approach some theses of Spinoza’s teaching about substance. According to this teaching infinite substance, or “creative nature”, is opposed to the world of discrete and finite moduses (corporeal and cogitative). Human reason can comprehend only “extent” and “thinking”. Respectively, we treat embodiment of project in the gallery’s space as an attempt to comprehend modus of extent, and theoretical aspect of project is taken as comprehending of modus of thinking.

Lately art situation in Moscow is undergoing a hypothetical period of changing the language paradigm, and we observe distinct revival of interest to the problem of corporeity in both theoretical aspect and practical inclination to work directly with body. Probably this problem became actual due to liberation of the context of everyday life with its retouched night TV strip-shows, erotic videos, sale of various printed issues from tabloids to pornographic magazines to “high genre” publications richly illustrated with immodest drawings of famous masters.

Appeal to this “material” is quite traditional for Russian art of the XX century, however tradition has a somewhat interrupted evolution (we do not observe genre of “nude” here). Its start could be found in experiments of Russian Futurists, like Larionov, Goncharova, Malevich and the Burliuks who painted their own bodies, sisters Sinyakovs’ manipulations with their mother’s body, etc. In the 70s the Gerlovins appealed to the work with body. Indirectly this theme was present in the actions of the “Gnezdo” group, Andrey Monastyrsky (“Tyutchev and Fet”), the “Mukhomory” group. Oleg Kulik’s energetic activities (Regina Gallery), like slaughter of a pig in the gallery, or action by Anatoli Osmolovsky with rambling leopards could correlate although indirectly with the problems of manipulating with body. The “corporeal” tradition in Russia has never been backed up with some distinct and developed theory. Interest to the theme arose sporadically and died away, having reached no top. Possibly the tendency of appeal to body arises periodically because it has never been properly accomplished, now we can state one more such outburst Let leave alone examination of the possible approaches of contemporary art toward the problem of corporeity in its philosophical sense, and omit theoretical judgment on the indirect manifestations of that problem in artists’ and curators’ activities (which touch it but don’t set over). Nonetheless it seems possible to point out two tendencies of the “functional” development of the problem. Alexander Brener who constantly exercise reflection of his own body (which practice may seem somewhat close to Freudian discourse, but has yet some other inclination

within the borders of competitive program NEZESUDIK) could be considered as the first. In its turn the AES group works with body as an idealised aesthetic object, as if taking away concomitant erotic, social or personal elements. The body of burlesque personage Avdei Ter-Oganian links both, with some of its features but still doesn’t go beyond the limits of the above said context.

Under conditions of inevitable rise of interest to working directly with body as object, or means of rendering some idea we try to present Marina Chernikova’s author project as a kind of provocative stimulation for “aesthetic” discussion “On Corporeity” in Moscow exhibition practice. Such provocation is considered according to the principle of “extraneous body” which is embedded into the growing organism with the purpose of further progress of the latter. In our case embedding of the “extraneous body”, besides metaphoric usage has quite a real sense thus for last seven years Marina Chernikova has lived and worked in Amsterdam which city is free and easy in every respect and is famous for special passion for the problems we are interested in. Within the borders of wide discussion and regular exhibitions Marina Chernikova nonetheless puts forward her own idea of the theme and of the work with the “material”. Thus realisation of the project is a matter of principle for us as both an information transfer and an independent point of view. In addition to that we are interested in presenting Marina Chernikova’s artistic method rather than interpretation of her work. Treating body with its inevitable functions as an aesthetic object released from psycho-physiological, social and personal characteristics, is stipulated by the fact that the author is inwardly controversial to the present Western approach toward dealing with the problem of corporeity in the aspect of naturalism. Using sterile style that is characteristic to majority of similar Western works, she develops physiological matters to the limit where the act of bodily function itself confronts the material. Or, rather the conflict of natural bodily functions and of its presentation is originally built in the author’s concept. That explains deliberate “stage” postures, excessive “eruptions” and their maniac repetitions as well as obvious artificialness of the configurative material. At the same time distinct classicistic modeling of ideal work of art from a model known to be real (unlike the work of the AES group that constructs an Ideal body as a collective image), the position of the author who stands apart, and demure maneuvering between pro-Freudian symbols and personal mythology - all that seems to be of interest for us if considered in the context of reviving attraction to the problem of corporeity in the regrouping Moscow art.



Сергей Епихин Sergei Epikhin
Метафизическое тело Бакштейна Corpus Metaphysicum Bacsteini
факс-инсталляция fax installation

Кураторским проектом критика Сергея Епихина “Метафизическое тело Бакштейна” XL Галерея продолжает работу с местным художественным контекстом. Автор предлагает артистичный способ репрезентации “психоаналитического” исследования современной художественной ситуации в Москве. “Монолог” Сергея Епихина достаточно отчетливо, на наш взгляд, представляет позицию критика, поэтому вместо собственного текста мы предлагаем “случай

из жизни буддийского монаха Пухуа” – в качестве метафорического дополнения к проекту.

В визуальную часть выставки включен переработанный мотив проекта видеоинсталляции Алексея Шульгина.

Автор проекта приносит благодарность М.Дмитриеву, взявшему на себя роль оператора телефакса.

Сергей Епихин

Для художника, как и для критика нет ничего естественней риска следовать маршрутами моды, тем более, что проблематика телесного лежит сегодня на одном из самых изъезженных путей. Хотя формально собственно московский опыт эстетической разработки понятия далек от притязаний даже на внешнюю полноту, в его структуре уже сейчас вполне различим почти каталожный свод различных модусов и тактик тематизации – предписанных природой или современным теоретическим дискурсом. “Феномен” тела здесь, действительно, заполнил практически весь предоставленный ему постмодерной культурой онтологический интервал: предстает сгустками оплотнившейся, вязкой галлюцинаторной текстурности (“Медицинская Герменевтика”) или спресованным в карнавално-невротический социальный конгломерат (“Риджина”), возгоняется в бесплотные антропофугальные ландшафты (“АЕС”), развлекает себя бурлескной игрой в натурализацию речи (“Трехпрудный”), либо, напротив, рвется в экзистенциальный “просвет”, пломбируя его фигурой дионисийско-адамического танца (Бренер). Если добавить сюда персональный набор летально окрашенных поэтики непреклонных любителей ходьбы по бойсовским местам, бревиарий “соматической рефлексии”, звучащий в артикуляциях московской сцены окажется вполне репрезентативным.

Амальгаму наличных (и новопредставленных) телесных практик можно развешивать и дальше. Много важнее, что весь их фактурный диапазон определяет единый механизм эстетической возгонки – двойная (встречная) циркуляция знаков и тел, дихотомия семиотики и соматики. Источенная знаковая взвесь выпадает в осадок, образуя геологический фон, исторические кулисы актуальных инсценировок, куда может быть затребована вновь сигнификатом живого (или мертвого) Иного. При этом восходящий ритм обменных процессов обычно побуждает к умножению процедуры забвения и запроса, отчего в дискурсивно продвинутых стратегиях уделом присутствия и знаков, и тел становится затейливый эквилибр на своих бытийных границах. В подобных операциях вместе с тем нет никакого насилия над материалом: сама субстанция этих понятий исходно мерцает и двоится – между подменой (симулякром) и генератором желания, органическим жизненным телом (som’ой) и его неизбежным telos’om (концом).

На макроуровне логике архивации образов и форм (с дальнейшим альянсом геологии и биологии знака) отвечает превращение метода в стиль. Всякую региональную традицию можно описать в кодах стратиграфии, как вертикальный срез иконографических пластов, куда сегодня с “актуальной” поверхностью усердно загоняют буры в поисках ценных культурных отложений. Наша ситуация в подобном отношении, видимо, уникальна: здесь не нужна никакая геологическая разведка. Дело отнюдь не в том, что можно и не зондировать прошлое, а просто смотреть по сторонам. Речь об особой архетипичности местной культуры, обостренной интуиции самости, исподволь наклонной сливать артистическую и жизненную ценность, т.е. оттискивать знаки непосредственно на телах, даже если конкретную практику вдохновляют прямо противоположные идеи. По меньшей мере последние сто лет русская художественная традиция не формирует собственно культурного “архива”, а инвестирует свое отторгнутое иное в подсознание, точнее изоморфно создает и то, и другое. Так, “подсознанием” нонконформистов 60-х стал исторический авангард, точно так же – с “подсознанием” и архивом одновременно – был идентифицирован соцреализм в рефлексии московской концептуальной школы.

Этот интенциональный бином вытеснения/музеефикации продолжает успешно действовать и сегодня, хотя заметно усложнил свою внутреннюю интригу. Становление концептуализма обозначило выход на “вторую сцену” московского искусства аутентичной версии международной парадигмы,

стратегии, симметрично обреченной на долгое одиночество и господство в альтернативном художественном пространстве. Результатом ее самозаконных исторических мутаций явилось возникновение некой “порождающей грамматики”, ставшей со временем рекурсивным сводом для новых языков и тактик, в том числе принципиально выбравших автономный курс навигации. В каких бы отношениях полемики, пародии, индифферентности ни находились с концептуальной традицией современные практики, для большинства из них она остается скрытым горизонтом идентификации, т.е. тем самым подсознанием, роль которого некогда играло соцреалистическое искусство. Вместе с тем, заместив своего антипода в “московском бессознательном”, филиации концептуальной стратегии продолжают и вполне осознанную жизнь со своей особой судьбой. Ее траекторию, неизбежно упрощая, можно наметить как путь от дефиниции и автореференции к дифференции. От самоопределения в методе и технологии ментального проекта к технологии макетов и макетам технологий. Иначе: практика бесконечных отсылок и ускользаний в иное на фоне символической мутации культурного подсознания обращается в почти полную невозможность этих указаний и отсылок. Сознание начинает дублировать подсознание, содержательный ресурс загустевшей периферии переполняет пустотный центр, машины семиозиса преобразуются в гомогенные тела, отлитые по форме собственных сигнатур.

На этой точке отвердевания понятия Geistgeschichte должны уступать терминологии Körpergeschichte. И вместе с тем перед нами никак не область природного и физического. Концептуальный дискурс со всей очевидностью продолжает быть элитарным языком современной культуры. Разрешить этот топологический парадокс можно лишь напомнив, что принцип существования корпоративной телесности московской номы подчинен законам динамики (номадизма). Слагающие ее эстетическую поверхность фигуры, будучи знаками самих себя, утратили возможность сообщать, но, оставаясь подвижными телами, вполне способны сообщаться, извлекая на свет звуки соударений. В пространстве репрезентации поэтому мы реально имеем дело не с визуальными формами или текстом, но как бы с застывшей музыкой. Нередко эта музыка добротна и подчас даже мелодична, иногда – все еще изящна и выразительна.

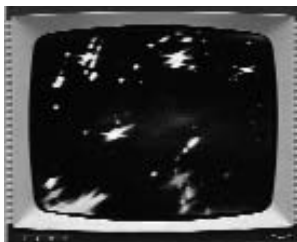
С учетом намеченных в предисловии мотивов, думаю, нет особой нужды специально комментировать ролевой статус Иосифа Бакштейна, чье “метафизическое тело” было возмозно выдано мне в краткосрочную аренду. Хотелось бы снять лишь один возмозможный и нежелательный акцент: речь ни в коей мере не идет о возврате к мифологии “персонажности”, что в моем случае было бы анахроничным, и главное, бестактным вторжением в номадический анклав. Предметом тематизации выбрана исключительно “внешняя”, телесно-семиотическая перспектива, в которой герой инсталляции предстает реальным агентом современного культурного процесса со всеми атрибутами социальности и цехового престижа, т.е. всем тем, что открывается сознанию, и в то же время – персонификатом московского концептуализма, т.е. в контексте вышеизложенных рассуждений отчасти “подсознательной” фигурой.

Собственно предисловие к этой выставке и было своего рода экспликацией подсознания, если понимать его в цивилизованном, лакановском смысле. “Оно” же, в свернутом виде, послужило первичным импульсом к разработке выставочного проекта, который сложился на основе двух зеркально симметричных жестов. Сначала моему контрагенту анонимно была отправлена серия “факсов” весьма разухабистого и внешне почти бессмысленного свойства. Затем, на вернисаже в L Галерее, в приватной беседе анонимность была снята, а случившийся эксцесс предложен в качестве экспозиционной темы. Сочтя провокацию занимательной, мой адресат любезно склонился к участию, согласившись предоставить для выставки копии посланий.

Относительно “техники”, вовлеченной в акцию следует, пожалуй, отметить, что телефакс (взятый как метафора идентичности), еще не успев пройти “позитивной” обкатки на московской сцене, в данном случае сразу был использован в режиме своих “теневого” потенциалов. В этом, если угодно, есть элемент опережающей формальной новизны. Что касается содержания, то оно представляется здесь почти прозрачным; инсталляция, кажется, даже грешит избытком бинаризма, который сегодня не слишком в чести. Речь в конечном счете идет об успешности и неудачах “диалога”, капризах коммуникации в различных языковых пластах, ну и, конечно, о музыке, которая всегда и повсюду с нами.

* * *

Однажды Пуху отправился на городской рынок за милостыней.
 Придя на рыночную площадь, он стал просить людей,
 чтобы они пожертвовали ему монашескую рясу,
 однако отказывался от любой одежды, которую давали ему люди.
 Узнав об этом, Линьци велел делопроизводителю монастыря купить гроб.
 Когда Пуху вернулся с рынка, Линьци сказал ему:
 “Я пожертвовал тебе вот эту одежду”. Пуху взвалил на плечи гроб и ушел.
 После этого он стал ходить по рыночной площади, извещая всех:
 “Линьци пожертвовал мне эту одежду,
 и теперь я отправляюсь к Восточным воротам умирать”.
 Люди благоговейно следовали за ним, чтобы посмотреть на его кончину.
 Но затем Пуху заявил: “Сегодня еще рано;
 я представлюсь завтра у Южных ворот”.
 И вот так три дня он морочил людям голову.
 Тогда все перестали ему верить, и на четвертый день никто не пришел
 посмотреть на его кончину.
 Он в одиночестве вышел за городские ворота, сам залез в гроб
 и попросил случайного прохожего
 заколотить его гвоздями.



Алексей Шульгин Alexei Shulgin
Телевизоры Televisions
объекты objects

Елена Селина

Проект Алексея Шульгина “Телевизоры” кажется нам перспективным с точки зрения гипотетического преодоления своеобразного “Эдипова комплекса” московского искусства по отношению к концептуализму с его принципиальной приверженностью к работе с текстом как органическим составляющим произведения искусства. В “Телевизорах” отсутствуют практически, все характеристики, позволяющие предположить связь с так называемым “содержанием”: манипулирование дискурсами, приоритет какого-либо текстуального ряда, работа с идеологическими клише.

Проект может быть интересен в контексте актуального искусства Москвы и как один из случаев возвращения к картине, как к образу, сугубо “некартинными” средствами (фотография, ready-made). Можно обозначить это явление симуляционизмом, можно “новой реальностью”, можно рассматривать его в рамках “телесной” проблематики, но нельзя отрицать несомненное тя-

готение к пластике, если угодно, “живописности”, воспринимаемой прежде всего в рамках чистой эстетики, в ущерб текстуальным изощрениям и дискурсивным изыскам. Безусловно, было бы некорректным утверждение, что Шульгин одинок в своих пластических поисках: в течение последних полутора лет в художественной среде смутно циркулировал неопределенный термин “новая искренность”, всякий раз обозначавший разные явления, но в одном из толкований подразумевавший возвращение к картине и “чистой” живописи. Произведение искусства понималось апологетами этого толкования в качестве продукта традиционного артистического действия художника как субъекта, владеющего кистью и знакомого с законами композиции. С оговорками в ряду таких художников упоминались “трехпрудники”: Валерий Кошляков, Владимир Дубоссарский, некоторые работы Авдея Тер-Оганьяна. Подобное толкование “новой искренности”, как, впрочем, и подбор субъектов были несколько умозрительны. Между тем возвращение произведе-

дению статуса продукта собственно искусства в традиционном понимании этого слова, к идее картинности на новом витке, вполне можно было отследить как гипотетическую тенденцию. И именно в этом ракурсе, в том числе, “Телевизоры” Шульгина кажутся нам небезытересными.

Вместе с тем, косвенная апелляция к традициям поп-арта, ready-made и абстрактного искусства позволяет рассматривать “Телевизоры” Шульгина в контексте развития мирового художественного процесса. Ностальгическое обращение к стилистике 60-70-х, наблюдающееся в областях, смежных изобразительному искусству (музыка, мода и проч.), неизбежно должно было распространиться и на него – и в этом смысле проект Шульгина также кажется нам перспективным в местном контексте, как известно, переживающем в настоящее время достаточно трудный период поиска новых языковых парадигм.

* * *

Банк проектов, входящий в состав галереи, не только документирует и архивирует проекты, но и аккумулирует авторские и кураторские варианты дальнейшего их развития (с возможным экспонированием на других площадках). В числе возможных вариантов разработки темы “Телевизоров” Алексея Шульгина XL Галерея предлагает два наиболее интересных на наш взгляд.

1. Симуляция фирменного салона-магазина Televisions by Alexei Shulgin. Вариант предполагает воплощение всех необходимых внешних признаков, прежде всего – помещение салона, в котором работы автора экспонируются подобно настоящим телевизорам, выставленным на продажу. Идея имитационной “ловушки” для покупателя (зрителя) подразумевает наличие собственного фирменного стиля, рекламу в средствах массовой информации, юридическую регистрацию “фирмы” и штат “сотрудников”. Такой вариант представляет собой попытку внедрения современного искусства в повседневную реальность, или работу с обыденным контекстом по его собственным правилам.

2. “Телемост”. Проект включает одномоментное открытие двух выставок (предположительно, в Москве и Нью-Йорке). Основным элементом выставок являются две одинаковые работы Алексея Шульгина (по одной в каждой “телестудии”), представляющие собой имитацию мониторов, объединенных спутниковой связью. В “студиях” создается обстановка, сопровождающая проведение реального телемоста: приглашенные гости (государственные и политические деятели, художники, музыканты, учителя, домохозяйки и проч.), сотрудники телекомпаний, ведущие. Возможны два уровня симуляции глобальных коммуникаций. В одном случае – ментальный телемост – связь между “студиями” присутствует лишь в воображении участников акции. В другом, – квазиреальный телемост – осуществляется подлинный звуковой контакт двух аудиторий, а видеорядом служат “телевизоры” Шульгина, поскольку целью телемоста является обсуждение произведений искусства. В обеих ситуациях происходит манипулирование авторскими объектами (с учетом его художественной позиции) в рамках более широкого подхода к работе современного искусства с телекоммуникационными media.

Алексей Шульгин **Проект “Телевизоры”**

Серия работ “Телевизоры” – вторая в последовательности “Чужие фотографии” (1987), “Телевизоры” (1989-...), “Rotating Images” (1991-...).

Все три проекта посвящены поиску и выявлению источников творческой энергии. Различие – в методах. В первом случае это выбор, во втором – симуляция, в третьем – задействование внешних источников энергии.

Объединяет проекты также и то, что в них используются найденные, апроприированные изображения, в основном изначально лежащие вне поля “искусства”. Принципиально для работ всех трех серий стремление к визуаль-

ной убедительности, привлекательности (важное для моей художественной стратегии вообще).

* * *

В TV, видео, компьютерной анимации к двум измерениям изображения добавляется третье – время. И поскольку видеоряд непрерывен во времени, он требует непрерывного зрительского внимания. Отдельные кадры значимы не сами по себе, а в последовательности. Многие из них, потенциально интересные, теряются в потоке визуальной информации и не успевают фиксироваться в восприятии зрителя.

Но можно остановить, “заморозить” видеоряд, вычленив один кадр, сфотографировать его. Такой способ получения фотоизображения во многом схож с репортажным. В том и другом случае мы имеем дело с изменяющейся реальностью, наблюдаем за ней сквозь прямоугольную рамку (видеоискателя или видеомонитора) и останавливаем ее нажатием кнопки (затвора или пульта дистанционного управления).

* * *

Примерно такими рассуждениями я руководствовался весной 1989 года, приступая к фотосъемке непосредственно с экрана черно-белого (а в последствии цветного) телевизора. Свое внимание я сконцентрировал прежде всего на получении нефигуративных изображений – компьютерная анимация всевозможных заставок, рекламы, кадры не в фокусе, макросъемка и т.п., не несущих в себе никаких литературных ассоциаций (что позволило сосредоточить внимание прежде всего на плоскости кадра).

* * *

Используемая в качестве рамы для полученных таким образом изображений передняя панель от настоящего телевизора – принципиально важна и является неотъемлемой частью работы. Работа максимально приближается по виду к включенному телевизору, и, повешенная на стену (традиционное местоположение произведений искусства), существует в двух ипостасях – “картина в раме” и “телевизор”, что позволяет наиболее органично представить остановленное видеоизображение.

* * *

В качестве вариантов развития проекта можно назвать:

- переход от элементарных форм черно-белой графики (прямая линия, круг) к сложным цветовым композициям (реализовано в 1989-93 гг.);
- переход к большому формату (реализовано в 1990 г.) – работы 153,5 x 207 x 10,5 см в деревянных рамах “телевизионного дизайна”;
- использование фигуративных изображений.

* * *

Надо сказать, что приступая к работе над серией, я испытывал некоторое чувство страха перед наступающим компьютерным и видео-искусством наряду с сомнением в самой возможности их существования. Но страх преодолевается иронией, а сомнение – трудом. “Телевизоры” – одно из свидетельств такого преодоления.

13 декабря 1993 г.

Сергей Хрипун **Черный ящик**

“Если зеркало нельзя получить, полируя кирпич, то как можно стать Буддой, практикуя медитацию”

Хуайжан

“Неподвижные объекты это моментальные снимки движения, существование которого мы отказываемся принимать, потому что мы сами – всего лишь момент великого движения. Движение – единственная статичная, конечная, по-

стоянная и определенная вещь”. Эти слова принадлежат Жану Тенгли, который сделал многое для того, чтобы механизм, машина стали полноправными феноменами современного искусства. Будем основываться на том, что техника по своему происхождению является продуктом европейской культуры, и как каждый продукт культуры имеет в ее рамках характер непреложной данности. Иными словами, представляет собой нечто само собой разумеющееся. В собственно технике имеет смысл различать материальный (или вещный) аспект – hardware, и конструктивно-алгоритмический – software. Соответственно, когда техника становится объектом манипуляции современного художника, он оперирует либо “железом” (как калифорнийская группа Survival Research Laboratories, создающая движущихся монстров из частей найденных на свалке автомобилей, реактивных двигателей и прочего металлолома), либо принципами устройства и действия (к примеру, Нам Джун Пайк, работающих с понятиями восприятия и отражения посредством видео). На самом деле в подобных случаях художник решает для себя те же проблемы формы и теории, что и в ситуации с “традиционными” материалами.

В последнее время “технические” жанры прочно заняли место в умах московского арт-сообщества. Причиной тому, наверное, облегчение доступа к видеокамере, компьютеру, “западным” инструментам и технологиям. В большинстве своем художники пока идут по пути освоения hardware, что неудивительно – hi-tech должен стать для нас той “само собой разумеющейся” данностью, каковой являются электрическая лампочка, утюг и холодильник. Алексей Шульгин работает с предметом вполне обыденным и привычным; по-качественно, что в языке прижилось просторечное слово “ящик”. И все же то, что делает художник в своей серии “Телевизоры”, нельзя однозначно квалифицировать как фотографию или видео-арт. Сам Шульгин утверждает, что перестал заниматься фотографией, поскольку она умножает уже существующую реальность, создавая посредством композиции и оптических ухищрений образы параллельной действительности. Так он попытался – невольно или сознательно – воспользоваться применяемым в науке принципом “бритвы Оккама”, согласно которому “сущностей не следует умножать сверх необходимости”.

Выход из ситуации автор увидел в симуляционизме. Здесь возникает необходимость уточнения. Строго говоря, то, чем занимается Шульгин, представляет собой имитологию, т.е. моделирование реальных явлений. Результаты создания модели по определению должны отличаться от оригинала, на что влияют по меньшей мере два фактора: упрощенность модели по сравнению с оригиналом и свойства модели, отличные от оригинала. Все это налицо в “Телевизорах” Алексея Шульгина. Hardware моделируется с помощью передней панели настоящего телевизора (или специально изготовленной деревянной рамы a-la Panasonic). Имитация “содержания” достигается опосредованием экранного изображения фотографией, простейшей техникой стоп-кадра. Результатом становится своеобразная тавтологическая модель, где “телевизор” = панель телевизионного приемника + фотография картинка с поверхности кинескопа. В первом приближении Шульгину как будто бы удается избежать “умножения сущностей” – и рамка подлинная, из магазина “Уцененные товары” на Пятницкой, и в изображении ничего не добавил. Но неизбежную корректировку вносят принципы моделирования. Очевидно, что “Телевизор” – не телевизор. Это очевидно и автору, который отмечает вторую (после иллюзии телевизора) “ипостась” своих произведений, определяемую как “картина в раме”. Такой дуализм дает повод полагать, что даже в авторской самооценке присутствует сомнение относительно удачности попытки применить “бритву Оккама”. В действительности дело обстоит сложнее. Созданные Алексеем Шульгиным “телевизоры” представляют собой отдельный класс артефактов, несомненно “умножающий сущности” созданием новой реаль-

ности, отличной как от мира TV и видео, так и от мира фотографии. Это, правда, не означает, что автора постигла неудача – искусство не обязано руководствоваться методологическими принципами науки.

В современной технике есть понятие “черный ящик”, заимствованное из кибернетики: это устройство, структуру которого знать необязательно, – необходимо только, чтобы определенным состоянием “входа” соответствовали определенные состояния “выхода”. Конструктору или технологу важно, чтобы параметры соответствия “входа” и “выхода” такого устройства обеспечивали выполнение общей производственной задачи. Проблема художника осложняется тем, что он является и очень сложным “черным ящиком”, и конструктором одновременно. Дело даже не в том, что результат, полученный на “выходе” допускает – в отличие от продукта технологии – множественные возможности интерпретации и толкования. Более существенным и, зачастую, плодотворным для искусства является то, что продукт художественного творчества способен приобретать свойства, которых “конструктор” не планировал получить.

Так что, в определенном смысле, непредсказуемость результата, его противоречие заложенным в исходные условия производства задачам можно считать удачным результатом. Возможно, особенность творческого метода художника и состоит в том, чтобы, следуя выбранному методологическому принципу, получать вещь вопреки ему, и именно в этом – подлинное действие принципа. Дзэнские наставники полагали, что достижению истинного просветления мешает не только загрязненность сознания, но и само желание уничтожить ее (называя это “загрязненностью самой чистой”). Отсюда следует необходимость уничтожить не только заблуждения, но и само желание их уничтожить. Лишь тогда возможно обрести состояние “не-деяния”, под которым подразумевается действие, не содержащее вербальной мотивации и не опосредованное дискурсивным мышлением, и поэтому – не создающее карму. Девятый патриарх чань Цзунми объяснил это следующими словами: “Что нужно делать, так это только остановить свою карму и питать свои духовные силы, ... демонстрируя чудо спонтанности”.

Elena Selina

The *Televisions* project by Alexei Shulgin seems to us perspective from the point of hypothetical overcoming of the Moscow art’s Oedipus complex toward Conceptualism which is principally adherent to working with text as organic compound of an art work. Practically all of the characteristics supposed to have connection with, the so called essence (as manipulation with discourses, priority of any textuality, working with ideological cliché), are not found in the *Televisions*.

The project could also be of interest in the actual Moscow art context, as one of the cases of return to the picture treated as image, by means of rather non-painting techniques such as photography and ready-made. This phenomenon could be marked as simulationism, or a New Reality, or be dealt within the bounds of “corporeity” problems – but one can’t deny undoubtedly thrive for plastic art, or if you like it “picturesqueness” considered as a matter of pure aesthetics, in prejudice of textual exercise and refinements of discourse. It would be not correct to assume that Shulgin is the one and only who searches for plastic emphasis. For the last year and a half, some indistinct term New Sincerity has dimly circulated on the art scene, each time signifying something else, hence in one definition considering return to picture and “pure” painting. Work of art as understood by partisans of the latter interpretation, had to be considered like a product of an artist’s traditional action where artist is the one who is a master of brush and who is acquainted with the principles of composition. With a certain limitation some of the “Trekhpudny” artists (Valeri Koshliakov, Vladimir Dubossarsky and

Avdei Ter-Oganian) were supposed equal to the requirements. Such an explanation of the New Sincerity, as well as the choice of applicants, were rather speculative. Nevertheless, return of the status of art product (if art is treated in its traditional meaning) to work of art, or return to the idea of picturesqueness on a new level, could be well traced as hypothetical tendency. From this very point *Televisions* by Shulgin seem interesting as well.

At the same time *Televisions* could be examined in the global art context due to their indirect appeal to traditions of pop-art, ready-made and abstract art. Nostalgic turning to the style of 60-70ies that is clearly seen in the spheres adjacent to fine art (i.e. music, fashion etc.), inevitably had to spread upon the latter. Considering this, the project by Shulgin seems also of interest in the local context, which is now living through the difficult period of searching new paradigms.

Alexei Shulgin

The "Televisions" project

The *Televisions* series is the second in the sequence of *Others' Photographs* (1987), *Televisions* (1989-until now) and *Rotating Images* (1991-until now).

All three projects are aimed at searching for and making apparent the sources of creative energy. The difference lies in the methods. In the first case that's choice, in the second simulation, and in the third elaboration of the external sources of energy. The other feature unifying the three projects is that all of them use the found appropriated images, which usually lie beyond "art's" field. Inclination for visual persuasiveness and attractiveness is principal for the works from these three series, and for my artistic strategy in general.

* * *

In TV, video and computer animation the two dimensions of the image are complemented with the third one, time. As soon as video image sequence is continuous in time, it deserves uninterrupted viewer's attention. Separate frames have meaning not as such but only in their sequence. Many of them, though being potentially interesting, get lost in the flow of visual information and thus aren't fixed in a viewer's perception.

Still it is possible to stop, or "freeze" the video image sequence, to secrete a single frame taking a snapshot of it. Such a way of getting photographic image is in many respects similar to that of a report. In both cases we deal with the changing reality, we survey it through a rectangular frame (of a viewfinder or a video screen), and stop it by pressing a button (of camera's shutter or remote control).

* * *

Considering this in Spring of 1989 I have started taking photographs directly of the screen of black-and-white, and later of colour, TV-set. Primarily I've concentrated at receiving non-figurative images, such as computer animation of various logos and commercials, or non-focused frames, macro-shooting etc., which do not bear any literature association thus giving possibility to concentrate at the frame's plane.

* * *

Front panel of the real TV-set used as a frame for these images, is a matter of principle, and is an integral part of the work. The work itself looks very much like a switched on TV-set. When placed on a wall (that traditional place for works of art) it exists in two incarnations – as a "picture in a frame" and a "television", so that stopped video image could be presented most naturally.

* * *

I would name the following variants of the project's development:

- transition from elementary black-and-white graphic forms (line and circle) to complex colour compositions (made in 1989-93);
- transition to big size (made in 1990, works in wooden frames of TV-set design,

dimensions 153,5 x 207 x 10,5 cm);

– using of figurative images.

* * *

It is necessary to mention that when I started working on this series, I have felt some fear of the approaching computer- and video-art, as well as doubted the possibility of their existence as such. But one could overcome fear through irony, and doubt – through labour. The *Televisions* are among testimonies of such an overcoming.

December 13, 1993

Serge Khripoun

The black box

*If one can't get a mirror by polishing a brick,
so how can one become Buddha practising meditation.*

Huaizhang

"Immobile objects are snapshots of movement whose existence we refuse to accept because we ourselves are only an instant in the great movement. Movement is the only static, final, permanent and certain thing." These words belong to Jean Tinguely who has done much for machine to become a competent phenomenon of contemporary art. Let us consider that technology by origin is a product of Western culture, and as every product of culture, is irrevocably given. Or, in other words, is self-evident. In the technology itself it is significant to distinguish a material aspect, or hardware, and construction algorithm, or software. Respectively, when contemporary artist treats technology as an object of manipulations, he operates either with "steel" (creating, for instance, self-propelled monsters of used cars, jet engines and scrap as does Survival Research Laboratories group from California) or with principles of construction and action (as Nam June Paik, who works out problems of perception and reflection by means of video). So it is in this case – an artist solves the very same problems as in situation of the so called traditional materials, i.e. problems of either form, or theory and concept.

Lately the Moscow art community has been engaged with technology. The cause of it seems to lie in the easier access to video camera, computer and other "Western" tools and technologies. For the most part artists are mastering hardware, which is not surprising because hi tech should first become for us that very self-evident reality as already are electric bulb, radio and refrigerator.

Alexei Shulgin works with a rather habitual and trivial thing; it is significant that television has a common slang word for it – "box". Still, what the artist does in the *Televisions* series can not be simply qualified as photography or video-art. Shulgin himself stresses that he has left photography for it multiplies the existing reality creating images of a parallel world by means of composition and optical artifices. Thus he tried, involuntarily or consciously, to elaborate a widely used scientific principle of the Occam's razor which states that essences should not be multiplied above necessity.

The artist has seen a way out in simulationism. That needs to be defined more precisely. Strictly talking Shulgin masters imitation, i.e. modelling phenomena of reality. By definition results of modelling must differ from the original due to two reasons: simplified character of a model as compared with original; model's properties distinct from original. All of that is obvious in the *Televisions* by Alexei Shulgin. Hardware is modelled with the front-end panel of a real TV-set, or with a wooden frame a-la Panasonic crafted to author's order. "Contents" is imitated through photographing of a real TV image, by means of the simplest still frame technique. That results in a tautological model of a kind, where "television" = front panel of a TV-set + photo of an image from a kinescope screen surface.

In a draft approximation it seems as if Shulgin has avoided multiplying essences: both frame is authentic, purchased in the discount store on Pyatnitskaya St., and nothing has been added to the image. But the principles of modelling bring in some inevitable corrections. It is obvious that the Television is not the television. This is obvious for the author himself, who points out the other, besides illusion of a TV-set, embodiment of his works defining it as “picture in a frame”. Such a dualism gives reason to consider successful attempt of Occam’s razor usage as doubted even by the author himself. In fact the things are a bit more complicated. *Televisions* created by Alexei Shulgin appear to form an individual class of artifacts that undoubtedly multiplies essences through creation of the new reality different from TV and video as well as from photography. However it doesn’t mean that the author failed – art should not necessarily be guided by methodological principles of strict science.

In contemporary technology there is a term “black box” borrowed from cybernetics: that is a device which structure is not to be obligatory known, for the only need is that some definite input conditions correspond with definite output conditions. For a designer or a production engineer it is important that parameters of correspondence between input and output of such a device, should provide fulfilment of the general production task. An artist’s problem is

complicated by the fact that he himself is both a very multiplex “black box” and a designer (or/and production engineer) at the same time. An output result – not like a product of technology – allow various possibilities of interpretation and explanation but that’s not the main thing. More significant, and often fruitful for art is that a product of artistic creation can get properties which “designer” has not planned to receive.

So unpredictability of the result, or its contradiction to the main principles laid in foundation of a production process could in certain sense be considered as a successful result. The peculiarity of the artist’s creative method may then be in following the chosen methodological principles hence receiving a thing despite of them, and just in that lies a true effect of the principle. Zen teachers assumed that reaching the true lucidity is perplexed not only with pollution of mind, but with the very will to delete that pollution (they called that pollution with the purity itself). Thus comes necessity to delete not only delusions but that wish to delete them. Only then could the state of non-action be reached, which is any action containing neither verbal motivation nor discursive speculation and therefore creating no karma. Zhungmi, the ninth Zen patriarch, has explained it with the following words: “The only thing to be done is to stop one’s own karma and to nourish one’s own spiritual power, ... demonstrating the wonder of spontaneity”.



Борис Михайлов Boris Mikhailov
У земли By the Ground
фотоинсталляция photoinstallation

Елена Селина
Линия понижения

Как мы уже не раз заявляли, основную свою задачу XL Галерея видит в работе с местным художественным контекстом: нам прежде всего интересны проекты, так или иначе соотносимые с московской ситуацией. Это может быть визуализированное эссе куратора по поводу современного состояния актуального искусства Москвы или артистический жест художника, фиксирующий зарождение или наличие некоей новой тенденции, идеи, поддержка и развитие которой кажутся нам перспективными. Камерное пространство галереи не дает возможности реализации проекта во всей полноте, но, вместе с тем, позволяет мобильно реагировать на изменение художественного контекста в стилистике “малых форм”.

В этой связи показ фотосерии Бориса Михайлова “У земли” интересен для нас по двум причинам. Во-первых, для нас это лестная возможность показать новую работу художника, давно не выставлявшегося в Москве. “Новую” – и потому что она демонстрировалась только за рубежом, и потому, что форма показа, предлагаемая Михайловым, вернее, способ организации пространства, логично проистекающий из общего замысла художника кажется нам актуальным для Москвы в контексте повсеместных рассуждений о “кризисе экспозиционности”.

Сравнительный анализ связей и принципиального отличия метода Михайлова

и стилистики школы “московского концептуализма” – тема отдельного углубленного исследования. В рамках нашего рассуждения – непрерывная горизонтальная линия фотографий, расположенных на уровне груди по всему периметру помещения (“линия понижения”), линия бытовых городских пейзажей, как бы окружающих зрителя – являет собой своего рода парафраз традиции концептуальной инсталляции. И если попытаться сыграть по правилам шахматной партии “пустотного канона”, то Борис Михайлов, лишь отчасти соприкасавшийся с художниками круга Кабакова, вступает в игру, перемещаясь из пространства метафизической и географической периферии в сторону центра. Бытовые пейзажи Харькова, если угодно, “банальный” материал, показанные в предложенной форме, погружают в специфическую атмосферу, эмоционально заданную художником. Можно пытаться считать “за кадром” внутренний текст (и тогда возможна более тесная связь с концептуальной традицией), можно делать акцент на преобладании поэтической эмоции над рассуждением (и тогда ощутима будет резкая разница между Михайловым и Москвой), но нельзя отрицать возникновение особым образом организованного пространства сугубо инсталляционного свойства. Проект “У земли” кажется нам интересным в контексте Москвы как некое амбивалентное явление, благодаря неуловимой природе которого возникает своего рода “реабилитация” и возможность развития инсталляционной художественной практики.

Во-вторых, предлагаемая выставка любопытна на наш взгляд и как результат творческого сотрудничества художника и куратора – вернее, особенно инте-

ресна для нас точка зрения куратора проекта и критика Т.Салзирн на состояние московской арт-сцены, несомненно сформулированная в процессе работы над проектом “У земли”. Публикуемая ниже статья Т.Салзирн “Припадая к земле”, включает в себя, помимо содержательных описаний фотосерии Бориса Михайлова, ряд принципиальных соображений о роли куратора и критики в нынешней художественной ситуации Москвы. Мы с особым удовольствием предлагаем их на суд читателя и зрителя, ибо, во многом не разделяя позицию автора, надеемся, что некоторые положения статьи могли бы послужить поводом для дискуссии на “актуальную” тему: “Роль и место куратора в художественном проекте. Позиция критики по отношению к последнему”. В самом деле, что же первично: означаемое или означающее – художник или “постмодернистские” практики, традиционное применение которых в местной ситуации, как правило, усугублялось превратными транскрипциями западных идеологов двадцатилетней давности.” (1)? По мнению автора несовершенство местной художественной ситуации обусловлено “навязыванием дискурсионных стандартов”, “беспринципным” помещением художника в произвольный контекст, давящей ролью “бригадира-куратора в лучших традициях метода социалистического бригадного подряда”(2). Пафос статьи сводится к предложению “вернуться к Художнику”. Что же, интересное и актуальное предложение становится еще более интересным и актуальным, когда показывается в пространстве галереи, как раз и занимающейся “беспринципным” помещением художника в контекст, приобретая таким образом энергетику самодостаточного арт-жеста.

1. См. статью Т.Салзирн “Припадая к земле” в настоящем каталоге

2. См. там же

Борис Михайлов

Я сделал две серии – коричневую “У земли”, а потом голубую “Сумерки”. Горизонтальные серии как метод параллельных исторических ассоциаций. Для меня эти цвета – падение России туда, назад... где она давно и была. В них есть что-то далекое, что-то от революционного периода, и от военного (41-45). Синие, голубые горизонты – до диапазона состояния войны, и оно переживалось также, как и сейчас воспринимается. Синее, голубое – это убийство, как ночь, мрак и холод, а это – война. У современных ленинградцев очень много синих тонов, они переживают свою блокаду, сны и воспоминания в этом цвете. Первая, коричневая серия 1991 г. – это ностальгия. Может быть, попробую сделать еще и розовую, но пока не знаю, как все это получится.

* * *

Мои горизонтальные серии – “историческая панорама” того, как можно представить себе жизнь. Я живу в страхе. И когда делал эти работы, то переживал страх, и самое сильное ощущение этого страха – как пик. Раньше снимал подругому. А теперь имею для себя право снимать плохое. Раньше “плохое” было как выхваченная случайность, и это понималось как антисоветскость. А теперь этого плохого очень много, это тенденция. И это уже политическая вещь. Человек умирает вместе с природой, с домами, с улицами. И меня посетило ощущение природного катаклизма.

– Репортаж ли это? – Нет, не совсем репортаж. Скорее репортаж ассоциативного характера, ассоциативный репортаж. В настоящем репортаже всегда ясно, когда и где сделано (снято), а здесь – ассоциативная связь со временем. И потом, репортаж не может быть панорамным. А тут разговор идет о жизни вообще. Я снимал, не вынимая камеру, не поднимая глаз. На уровне глаз ребенка – нижняя точка зрения.

июль 1993 (из разговора с Борисом Михайловым, записала Т.Салзирн)

Татьяна Салзирн

Припадая к земле

В реальности большинство людей сочетают в себе устремления некрофилов и биофилов, причем конфликт между ними зачастую является источником продуктивного развития.

Эрих Фромм, “Анатомия деструктивности”. 1973

Организуя эмоциональным мотивом серии Бориса Михайлова является ощущение природного катаклизма, переживание состояния войны, тема жизни и смерти. Экспозиция “У земли” представляется актуальной для характерной проблематики современного московского искусства, и состояния общественного сознания.

Можно заметить, что некрофильские темы и тенденции отчетливо просматриваются в московском искусстве с конца 70-х годов, а их логическим апофеозом стала недавняя инсталляция Ильи Кабакова на Art Messe Hamburg 93 – метафорический колумбарий “Нома, нома...”. С формальной стороны творчество Михайлова 70-80-х годов, приемы раскрашивания “готовых” фотографий в сериях “Лурики” (1975-85) и “Соц-арт” (1975-85, 90), соединения текста и изображения в “Неоконченной диссертации” (1985) было вполне органичны следствием знакомства с т.н. “московским концептуализмом”, преломившим, в свою очередь, традиции западного искусства. Представление об этом “классическом” периоде художника, на первый взгляд вполне укладываются в сложившиеся рамки описательных парадигм магистральной линии развития московского искусства, но его итоги – новые серии 90-х годов (“У земли” 1991, “Сумерки” 1993 и недавно экспонированная в ЦДХ “Я – не я” 1992) – выявляют отчетливый диссонанс с общепринятым контекстом интерпретаций, инспирированным вокруг “столичного” искусства. В этой связи, а также для обозначения критической позиции куратора выставки и проблематики творчества художника в контексте московской ситуации необходимо пояснить, что понимается под построениями такого контекста. “Постмодернистские” дискурсионные практики, традиционное применение которых в местной ситуации, как правило, усугублялось превратными транскрипциями западных идеологов двадцатилетней давности, в равной степени не научны и инфантильны, как и отрицаемая ими моралистская критика. Парадокс жизни: лозунг “структуры не выходят на улицу” в местной революционной ситуации конца 80-х годов обернулся очередной “изнанкой” – периферии структуры сомкнулись в новое монолитное целое, которое и стало самой структурой, общим фоном, и общим местом.

Так, сделав последовательную ставку на работу с контекстом советской банальности в русле уже готовых и заимствованных из другой культурной реальности, механистически отточенных “постмодернистских” дискурсов, местное групповое искусство неуклонно приближалось к деструктивной фазе собственных внутренних ориентации. Немотивированно навязанные дискурсы сводят на нет не только попытки дистанцированной интерпретации искусства, но часто и его собственные оригинальные интенции, продуктивность контекста. (Возможно, всеобъемлющая амортизация этого процесса и сделала, наконец, возможной, с третьей попытки, – реализацию данной выставки на московской сцене). В результате тотальной приверженности к навязыванию дискурсионных стандартов возникает такая ситуация, при которой одни и те же художники одними и теми же структурами критики оказываются с постмодернистской беспринципностью записанными то в т.н. “московский концептуализм”, то в какую-нибудь “новую искренность”, то в проект создания тотальной коллективной инсталляции в лучших традициях методов социалистического бригадного подряда во главе с бригадиром-куратором. “Симуляционистский” контекст интерпретаций привел к имитационной подмене первичного вторичным, означающего – означающим, к детерминации авторских задач заранее приня-

тыми условиями вербализации (1). Возможно ли возвращение к дидактически-профетической роли художника, сбрасывание уже традиционной модернистской иронии и ернических кавычек, ре-конструктивное отношение к культуре? Боязнь банального не раз приводила в тупик, а предпринимаемые попытки подобной реабилитации неоднократно осмеивались интеллектуальными пластами XX века и заканчивались конъюнктурным возвращением к знакомому положению вещей, при котором произведение искусства опять становилось лишь подходящим поводом для иллюстрации уже готовых критических ракурсов и интерпретаций, а не самоценным материалом, поводом для внимания, созерцания и прочтения в категориях, заявленных самим произведением, т.е. не тем, чем оно и призвано считаться. Насколько продуктивными в этом отношении могут оказаться анти-модернистские подходы и констатации, и в какой степени правильно поставленный диагноз может служить залогом выздоровления или желания жить? В своей работе “Некрофилы и Адольф Гитлер” Эрих Фромм, описывая некрофильский характер современной цивилизации, способной время от времени порождать фигуру фюрера и мировые войны, обозначил основные черты кибернетического человека, у которого доминирует умственная ориентация: “Дорогу такому подходу проложила наука, и он является доминирующим в европейском сознании Нового времени. Именно он лежит в основе современного прогресса, технологического развития и массового потребления... “Умственная” ориентация свойственна далеко не только ученым. Она захватывает также конторских служащих, коммерсантов, инженеров, врачей, менаджеров и, в особенности, интеллектуалов и художников... Мир для них состоит из массы сложных вещей, и чтобы их эффективно использовать, надо в первую очередь их понять. Не менее важным является то, что этот интеллектуальный подход сопровождается отсутствием эмоциональных реакций... К этому надо еще добавить, что умственному человеку свойствен особый рода нарциссизм – сосредоточенность на своем теле и своих способностях, выступающих исключительно как инструмент успеха. Одновременно он в такой степени стал частью созданной им машинерии, что воспринимает окружающие его машины как неотъемлемый элемент себя самого, включая их таким образом в сферу своего нарциссизма... Символически это означает, что матерью человека становится уже не природа, а “вторая природа” – техника, которая его лелеет и защищает.” (2) Эти характеристики в полной мере можно отнести к владеющим аппаратом дисциплинарного восприятия “современного искусства” критикам и художникам. Что же останется от нашей кратковременной эпохи искусства, когда его интерпретации померкнут и перестанут считываться перед лицом очевидного факта “первичной” продукции – самого произведения? Необходимо вернуться к Художнику. Но как поверить в искренность, добро и правду, когда все цинично и иллюзорно, а стратегия важнее желания? Остается лишь вновь полюбить само искусство и принимать его таким, какое оно есть.

Предлагаемая выставка соответствует заявленному XL Галерее (как галерее “идеи проекта”) методу, при котором воплощение в ее пространстве художественного проекта понимается в качестве “попытки осмысления модуса протяжения”: “бесконечность” горизонтальной серии Бориса Михайлова “У земли”, когда из отдельных фрагментов, механически снятых стоп-кадров фотографического потока жестокой бытовой реальности, из приземленной правды современной жизни и опускания “с небес на землю”, из крайностей онтологической достоверности вдруг возникают “вечные” вопросы, – эта ностальгическая бесконечность “на уровне глаз ребенка” вывает к небесам, к субстанции “природы творящей”, экспозиционное решение программным образом эквивалентно названным интенциям: по всему периметру выставочного пространства, ниже уровня глаз зрителя, по условной линии горизонта

длится непрерывная узкая полоса, состыкованная из уличных снимков вытянутого горизонтального формата. Вход (он же выход) – небольшой интервал в проеме двери, размыкающий очерченный круг...

* * *

Роль Михайлова в контексте московского искусства иногда представляют как “Кабакова в фотографии”. Он действительно во многом определил пути самостоятельной ориентации нового поколения художников Москвы (и Харькова), работающих с фото-изображениями. Их формирование пришлось на 80-е годы, когда фото-выставок почти не было, а манипуляции с фотографией еще не “узаконились” в качестве модных и перспективных тенденций, пока применение нетрадиционных технологий не стало чуть ли не непременным условием в творчестве московских художников. Так, в бытность объединения “Эрмитаж” существовала условная группа “Непосредственная фотография” – общность художников, чьи имена начали впоследствии определять облик московского искусства 90-х. И Михайлов на правах “живого классика” был включен в эту группу взаимного общения и экспериментальных поисков нового языка. Но в отличие от московских художников своего поколения, Михайлов никогда не был заметно искушен в знакомстве с идеями западной культуры или сознательном обыгрывании приемов концептуального искусства. “Целомудренное” провинциальное существование изредка нарушалось наездами в Прибалтику и в Москву, посещениями мастерских И.Кабакова и др. художников этого круга. Даже в “диссидентской” Венецианской Биеннале он не решился поучаствовать – из Харькова 1977 г. это предложение воспринималось отчаянным криминалом, несоизмеримой жертвой личной безопасности за международное признание, наступившее на десятилетие позже, когда социальный пафос его “советского” периода был уже на исходе. А Михайлов 90-х так и не выбрал эксплуатацию эквивалентов советской банальности в качестве концептуально продуманной стратегии, и, в отличие от И.Кабакова, не пошел по пути воссоздания туалетов и советских павильонов на интернациональной сцене. Михайлов парадоксальным образом, вольно или неволью, но умудрялся оставаться концептуальным художником, не будучи “постмодернистом” – для него характерны эмоциональные и этические оценки, экзистенциальный подход к действительности, сочетание нонсенса и реализма, рефлексии скорее не на культуру, а на непосредственные обстоятельства жизни, собственное мироощущение, и новая серия “У земли” продолжает выбранную проблематику. Даже употребляя название “соц-арт” (он писал его в одно слово – “соцарт”, в качестве своеобразного авторского перевертыша), Михайлов имел в виду скорее просто социальную, с диссидентски-негативным отношением к действительности направленность, чем определенные языковые и стилистические тенденции или интеллектуальные игры, что, кстати, до сих пор соответствует расхожему пониманию этого термина. В достаточно стандартные концептуальные приемы вкладывалось совершенно конкретное жизненное содержание, ощущение, понятное здесь, а иногда и только здесь, и сейчас. Раскрашивание и тонирование в сериях “Лурики”, “Соц-арт”, “Арль-Париж” придавало фотографии одушевленность, рукотворность, расставляло авторские акценты. Новью работы Михайлова “У земли” были сняты специальным способом при помощи панорамного фотоаппарата “Горизонт”, а затем вирированы. Местами они покрыты неровными, мутновато-коричневыми разводами с оттенками земли (грязи, почвы). Это серийные репортажные изображения унылых уличных видов – торговые точки, вокзалы, пустыри и помойки, бетонные плиты, дороги, мосты, вечно ремонтируемые тротуары, дворы и площадки, хаотично заполненные спонтанными сценками с характерными провинциальными персонажами, бродягами, калеками, покосившимися домами с обшарпанной штукатуркой, строительным мусором, словом, обычными

массовыми сюжетами городского абсурда на фоне неухоженной действительности или испорченных цивилизацией руинированных пейзажей.

Избыточность физиологического существования, хаос и абсурд “отдаляют” повседневному человеческую жизнь от духовной субстанции. Родной край, земля, из которой появляется все живое и неживое, одновременно – могила, в которую все возвращается, символ смерти и хаоса, силы гравитации, несущие смерть. Эсхатологическое восприятие мира не располагает к созданию защищенных от времени “шедевров”, а напротив, инспирирует ускоренные реакции, предельно сжатые эмоциональные высказывания. Выбранная техника и нестандартное соотношение сторон кадра делают бессмысленными и лишеными необходимости обычные для фотографии усиления композиции. Достаточно банальные, но созданные по другим законам, изображения становятся иррациональными откровениями. Благодаря вируированию они приобретают ностальгический оттенок, иллюзорность, как воспоминание о прошлом, которое когда-то было настоящим. Настоящее бессмысленно и ужасно, тревога и безысходность рождает чувство страха и надвигающейся катастрофы. В стрессовых ситуациях обычно особенно обостряются органы чувств, и человек начинает более резко и непосредственно реагировать на визуальную информацию – “от страха глаза велики”, угол зрения расширяется, и внимание распространяется также на “боковые” детали, края и фрагменты видимого изображения. Центральное поле зрения дополняется “боковым”, и расширенный угол обзора картины как бы в ускоренном темпе работает на обобщение сигналов и впечатлений, спрессованно утрируя время и движение.

Приемы “расширения” угла зрения неоднократно использовались в кино и изобразительном искусстве, а также в техниках скоротечения. В серии “У земли” описанный комплекс физиологических мироощущений смоделирован на способ съемки. Панорамный фотоаппарат отличается более широким (1200) углом захвата пространства и вытянутым форматом кадра. Кроме того, при съемке, в момент действия затвора у него движется не “шторки”, а сам фотообъектив. Он проезжает по дуговой траектории относительно корпуса фотоаппарата, и его движение оставляет характерный отпечаток в пространстве кадра. В отличие от обычной, линейной перспективы, композиция “панорамного” кадра сильно вытянута по горизонтали, как в момент проезда или при движении камеры. Прямые горизонтальные линии получаются изогнутыми по дуге, фотография перестает быть одномоментной проекцией пространства (сквозь объектив на пленку) и, в результате движения объектива становится интегральной проекцией во времени, придавая пространству более объемное, “космическое” измерение, эффект круглоты земли.

Увеличенный угол охвата позволяет фотографу, даже не глядя в видоискатель, быть уверенным в том, что выбранная картина попадет в кадр, и не акцентировать внимание прохожих на процессе фотографирования. Эффект “мертвого глаза” распространяется и на зрителя. Он становится соучастником фотографа – “соглядатаем” потока непосредственной жизни (при отсутствии “автора” съемки).

Впечатление округлости земли обычно возникает при “завышенной” линии горизонта. Съемка велась с низкой точки зрения, под углом к земле, и линия горизонта таким образом “приподнималась”, выгибаясь дугой, при экспонировании серии в непрерывную линию ниже уровня глаз зрителю предлагается наклониться как раз до того уровня, с которого велась реальная съемка, и посмотреть на работы, приложив определенное физическое, – и моральное – усилие. Эта линия соответствует уровню взгляда ребенка на мир. Он скорее чувствует, чем рассуждает, воспринимает, а не рефлексировать. Фотография – окно в мир. Наклоняясь, чтобы заглянуть в это окно, можно увидеть мир другими глазами, “другую” линию горизонта. И выставка предлагает такую метафору,

при которой зритель смог бы воспринимать и себя – на фоне горизонтальной панорамы жизни, в окружении замкнутого потока жестокой реальности, но и в “вертикальном” мироощущении, устремленности к сакральным пространствам и “вечным” вопросам бытия, какими бы “банальными” они не казались.

1. *О распространенном понимании роли художника как симулянта творческого процесса в московском искусстве второй половины 1980-х гг. см также статью Т.Салзирн в каталоге выставки “Moskau–Wien–New York. Kunstzur Zeit”. Wien, 1989, с. 99-107.*

2. *Fromm E. The Anatomy of Human Destructiveness. NY, 1973, ch. 12, 13 – цит по “Вопросы философии”, №9, 1991, с. 92-93.*

Elena Selina **Decline line**

Owls are not what they seem

As we have pointed out before, XL Gallery’s main aim is working with local art context; first of all we are interested in the projects that somehow correlate with Moscow situation. That could be a curator’s visualised essay on the current state of Moscow actual contemporary art, or an artist’s gesture fixing origin or presence of some new tendency or idea, support and development of which we consider perspective. Gallery’s chamber space sometimes may not allow a full-scale embodiment of project, nevertheless making it possible to swiftly react on changes in art context, in stylistics of “small forms”. In this connection exhibition of Boris Mikhailov’s photo series “By the Earth” is of interest to us by two reasons.

First, that is a pleasurable possibility to show the new work by the artist, who for a long time hasn’t been exhibited in Moscow. The “new” one – because it was exhibited only abroad, and because the form of exposition proposed by Mikhailov, or to be correct, the way of organisation of space that logically comes from the artist’s general conception, seems actual for Moscow in the context of well known speculations on “crisis of exposition methods”.

Comparative analysis of links and principal difference of Mikhailov’s method and stylistics of Moscow conceptual school, could be a theme of some special serious research. Within our consideration this continuous horizontal line of photographs placed through perimeter of the room at chest level (decline line), a line of city scenes surrounding the viewer, tends to be rather obvious paraphrase of conceptual installation’s tradition. If we try to play by rules of the “emptiness canon” chess game, then Boris Mikhailov, who has partly contacted with the artists of Kabakov circle, enters the game shifting from metaphysical and geographic periphery toward center. Everyday Kharkov landscapes, or a “banal” material if you like it, being shown in the proposed form, plunge into a specific atmosphere emotionally set by the artist. One could try reading an inner text “beyond the frame” (and thus a closer link with conceptual tradition is possible), or stress poetical emotion opposed to discourse (in this case a sharp verge between Mikhailov and Moscow could be felt), but one can’t deny origin of specially organised space of particularly installation character. The project “By the Earth” seems interesting to us in Moscow context as some ambivalent phenomenon, which nature results in a kind of “rehabilitation” and chance for development of installation practice. Second, the exhibition is from our point of view curious as the result of creative co-operation of artist and curator; we’re especially interested in position of the project’s curator and critic Tatjana Salzirn toward Moscow art scene condition, formulated in the process of working on the project “By the Earth”. Article by Tatjana Salzirn “Pressing Oneself to the Ground”, published in this catalogue, includes, besides informative description of Boris Mikhailov’s photo series, a number of principal considerations of the role of curator and critics in current art situation in Moscow. With special pleasure we offer it for a read-

er's and viewer's verdict, because even not sharing the author's position we hope that some statement of the article may cause a discussion on the "actual" theme: "Curator's role and place in art project. Critical position toward the latter". Really, what is primarily – concept or denotat, an artist or "postmodernist" discourse practices, which traditional usage in the local situation, as a rule, have been aggravated by mistranscriptions of 20 year of Western ideologems...? (1) In author's view imperfection of local art situation is stipulated by "obtrusion of discursive standards", "unscrupulous" placement of an artist in arbitrary context, and by oppressive role of "curator the brigadier... in the best traditions of socialist brigade methods". (2) The article's pathos comes to the proposition "to return to the Artist". Well such an interesting and actual proposition becomes even more interesting and actual, when it is placed in the gallery which exactly deals with "unscrupulous" placing of artist into context, and so the proposition acquires energy of self-sufficient art gesture.

1. See article by Tatjana Salzim in this catalogue

2. *Ibid.*

Boris Mikhailov

I have made two series, the brown "By the Ground", and then the blue "Twilight". Horizontal series as a method of parallel historical associations. These two colours for me mean Russia's fail down there, back... where it has been before. There's something distant in them, something of the revolutionary period, and of the 1941-45 war. Blue and light blue horizons – up to the state of war, that has been experienced as it is relived now. Blue is for murder, as night, darkness and cold, that is war. Contemporary Leningrad artists use very many blue hues, they relive their blockade, so dreams and reminiscences are coloured the same way. The first, brown series of 1991 is nostalgic. May be I'll try to make the pink one, but still don't know how would it result.

* * *

My horizontal series are historic panorama of how life can be presented. I live in fear. And when I made these works, I have experienced fear, and the strongest experience of this fear is like peak. Earlier I've made photos in the other way. Now I have my right to photo bad. Formerly "bad" was like a snatched chance, which was understood as something anti-Soviet, now there's too many of bad, that's a tendency. And it's apolitical thing.

A man dies together with nature, buildings, and streets. And I've got the feeling of natural catastrophe.

Is it a reportage? Well, not exactly. It's rather a reportage of associative character, and associative reportage. In the real reportage it's always clear when and where is it done, or photographed, but here's an associative relation to the time. And, then, reportage couldn't be panoramic. Here we have a talk of life in general. I've made photos without taking camera off, my eyes down. At child's eye level – the lower point of view.

July 1993 (from the convert at ion with Boris Mikhailov, record by Tatjana Salzim)

Tatjana Salzim

Pressing oneself to the ground

In reality majority of people combine necrophiliac and biophiliac tendencies, the conflict between them often being a source of productive development.

Erich Fromm, "Anatomy of Human Destructiveness", 1973

The organising emotional motive of Boris Mikhailov's series is the feeling of natural cataclysm, feeling of state of war, the theme of life and death. The exposition of "By the Earth" seems actual for the characteristic problematic of contemporary Moscow art, and for the social state of mind. Necrophiliac themes and tendencies

could be distinctly seen in Moscow art since late 70ies, their logical apotheosis resulting in recent installation by Ilya Kabakov at Art Messe Hamburg'93, the metaphoric columbarium "Noma, noma..." Mikhailov's work of 70-80ies, methods of colouring the ready-made photographs in the series "Luriki" (1975-65, and Sots-Art (1975-85, 1990), combination of text and image in the "Unfinished Dissertation" (1985) series, if taken formally, could be considered rather natural result of his acquaintance with the so called Moscow Conceptualism that in its turn has refracted traditions of Western art. At first glance the idea of the artist's "classical" period matches the foregone frame of Moscow contemporary art's mainstream descriptive paradigms, but its results, the new 90ies series ("By the Ground", 1991, "Twilight", 1993, and recently shown in Central House of Artists "I'm Not Me", 1992), expose a distinctive dissonance with the current interpretation context inspired around the art of the capital. At this point it is necessary for marking the curator's critical position and problems of the artist's work, to make clear what is understood by constructions of such a context. Postmodernist discourse practices, which traditional usage in the local situation, as a rule, have been aggravated by mistranscriptions of 20 year old Western ideologems, are not scientific and infantile, as well as moralistic critics which they deny. That's a life's paradox – the slogan "structures don't go to the streets" has turned inside out one more time in the local revolutionary situation of the late 80ies, when the structure's peripherals joined in to a new monolithic unity, which one itself became the structure, the general background, and a platitude. So, local groupious art, having staked at elaboration of the Soviet banality context through mechanically sharpened "postmodernist" discourses borrowed from another cultural reality, steadily went closer to destructive phase of its own inner orientations. Unmotivatedly obtruded discourses bring to naught not only attempts of distant interpretation of art but often art's own original intentions as well. Probably, the universal amortisation of this process made the realisation of this exhibition at Moscow scene possible, at third attempt. As a result of total adherence to obtrusion of discursive standards, there is a situation when the same artists are being registered with post-modern unscrupulousness at times to the so called Moscow conceptualism, at others to some "new sincerity", or to the project of creating a total collective installation in the best traditions of socialist brigade methods with curator the brigadier at the head. The interpretation's "simulationistic" context drew to imitation substitution of primary with secondary, significant with denotat, and to determination of author's tasks with preaccepted conditions of verbalization (1). Is it possible to return to artist's didactic and prophetic role, to discard traditional modernistic irony and contemptuous quotation marks, and to provide re-constructive attitude toward culture? Fear of banality has many times perplexed, while attempts of the above mentioned rehabilitation were repeatedly mocked by XX century intellectual layers, and ended in conjuncture return to familiar state of affairs, under which work of art became just an appropriate cause for illustration of apt critical views and interpretations, instead of self-valuable material, reason for attention, contemplation and skimming in categories given by the work of art itself. How productive in this sense could anti-modernistic approaches and statement, and to what degree can the right diagnosis be a pledge of convalescence or of will to live. Describing the necrophiliac character of contemporary civilisation, capable of generating a figure of Fuhrer and total wars from time to time, in his work "Necrophiliacs and Adolph Hitler", Erich Fromm has marked main features of a cybernetic man, who is dominated by mental orientation: "Science has paved way for such an approach, that is dominating in European consciousness of modern time, this very approach is set in basis of contemporary progress, technological development and mass consumption... "Mental" orientation is not native to scientists alone. It occupies office clerks, businessmen, engineers, physicians, man-

agers, and particularly intellectuals and artists... World for them consists of many complex things, thus to effectively use them they have to be understood first.

One more important thing is that this intellectual approach is followed by absence of emotional reactions... It is necessary to add that the mental man is distinctive of narcissism of a sort – concentration on his body and his abilities that come exclusively as an instrument of success. At the same time he became a part of the machinery made by himself so that perceives the surrounding machines as inalienable element of himself, thus including them into the sphere of his narcissism... Symbolically it means that not nature but “second nature” – techniques which nurtures and protects a man, becomes his mother.” (2) These characteristics could be in full scale applied to critics and artists who are masters of disciplinary perception of “contemporary art”. What would remain of our short-termed art epoch, when its interpretations will dim and will not be readable in face of apparent fact, i.e. the “primary” production, or the work of art itself. It is necessary to return to the Artist. But how can one believe in sincerity, good and truth, when everything is cynical and illusory, and strategy is more important than will? What is left over is just to love art itself and accept it as it is.

The proposed exhibition corresponds with XL Gallery’s stated method (as a Gallery of idea of project) which treats project’s embodiment in the gallery’s space as an “attempt to comprehend modus of extent”; the “infinity” of Boris Mikhailov’s horizontal series “By the Earth”, where “eternal” questions emerge from discrete fragments, from mechanically shot blow ups of photographic stream of brutal everyday life and coming back “from heaven to earth”, from extremities of ontological authenticities; this nostalgic infinity “on the child’s eye level” appeals to heaven, to the substance of the “nature creative”. Exposition solution is equivalent to the named intentions by program: the continuous narrow stripe, composed of street scenes in horizontal format, lasts at conventional horizon level, tower than a viewer’s eye, through all the exhibition hall perimeter. The entrance, and the exit at the same time, is a small interval within a door frame that unlocks a circle...

* * *

Mikhailov’s role in the Moscow art context is sometimes considered as “Kabakov in Photography”. Really, he has defined in many respects the ways of independent orientation of the new Moscow (and Kharkov) generation of artists who work with photographic images, their formation happened in the 80ies when there were almost no photo-exhibitions, and manipulations with photography have not yet “legalised” as fashionable and perspective tendencies, until using non-traditional technologies became nearly indispensable for Moscow artists. In the times of Association “Ermitazh” there existed conventional group named “Spontaneous Photography”, the community of artists whose names later on defined the image of Moscow art of the 90ies. Mikhailov, as a “living classic”, has been included into this group of mutual communion and experimental search for a new language. But Mikhailov, unlike Moscow artists of his generation, has not been noticeably tempted in ideas of Western culture or in conscious playing with conceptual art methods. “Innocent” provincial way of life was seldom interrupted by trips to Baltics and to Moscow, where he visited studios of Kabakov and other artists of this circle. He even has not decided to take part in the “dissident” Venice Biennale; from 1977 Kharkov such a proposal seemed to be a desperate criminal action, the incommensurate sacrifice of personal safety to international acknowledgement, that came a decade later when social pathos of his “Soviet” period was coming to an end. In the 90ies Mikhailov hasn’t yet chosen exploitation of the Soviet banality equivalents as conceptually considered strategy; and unlike Kabakov, he didn’t go on reconstructing water closets and Soviet pavilions at international stage. It’s a para-

dox, but Mikhailov managed to stay a conceptual artist, not being a “postmodernist”; he is characterised with emotional and ethical appraisal, with existential approach to life, with combination of nonsense and realism, reflections not on culture but on direct circumstances of life and his own feeling of the world; so the new series “By the Earth” continues the chosen problematic. Even using the term “Sots-Art” (which he has written like one word “sotsart”), Mikhailov meant rather social inclination, with dissident and negative attitude to reality, than definite linguistic and stylistic tendencies or intellectual games, which by the way still corresponds general sense of the term. Absolutely definite life meaning and feeling, understandable here, and sometimes only here and now, was put into rather standard conceptual methods. Colouring and tinting in the series “Luriki”, “Sots-Art”, “Arles-Paris” added animation and handmade character to the photos, putting author’s accents.

New Mikhailov’s works “By the Earth” were shot with the “Gorizont” panoramic photocamera, and then virated. Here and there they are covered with dirty brown arabesque, with hues of ground, mud, soil. These are serial reportages of gloomy street views – kiosks, railway stations, waste and dump sites, concrete blocks, roads, bridges, perpetually renovated sidewalks, yards filled up with spontaneous scenes with typical provincial personages, vagabonds and cripples, rickety buildings with scratched stucco, construction waste – in short, with usual mass subjects of city absurdity on the background of untidy reality or ruined landscapes damaged by civilisation. Surplus of physiological existence, chaos and absurdity, “disjoin” everyday human life from spiritual substance. Native land, from which comes everything living and dead, is at the same time a grave, to where everything returns, a symbol of death and chaos, gravitation forces that bear death. Eschatological vision of the world doesn’t suppose to create “masterpieces” protected from time, but on the contrary inspires accelerated reactions and emotional propositions compendious to the limits. The chosen technique and non-standard correlation of the frame sides make traditional photographic composition efforts meaningless and useless. Rather banal, still made by other laws, the images become irrational revelations. Due to viration they get nostalgic hue, or illusory tint, like reminiscence of the past which once has been the present. The present is useless and terrible, so anxiety and inconsolability lead to the feelings of fear and coming catastrophe. Under situations of stress organs of sense usually become especially strained, and a man reacts at visual information more sharply and spontaneously – “fear’s eye is big”, visual angle widens, and attention also spreads at “side” details, edges and fragments of the image seen. Central eyeshot is added with sidelong, and the broadened angle of the observed scene works as if in rapid tempo at generalisation of signals and impressions, exaggerating time and space.

Methods of “broadened” visual angle have been repeatedly used in cinema and figurative art, as well as in rapid reading techniques. In the “By the Earth” series the described complex of physiological sensations is modeled as the way of photographing. Panoramic camera is distinguished with a wider, up to 120 degrees, capture angle and stretched frame format. Besides that, when shutter works objective itself moves, not blinds. Objective passes an arch-shaped trajectory respective to the camera’s case, and its movement leaves characteristic imprint in the frames space.

On the contrary to regular, linear perspective, the “panoramic” frame’s composition is strongly stretched in horizontal plane, as if in the moment of passage or moving camera. Straight horizontal lines become curved, photography ceases to be a moment projection of space – through objective onto a film – and as result of moving objective becomes an “integral” projection in time, adding more voluminous, “cosmic” dimension to the space, effect of earth’s roundness.

Bigger capture angle gives the photographer possibility, even without a glance in the viewfinder, to be sure that the chosen view would fit into the frame, without attracting passer-by attention to the process of photography. "Deadeye" effect spreads on a viewer as well. He becomes the photographer's associate, or a spy of spontaneous life (while the "author" of shooting is absent).

The impression of the earth's roundness appears when horizon line is "raised". Photographing was done from the low standpoint, by the angle to the ground, so that horizon line raised, curving out. While exposing the series as continuous line lower than an eyesight level, a viewer is offered to lean forward right to that level from which the real shooting was done, and to look at the works with some physical and moral effort. This line corresponds with a level of child's vision of the world. He rather feels than debates, rather perceps than reflects.

Photography is a window to the world. Leaning forward to look into this window,

one could see the world with other eyes, see the "other" horizon line. The exhibition offers metaphor in which a viewer could perceive himself on the background of horizontal panorama of life, surrounded with a reserved stream of cruel reality, and in a "vertical" feeling of the world, in a striving to sacral spaces and "eternal" questions of existence, now matter how banal they may seem.

Notes:

1. On prevalent conception of the role of artist as a simulator of creative process in Moscow art circa late 80ies, see also article by Tatjana Salzim in: catalogue of the exhibition Moskau–Wien–New York. Kunst zur Zeit, Wien, 1989. SS. 99-107.
2. Fromm E. The Anatomy of Human Destructives, NY., 1973, ch. 12, 13.



Никита Алексеев Nikita Alexeev
Две луны Two Moons
инсталляция installation

Елена Селина

Мир полон звуками, но некоторые из них настолько прозрачны, что их почти не видно

"Русская идея", в конечном счете, заключается в отказе от излишней любознательности.

Н. Алексеев "Крестообразные песни"

В последнее время в оценке творчества Никиты Алексеева наметилась милая, но устойчивая тенденция-клише: "последний могоканин романтического концептуализма, хранитель ценностей и заветов эпохи бури и натиска" (1), акцентируется, что он участник КД, один из основателей АПТАРта и проч. И правда, было бы нелепо отрицать его роль в художественной жизни Москвы 70-80-х, или рассматривать в отрыве от развития коллективного тела нобы. Вместе с тем, от этих "ограничительных" рамок потягивает нафталиновым душком "музеефикации", классификации, классификации... Почему-то приходит на ум образ парижского дядюшки, вояремя эмигрировавшего из "большевицкого ада", любовно консервировавшего в Париже заветы "аристократической" юности и теперь представшего перед нашими умиленными взорами живым напоминанием о золотом, серебряном, бронзовом или каком бишь веке российского искусства. Почему-то забывается при этом, что даже в те "благословенные" времена Никита Алексеев был очень разным... Что на первый взгляд довольно трудно было бы органично соединить философскую эзотеричность КД, разнузданно-игровой АПТАРТ, авторскую расщепленность сознания и несомненную лиричность "концептуалистской" поэзии текстов. Между тем в причудливом словесном жонглировании последних довольно отчетливо формулируется художественный метод Никиты Алексеева, цельность которого строится на перманентном экспериментировании означающими, в "не могущей увенчаться успехом погоне за смыслом" (2). Ускользает от взглядов интерпретаторов и тот факт, что зачастую важную роль в ком-

бинации означающих играло то пространство, в которое помещалось очередное высказывание. И не столько его формообразующие параметры, сколько, так сказать, метафизические характеристики. В зависимости от последних и видоизменяется "внешний вид" каждой экспозиции. Отсюда – органичное "вживание" и в заснеженное поле в акциях КД, и в игровое пространство АПТАРта, успешное адаптирование западных площадок, поэтических альбомов, теоретических дискурсов и проч.

XL Галерея продолжает свою работу с контекстом, в данном случае, в надежде разрушить почти уже сложившийся в московской среде стереотип восприятия артистической деятельности Никиты Алексеева. Показ проекта "Две луны", социальный message которого достаточно отчетлив, сразу же за отстраненно-эстетической выставкой в L Галерее ("Тяжесть и нежность") принципиально важен для нас в рамках предыдущих рассуждений. Холодноватое, академичное, но и вместе с тем несколько перегруженное "концептуалистской" ментальностью пространство "L" явилось и для художника, и для критиков ностальгирующей средой, невольно спровоцировавшей интерпретаторов на сладостные воспоминания о "романтическом концептуализме", "музейной" значимости "хранителя заветов" и проч. Что не входило, на наш взгляд, в замысел художника, гибко "освоившего" метафизическое поле определенным образом разработанного пространства. Несомненная "нежность" графических работ и отчетливая "тяжесть" номно подвешенных к ним предметов в сочетании с жестким минимализмом живописного диптиха "Две луны", раздвигающего стены "экспериментального" пространства "XL" – может все же позволять надеяться на то, что "Рок-н-ролл – мертв, а я еще нет?"

1) А.Ковалев. "Натяжение струн. Никита Алексеев – последний романтический концептуалист". – "Сегодня", 25 февраля 1994.

2) "О коллективных и индивидуальных акциях 1976-1980 годов". – "Искусство", №1, 1990.

Никита Алексеев***Too soon far***

Сидеть на ветке лучше, чем на ней висеть – как первый попавшийся, как Иуда на осине, как Один на Иггдрасиле. Даже если висение дает знание тайновластной поэзии или навсегда делает кирпич в исторической кладке вечным. А кто сидит на ветке? Скорчившаяся пушистая обезьянка, Шалтай-Болтай (на ветке), АиБ (там же), Боддхидхарма, занятый более привычными занятиями, соловей, смотрящий на розу, ворона...

Предположим, ворона. Вряд ли два нордических ворона или один-единственный арктический, поднимающийся на великий подъем, хитростью пожирающий лишние солнца. Скорее всего, галка, из тех, кто, как я слышал, каждое лето оказываются в Москве, а зимой отправляются в Париж – или наоборот?

На ветке сидеть неудобно. Можно упасть, можно срубить под собой, может сдуть ветер: перья-то как ерошатся. Может белкующий нанаец снять в глаз, или упадешь в пасть ненасытным до срока волкам. А то – хитрая лиса или мышастый кот заиграют до смерти.

Может быть, галка. Впрочем, неважно. На ветке, издали, совсем издали, все воронье против смутного света выглядит черным как ветка.

Да и без челюстей внизу все равно ненароком – соблазн воздуха как велик! – выронишь то, что держишь в клюве, родное. Родину, решку, орла, ломоть сыра, время, лесковскую купчиху, что смотрит на месяц, который смотрит в горницу, засохший ломтик сыра, потроха дохлой галки или горло ещене живого котенка, масляный блин или гроздь винограда.

Так что наверняка все это кончится плохо здесь в России, значит, и везде. Ну и не надо каркать.

Галки знают, как рождаются дети, вот и каркают. Но мы не галки и не блины. Не каркать.

Посмотрим лучше на водопад или на алтарную преграду. Можно на дырку в красном углу кухни в пятиэтажке, на все, что может не нравиться.левой! Хорст Вессель еще не заснул в Копенгагене! В воздухе дует ветер.

Воздух. Может быть, можно раздвинуть стены? Пускать кораблики, каркать как лягушки, в церкви покупать свечку, а дома в углу ковырять пальцем, пойти в душ, переодеться? Не знаю. На смутном стуле сидя думаю.

Сергей Епихин***Убыточное пророчество***

Баснословие ср. сказание о веках доисторических, сказочных; учение о многобожии, о божествах суеверия; мифология...

Баснослов м. ...мифолог; враль, празднослов.

В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка.

И перекличка ворона и арфы...

О. Мандельштам. "Камень"

В России всякое пророчество баснословно: как бы затем ни распорядилась им судьба, оно всегда обнаруживает свою художественную природу. Точно также, всякая баснословная (значительная) искусство, проросшее из национальной почвы, даже если хочет остаться в пределах своего баснословия (чистой эстетики), склонно инкубировать мистику, магию, "шаманизм" или публично выступать с пророческим речитативом. Впрочем, если местный умственный склад и одарил нас лидерством в демонстрации этой фатальной диалектики, в собственном эстетическом пространстве, у нее не только российский адрес. В сфере культурных практик второй половины века самими эффективными оказались наиболее мрачные пророчества. И невротично-иронический скепсис в постмодерне куда эсхатологичнее, сольным инфер-

нальной патетики, некогда пугавшей оппонентов высокого модернизма: вслед за его собственным финалом эсхатология гармонично разрослась в почти бытовую жизненную среду, – поглотившую "автора", "человека", "историю", "реальность" и многое другое. Что было затем успешно и весьма рентабельно утилизировано искусством в качестве мифологии отсутствия. Диалектику баснословия и пророчества приводит в действие метафизика спекуляции, где в сущности, совпадает биржевой и философский контекст; примечательно, что "пророк" (prophet) и "прибыль" (profit) в англоязычной огласовке неразличимы.

Инсталляция Никиты Алексеева, между тем, посвящена России. Очевидно, сегодня это самое благодатное и столь же бессмысленное для прорицаний место. Страна вечно двоящихся перспектив и перманентно убыточных открытий, где могут вместе возрождаться и гибнуть прямо противоположные идеи. И где наиболее динамичным эстетическим (равно как и политическим) стратегиям аккомпанирует гулкий финалистический аффект, – скрытый в подсознании или, напротив, цинично вброшенный в игру. Неважно, что (и в который раз) при этом хоронят, – социально-экономическую или культурную формацию.

Вотивный диптих Алексеева навязчиво и тоже как бы аффективно аллегоричен. Символы баснословия и пророчества вполне узнали друг друга, раздувшись до масштабов сакраментальной лиро-эпической басни, в которой читатель Леви-Стросса или знаток московского концептуализма сможет найти немало изысканных реминисценций и шифров. Тему культурного героя, эзотерических пристрастий к живописной поэтике Чань, намеки на съехавший "пустотный" центр, клинические расщепы неумного русского бинаризма, от которых двоится в глазах и т.д. Sapienti sat.

Вместе с тем (или как раз поэтому) весь этот старательно сшитый текстовой кафтан выглядит откровенной бутафорией. Сама симуляция здесь нарочито спекулятивна и шпрофт'на, так же как и тематика профетического ноктурна. Его ироническая тональность, впрочем, не менее маргинальна и лишь слегка колеблет поверхность семиотической фурнитуры, отливаясь в полудементный банализированный экран для каких-то иных значений.

О содержании, встроенном в зазоры профетической деконструкции, можно только гадать, отчасти припадая к следам низложенного автором жанра. Для современных теорий языка знак либо бесконечно и бесзаконно транзитивен, либо, напротив, погружен в вязкий соматический экстракт. Между тем Ворон, как и символ, – медиативные фигуры. Если сегодня еще возможны символические формы (и вместе с ними суверенные эстетические пространства), их остается создавать, вероятно, лишь методом знаковой декомпресии, не обольщаясь стабильностью и размером добытых территорий. В анти-профетическом "проекте" Никиты Алексеева может быть восстановлен экзистенциальный смысл личного присутствия и столь же партикулярного ухода. Эту "науку расставания" он выбрал формулой своего артистического пути, бдительно избегая мест, где светит большая общая перспектива.

Elena Selina***World is filled in sounds, some of them so pelucid that they're almost invisible***

In the long run "Russian idea" consists in rejection of superfluous curiosity.

Nikita Alexeev "Cross-shaped Songs"

Lately there's found one amiable but stable cliché tendency in appraisal of Nikita Alexeev's work: he's named "the last Mohawk of romantic conceptualism, the custodian of values and testaments of Sturm und Drang epoch" (1), his participation in KD (2), and founding of APTART, being stressed and soon. Well, it

would be a nonsense to deny his role in Moscow's artistic life in the 70-80ies, to consider him apart from the noma's collective body. At the same time these limitation frames savour of mothball smell of "museofication", or classification... Somehow the image comes to my mind, of an uncle from Paris, who has emigrated from "Bolshevist hell" just in time, and has lovingly preserved, there in Paris, testaments of "aristocratic" youth, and who now appeared before our imploring sight as a living remind of the golden, silver, bronze or you name it which age of Russian art. For some reasons it goes clean out of one's mind that even at that "blessed" time Nikita Alexeev has been very diverse; that, at first sight, it could have been rather difficult to naturally combine KD's philosophic esoterism, unruly jocular APTART, author's split consciousness and undoubtedly lyrical "conceptualist" poetry of his texts. Meanwhile, whimsical word jugglery of the latter rather distinctly formulates Nikita Alexeev's artistic method which integrity is based on permanent experimenting with concepts in "the ever unsuccessful pursuit for the sense" (3). The fact that the space, where judgment next in turn was placed, played an important role in combining of the concepts, slips from the interpreter's attention. And not just the space's form organizing parameters, but rather its metaphysical characteristics. The "appearance" of each exposition varies depends on the latter. That results in organic "penetration" into the showy field of KD's actions, and into the playground of APTART, successful adaptation of the Western exhibition spaces, of poetic albums, of theoretical discourses etc.

XL Gallery goes on in its work with the context; in this case we hope to destroy already foregone stereotype of Nikita Alexeev's artistic activities that circulates in Moscow art environment. Exhibiting of the "Two Moons" project, with its distinct social message, right after aesthetically cool exhibition in L Gallery ("Weight and Tenderness"), is on principle for us considering the previous reasoning. Chilly and academic, and at the same time somehow overloaded with "conceptualist" mentality, the "L" space appeared a nostalgic medium, both for the artist and for the critics, that unwillingly provoked interpreters for suave reminiscences of "romantic conceptualism", "museum" significance of the "custodian of testaments" etc. That haven't come into the artist's intention, who familiarized metaphysical field of the developed space, with flexibility. Indubitable "tenderness" of graphic works and distinct "weight" of the objects suspended in noma style, in combination with rigid minimalism of the "Two Moons" painted diptych, that puts walls of the "experimental" "XL" space asunder, – may these be reasons for hope that "Rock-n-roll's dead and I'm still alive"?

1. A. Kovalev. "String Tension. Nikita Alexeev the last romantic conceptualist", in: "Segodnya" newspaper, February 25, 1994.

2. KD – abbreviation for "Kollektivniye Deistviya" (Collective Actions), group of Moscow conceptual artists.

3. "On collective and individual actions circa 1976-1980", in: "Iskusstvo" magazine, #1, 1990.

Nikita Alexeev

Too moon rap

To sit on a bough is better than to hang on it like the next man, like Judas on the aspen, like Wotan on Yggdrasil. Let it even provide one with knowledge of thaumaturgic poetry or make a brick of historical masonry everlasting. So who sits on the bough? A writhing fluffy monkey, Humpty-Dumpty (on the bough), XyZ (same place), Boddhidharma engaged in more habitual pursuit, nightingale staring at rose, a crow...

Well, be it a crow. Hardly the two Nordic ravens, or the one and lonely Arctic one who rises on a great elevation, dodgy swallowing redundant suns. 'Tis rather one

of those jackdaws that, as I heard, each summer appear in Moscow, and set off to Paris in winter, – or the other way round?

To sit on a bough is discomfort. You may fall down, you may chop it under yourself, wind may blow you away: 'em coverts bristle up somehow. A trapper may shoot you in the eye, or you drop into ever insatiate wolves' jaws. Or else a sly fox, or a musky cat may twiddle you dead.

Maybe a jackdaw. However never mind. From afar, from that afar crows and ravens in hazy light look as black as a bough.

Even no jaws down there, anyway you'll let fall, – the air's such a temptation! – what you held in your bill, that natal, native country, a tail, a head, a chunk of cheese, time, Leskov's merchant's wife gazing at moon that looks into chamber, a dry slice of cheese, or dead jackdaw's giblets, or a throat of a kitten still alive, a buttery pancake or a grape.

So that surely all that'll end badly here in Russia, and so will it be everywhere. So let's not croak.

Jackdaws know how children are being born, so they croak. Don't croak.

Let's better look at waterfall or at apse. Or gaze at a hole in the kitchen's corner, or at anything else you may not like. Left! Horst Wessel is still not asleep in Kobenhavn! The wind blows in the air.

The air. Maybe one can put walls asunder? Or float a paper ship, or caw like a frog, buy a candle in church, and pick with finger in the corner at home, go to shower, change a dress? I don't know. Should think o'er sittin' in a hazy chair.

Sergei Epikhin

Unprofitable prophecy

In Russia any prophecy is fabulous: not matter how its destiny goes then, it always uncovers its artistic nature. Same way, any fabulous (considerable) art sprouted on the national soil, even when it tends to stay in the margins of its fabulousity (pure aesthetics), prone to incubate mystic, magic, "shamanism", or speak a prophetic recitative in public. But then, if local mentality has loaded us with leading role in demonstration of this fatal dialectic, in own aesthetic space, it has not only Russian address. In the sphere of cultural practices of the second half of the century, the most dreary prophecies turned to be the most effective. So neurotic and ironic scepticism in postmodern is by far more eschatological than a solo pathetic, that once startled the opponents of high modernism: since its own dawn, eschatology has harmonically spread into an almost everyday living environment, that swallowed "author", "man", "history", "reality" and many more. That was later successfully and rather profitably utilized by art as a mythology of absence. Dialectic of fabulosity and prophecy is driven by metaphysics of speculation, where business and philosophic contexts coincide. Its a noteworthy fact that "prophet" and "profit" are almost indistinguishable in English pronunciation.

However installation by Nikita Alexeev is dedicated to Russia. Obviously it is the most beneficial and most absurd place for prophecies. The land of ever doubling perspectives and permanently unprofitable revelations, where straightly opposite ideas can revive and cease together; where the most dynamic aesthetic, and political, strategies are accompanied with hollow finalistic effect, – either hidden in subconscious, or, on the contrary, cynically thrown to the field. No matter what, and for how many a time, is being buried at this point – a social and economic, or a cultural structure.

Diptych by Nikita Alexeev is obtrusively and at the same time affectedly allegoric. Symbols of fabulousity and prophecy wholly recognized each other, having swollen to the scale of sacramental lyrical and epic fable, where a reader of Levi-Strauss or a connoisseur of Moscow conceptualism could find many ele-

gant reminiscences and codes. Like the theme of culture hero, like esoteric weakness for pictorial poetics of Zen, like innuendo of “emptiness” center askew, like clinical splits of intemperate Russian binarity that makes one see it double and so on and so forth. Sapienti sat.

At the same time, or just because of that, all this scrupulously sewn textual caftan looks as a frank sham. The simulation itself is here deliberately speculative and unprofitable, as is the theme of prophetic nocturne. Its ironic tone is, however, no less marginal, and just slightly agitates the semiotic furniture’s surface, having moulded into a semidemential screen for some other meanings. We could only guess for the contents, built in the chinks of prophetic construction,



Алексей Беляев Alexei Belyaev
Вызывает дух Evokes the spirit
инсталляция installation

Елена Селина

Воспоминание о будущем

Классическая история искусства дает нам прецеденты “захватывания” пограничных областей: так, романтизм апеллировал к мистическому, символизму к спиритуальному, сюрреализм к подсознательному, etc. Фрагментарное подключение параллельного мира к контурам искусства всегда аффектирует особое состояние в формах существующей или возникающей художественной практики. Стрелка совмещения культурного, обыденного и сверхчувственного подвижна: ее минимальное смещение влечет за собой распад. В случаях счастливых “пересечений” рождается новая парадигма. В тонком мире между культурным и магическим возникает некая особенная атмосфера, материализующаяся при помощи “подручных” языковых элементов. Проект Алексея Беляева “Вызывает дух” аккумулирует в себе несколько составляющих: магические практики, техно-арт, современные культурные клише... Инсталляция, пространство которой балансирует на точке пересечения разнородных энергетических полей инаугурирует, на наш взгляд, появление новой художественной тенденции, способной составить достойную конкуренцию уже существующим дискурсивным практикам на московской арт-сцене, тем более, что избранная Беляевым стилистика артистична, “карнавальна”, далека как от угрюмого пафоса, так и от нарочитой революционности. Формирующееся явление – в своей основе психоделическое, включающее в себя, благодаря специально отобраным эффектам еще и создание условий для некоторого смещения обыденного восприятия – довольно сложно для адекватного описания в рамках существующих искусствоведческих интерпретаций. Публикуемые ниже аналитическое эссе А.Митрофановой и интервью с известным в профессиональной среде эзотериком Э.Вассером представляют на наш взгляд два интригующих опыта адекватного приближения к обозначению “невывраимой” сущности предлагаемого проекта.

pressing ourselves to the tracks of genre exposed by the author. For contemporary linguistic theories the sign is either infinitely and hopelessly transitive, or, on the contrary, plunged in a viscous somatic extract. Meanwhile, the Raven and the symbol are both mediative figures. If any symbolic forms, and sovereign aesthetic spaces, are possible these days, they have to be constructed by method of sign decompression, without flattering oneself with stability and size of the territories gained. The anti-prophetic project by Nikita Alexeev may reestablish existential meaning of the personal presence and so personal departure. He has chosen this “science of wrench” as a formula of his artistic way, vigilantly avoiding places where a big common perspective shines.

Алексей Беляев

От автора

Был ровно час ночи. Мистер Отис оставался совершенно невозмутимым и пощупал своей пулей, ритмичный как всегда. Странные звуки не умолкали, и мистер Отис теперь уже явственно различал звук шагов. Он сунул ноги в туфли, достал из несесера какой-то продолговатый флакончик и открыл дверь. Прямо перед ним в призрачном свете луны стоял старик ужасного вида. Глаза его горели, как раскаленные угли, длинные седые волосы патлами ниспадали на плечи, грязное платье старинного покроя было все в лохмотьях, с рук его и ног, закованных в кандалы, свисали ржавые цепи.

– Сэр, – сказал мистер Отис, – я вынужден настоятельнейше просить вас смазывать впредь свои цепи. С этой целью захватил для вас пузырек машинного масла “Восходящее солнце демократической партии”. Желаемый эффект после первого же употребления. Последнее подтверждают наши известнейшие священнослужители, в чем вы можете самолично удостовериться, ознакомившись с этикеткой. Я оставлю бутылочку на столике около канделябра и почту за честь снабжать вас вышеозначенным средством по мере надобности. С этими словами послол Соединенных Штатов поставил флакон на мраморный столик и, закрыв за собой дверь, улегся в постель.

Алла Митрофанова

Искусство как неделание предметов искусства

Проект А.Беляева “Вызывает дух” не прочитывается в рациональных сюжетах дневного сознания” или “рассудка” (имея в виду кантовское различие разума и рассудка). С этой точки зрения это определено набор неясностей, не вполне понятных мотиваций и желаний.

Но тем не менее этот проект, создавая неясную среду, как и другие подобные проекты, добивается художественного воздействия, захватывая символические пространства, в которых мы находимся, не вполне отдавая себе отчет.

Периферия символического как задача

Несмотря на усиление юнговского психоанализа и транс-персональной психологии символическое в современной культуре продолжает быть маргинальной сферой творчества и обсуждения. Символ всегда больше, чем знак, слово, сюжет. Он образует психологическое мотивационное и оценочное поле, не поддающееся определенности выражения. Символы обустроивают наше коллективное бессознательное, накладывая тождественности на наши ускользающие состояния, делая их комфортными, пафосными, приключенческими или невыносимыми в силу опасности. Скука и плоскостность состояния, когда уже все понятно и больше ничего нет, и нет пространства для пребывания, могут показывать непроходимость в символическое.

Культурный способ работы с за-образным и за-текстовым:

Трудно оценить выставку, построенную как активацию символического через создание атмосферы или состояния, особенно если это делается в галерее, которая в силу своей институциональной корректности направлена на поддержание конвенциональных типов искусства, фиксирующих символическое через образ, текст, т.е. культурными методами. Эти методы работают как постепенное, в результате длительной творческой работы нахождение нетождественности в культурных кодах, через выращивание различия и углубление разрывов в плотности культурных кодов, находя в них маргинальное и обозначая его направление и характер.

Пиратский способ манипулирования символическим:

Этот способ применяется в новых культурных ситуациях: инсталляции техногавес (свет, лазеры, музыка, кино, видео, декорации), видео и компьютерные инсталляции. Тот же метод – в освоении психоделических пространств и состояний, когда культурный образ становится прозрачен для символического, когда ситуации, роли, характеры становятся значимы сами собой вне их орнаментальных социо-культурных знаковых восприятий.

* * *

Леша Беляев как проводник между культурными и закультурными пространствами, ищет способы выразить и идентифицировать пограничные ландшафты культуры через создание особого пространства или символического поля. Очевидно, что это пространство не может обойтись без маркировки китчевыми образами и знаками (Шварценнегер, Крюгер) без заигрывания с маргинальными областями знаний типа уфологии.

Леша Чернород в качестве проводника-гостя создает звуковую среду, где используются шумы, природные звуки, китчевые мелодийные фрагменты. Характер этой музыки “перегружает” скорее в символическое или психоделическое состояния.

Китч, быт и символ

Китч маркирует очевидность и культурную затертость образов и тем самым их переход из знака в символ. Так, Шварценнегер давно перестал быть австрийским парнем, актером, он является героем, применимым на любом уровне сознания. Его существование архетипично, он отражается и в Христе, и в Геракле, и в Шиве. Он дает нашей жизни определенность и надежность, “герои, простые парни, стоят на охране ценностей нашей жизни”. Среда выставки в целом сдвинута из обыденного состояния, она никак обыденным сознанием не маркируется: это не выставочное пространство, это не экспозиция, нет зафиксированного места и времени (1). Но здесь обыденные вещи приобретают символический смысл: не освещение, а свет (как луч света, проходя через метафизическое дистанцирование от автоматического использования), преломляясь по заданной траектории становится светом как таковым). Не соль, а медиум, а также граница, за которой начинается “магия”, ложное

зеркало и записывающее следы устройство. Не аквариумы, а экраны-трансформаторы-антенны. Весь этот бред “научной фантастики” является периферией символической коммуникации, которая коллажируется из религиозного ритуала, снов, бытовых магий.

Все ее знаковые определения фальшивы, а символические – мерцают хотя и повсюду, но при этом не поддаются оцениванию, ни сточки зрения их качества, ни сточки зрения их достоверности.

Таким образом, можно подытожить, что художественная критика не имеет языка описания и оценки подобных инсталляций; его, вероятно, можно собирать по окрестностям философий, психологии, антропологии и более частных дисциплин: этномикологии, психоделической терапии и т.д.

1. Если аналогичную инсталляцию рассматривать в ее традиционном месте, в техноклубе, то нужно учитывать весь набор его описаний, применяемый в современном социуме: молодежное место (читай опасное и дискредитируемое с точки зрения взрослых – носителей культуры), наркоманское, криминальное – все категории ада современного социума. Этот ад соединяет традиционный страх бессознательного, неконвенционального, нового, испуг перед неизвестными формами культурного выражения.

Интервью с Э.Вассером

ХЛ: Какова практика вызывания духов?

Э.В.: Практика вызывания духов во все времена сводилась не столько к тому, чтобы духов вызывать, сколько к тому, чтобы фильтровать тех духов, которые вызываются. Речь обычно не о том, что духов нужно вызвать откуда-то, – так или иначе они придут достаточно легко, – а о том, что нужно вызвать тех, которых хочешь. Как правило, в вызывании больше заинтересованы духи, чем маги, их вызывающие. И как там сумеет выкрутиться маг – еще очень и очень большой вопрос... С другой стороны, когда духов специально вызывают, то обычно вызывают тех, от которых можно получить хотя бы сиоминутный толк. И поэтому речь идет о том, как подороже продать свою душу. Душа, выдворенная из тела, куда-то потом девается, и это сказка всех религий – что с ней будет, – тоже странный вопрос, который при жизни никто не проверил. Зато известно, что тело может заселяться Бог знает чем, и выделять Бог знает что, и человек помимо своей воли меняется, даже внешне. Хорошо, если видно, что бесноватый. Когда не видно, что бесноватый – это плохо.

ХЛ: Подойдем ближе к проекту. На выставке, условно говоря, вызываются три духа. С одной стороны, это Фредди Крюгер – черная сила. С другой – Арнольд Шварценнегер, который являет собой американского героя – кого бы он ни играл, он все равно побеждает. А с третьей стороны, сам Леша Беляев...

Э.В.: Мы к этому и идем. Дело в том, что вся магия предполагает, что могут быть духи черные и белые. И предполагая это, она оказывается в очень интересном положении: человек является как бы оппонентом, но и черные и белые духи заинтересованы в том, чтобы раздуть гордыню человека, его уверенность в возможности благоприятного исхода. Фактически две силы играют в игру. Черные воюют с белыми, белые – с черными. Единственной проигравшей стороной при любом раскладе является человек, которого и те и другие стремятся привлечь к военным действиям.

ХЛ: Здесь нет вертикального дуализма. Это горизонталь типа день-ночь, инь-ян.

Э.В.: Да, на самом деле в инь-ян это выглядит очень красиво. Одно переходит в другое, а тот, кто между ними – попадает в ловушку, на мельничные жернова, проваливается в бездонную щель.

Возвращаясь к нашим инфернальным игрищам – мы имеем полное отсутствие Бога. Проект недаром опирается на современную технократическую

культуру и американские кино-клише, в частности. Это классические образцы культуры, лишенной идеи Бога как таковой настолько, что подозрения в божественности выпадают на долю демонических разрушительных сил – светлых по цвету, а не по сути. В худшем случае, откровенное поклонение силам разрушительным, этаким нью-эйджевский шиваизм. Мы попадаем в область манихейскую, дэвы и асуры, светлые и темные силы. И те и другие заинтересованы в пушечном мясе и арене борьбы. Говорится, что “наша жизнь есть борьба”. Это их жизнь есть борьба...

XL: ...а мы лишь ристалище.

Э.В.: Поскольку мы их обслуживаем. Между этих “ангелов” – один с черным трезубцем, а другой с карающим мечом – и находится фигура человека, который мнит себя то демоном, то магом, а на самом деле оказывается глупцом из нулевого аркана, к тому же с завязанными глазами. Глупцом к тому же очень опасным: недаром его тело соткано из того же материала, что и изображения его соседей, из тех же отпечатков рук. Художник подобного магического плана обычно мнит себя творцом. Он любит говорить – “Мы созданы быть вторыми творцами”; но это классическая фраза дьявола, дающего яблоко знания. Мы сталкиваемся с классическим и единственным соблазном – гордыней. Человек творцом не является, он может только компилировать из того, что уже сотворено.

XL: Значит, это разложение на три силы, три составляющие...

Э.В.: Здесь разложение – такая странная вещь. Есть разложение и разложение. Некоторая деструкция личности тут присутствует. Беляев у нас недаром старый психоделический космонавт.

Когда маг претендует на то, что он будет какими-то духами управлять на основании неких соглашений, для самого мага невыгодных – об этом все маги прекрасно сами знают, – то маг строит вокруг себя защитные сооружения, чрезвычайно красивые, сложные, рисует знаки, возносит благовония. В любом случае духи приманиваются более или менее подобающими дарами – им нужно что-то телесное.

XL: И то, что Алеша приманивает их фруктами...

Э.В.: ...это классическое ритуальное жертвоприношение. Могут быть благовония, фрукты – более грубо, или кровавые жертвы.

XL: А аквариумы с водой?

Э.В.: Жертвенник.

XL: А что в этом случае означает соль?

Э.В.: Соль имеет смешную историю. На самом деле посыпание пола чем-нибудь мелким имеет место скорее в медиумических, чем магических экспериментах. Там, где мы пытаемся закрыть глаза на известную нам магию и играть с ней в науку. Чаше пол посыпается пеплом, лучше всего пеплом каких-либо нехороших вещей, растущих на кладбище, и на нем лапки духов должны оставлять следы – такие тоненькие птичьи росчерки. И соль из этого контекста.

XL: Значит, посыпая пол солью, Беляев заявляет свою позицию художника – не столько рассуждающую, сколько медиумическую.

Э.В.: Художник в любом случае медиум, обычно это происходит не столь открыто. Он не думает об этом и не стремится к этому. Беляев стремится сделать это. А заявка себя как медиума – это жертвоприношение с участием собственного тела. Художник так или иначе через свое тело и сознание открывает врата для духов, которые просто так в жертвенник не падают. И при этом Беляев печатает своими руками. Недаром он печатает там свой образ. И невольно художник выступает в качестве духа. С одной стороны, духи должны оставить отпечатки на соли. А с другой – отпечатки птичьих пальцев самого Беляева. Симптоматично, что он вызывает как бы черных и как бы белых, но в любом случае это два гения разрушения.

Америка сейчас с удовольствием играет в замечательную игру, в последнюю игру, пытаясь обелить силы откровенно черные. Огромное количество фабул строится на трогательном сюжете: дьяволы, бесы, людоеды и т.д. на самом деле не злые, но природы их такова. Если с ними по-хорошему, то они даже здоровские ребята, может они нам помогут бороться с другими страшными ребятами. И Шварценнегер-киногерой в этом смысле показателен. Героизм его часто более или менее сомнителен. Временами это просто робот-убийца. Классический поворот к положительному роботу-убийце происходит в “Терминаторе-2”. Все остальные его положительные “человеческие” герои тоже выступают в качестве механических убийц.

XL: Леша Беляев конечно абсолютно сознательно выбрал этих героев, потому что он одновременно играет и в магию, и в техно и так далее.

Э.В.: Насчет сознательности его действий позвольте поспорить. Это определяется не столько тем, что он понимает, сколько тем, что он хочет понимать, что делает. Он может не хотеть понимать некоторых вещей. В душе каждого человека кроме наблюдателя существуют по меньшей мере две могучие силы, так или иначе стремящиеся к разрушению. Одна сила светлая, стремящаяся к разрушению темного, подразумевает некоторое созидание через разрушение. Другая сила откровенно демаскирована, не пугающая, а запугивающая. Это собственно разрушительная сила, заигрывая с которой, человек быстро обнаруживает что эта сила уже не есть он сам, равно как и первая, светлая. Оба демона – демоны разрушения. Герой Шварценнегера явно подчиняется не людской канцелярии, а высшему закону. Это классическая сила не от Аримана. а от Ахурамазды. Мы просто не имеем в этой картине бога вообще.

XL: А если художник, осознавая это, играет в такую опасную игру?

Э.В.: Вот это и называется сатанизм. Фактически любой человек, который приходит к магии, начинает играть в это как в игру, это удовлетворяет его гордыню, дает ему силы и возможности. Он понимает, с чем имеет дело, но предпочитает чувствовать себя инфернальным героем.

XL: Есть ли у Леша возможность удержаться на тонкой грани, не потревожив собственную душу и не выпустив на волю тех, кого он вызывает?

Э.В.: Если мы играем с психоделиками, и играем в вызывание духов, то такая возможность по определению уже утрачена. Леша ведь уже давно камикадзе. И та игра, в которую он играет – очень суицидальная.

Elena Selina

Recalling the future

Classic art history provides us with precedents of “seizing” the border fields; so romanticism appealed to mystical, symbolism to spiritual, surrealism to subconscious etc. Fragmented connection of the parallel world to the contours of art always affects specific condition in forms of existing or emerging artistic practice. The combination point of cultural, common and supersensual is mobile; minimal shift results in disintegration. In cases of lucky intersections a new paradigm is born. In the delicate world between the cultural and the magical, some specific atmosphere emerges being materialised by means of “handy” linguistic elements. Alexei Belyaev’s project “Evokes the Spirit” accumulates some components, i.e. magical practices, techno-art, contemporary cultural cliché. The installation which space balances in the intersection of different energetic fields, seems to inaugurate the new tendency able to compete with the discursive practices already present in the Moscow art scene; so much the more that stylistics chosen by Belyaev is artistical, carnival, and far from either sullen fervor or deliberate revolutionism. This forming phenomenon, psychedelic by origin and incorporating, due to specially selected effects, elaboration of conditions for some shift of common perception, is rather intricate as for adequate

description in terms of existing art-critical interpretations. The analytical essay by Alla Mitrofanova and the interview with esotericist E.Wasser well-known in professional circles, published in this catalog, present the two intriguing studies of an adequate approach toward the definition of “inexpressible” essence of the proposed project.

Alexei Belyaev

From the author

It was exactly one o'clock. He was quite calm, and felt his pulse, and with it he heard distinctly the sound of footsteps. He put on his slippers, took a small oblong phial out of his dressing-case, and opened the door. Right in front of him he saw, in the wan moonlight, an old man of terrible aspect. His eyes were as red burning coals; long grey hair fell over his shoulders in matted coils; his garments, which were of antique cut, were soiled and ragged, and from his wrists and ankles hung heavy manacles and rusty gyves.

“My dear sir”, said Mr.Otis, “I really must insist on your oiling those chains, and have brought you for that purpose a small bottle of the Tammany Rising Sun Lubricator. It is said to be completely efficacious upon one application, and there are several testimonials to that effect on the wrapper from some of our most eminent native divines. I shall leave it here for you by the bedroom candles, and will be happy to supply you with more should you require it”. With these words the United States Minister laid the bottle down on a marble table, and, closing his door, retired to rest.

Alla Mitrofanova

Art as not making objects of art

Alexei Belyaev's project “Evokes the Spirit” is not seen as rational topics of “daytime consciousness”, or “reason” (considering Kantian distinction between intellect and reason). From this point of view, it is definitely a collection of ambiguities and of not so clear motivations and wishes.

Nevertheless this project, as other ones of the kind, through creating an uncertain surrounding achieves artistic impact, capturing symbolic spaces in which we locate even without notice.

Despite of efforts of Jungian psychoanalysis and transpersonal psychology, symbolic in modern culture still remains the marginal sphere of activity and discussion.

Symbol is always greater than a sign, a word, or a plot. It creates psychological field of motivation and appraisal, defying definite expression. Symbols arrange our collective unconscious, labelling our slipping conditions with identities, making them comfortable, fervent, adventurous or unbearable due to their danger. Boredom and banality of the consciousness, when everything is known and there's nothing more, and no place to stay in, could point at impassability to symbolic.

Cultural way to deal with beyond-the-imagery and beyond-the-textual:

It is difficult to value the exhibition, built as activation of symbolic through creation of atmosphere or condition, particularly if it is performed in a gallery that, due to its institutional correctness, is aimed at maintaining conventional types of art, which fix symbolic with image, text, i.e. in cultural terms. These methods operate as gradual finding of non-identity in cultural codes, through developing difference and rupture in the density of cultural codes, discovering marginality in them and defining its direction and character.

Pirate way to manipulate symbolic:

This method is used in the new cultural situations like techno-raves installa-

tions (light, lasers, music, movie, video, decorations), in video and computer installations. The same method is found in getting familiar with psychedelic spaces and states, when cultural image becomes transparent for symbolic, when situations, roles and characters become significant as such beside their ornamental socio-cultural signative perceptions.

* * *

Belyaev as a mediator between cultural and beyond-the-cultural spaces, searches for methods of expression and identification of culture's frontier landscapes through creation of specific space or symbolic field. Evidently, this space can't do without labelling with kitsch images and signs (Schwarzenegger, Kruger), can't do without flirting with marginal spheres of knowledge like UFOlogy.

Lyosha Chernorod as a guest mediator creates the sound medium that incorporates noises, sounds of nature and kitsch melody fragments. The character of this music “overloads” to rather symbolic or psychedelic states.

Kitsch, mode of life, and symbol

Kitsch labels evident character and cultural banality of images, and by that – their transition from sign to symbol. So Schwarzenegger has long before ceased to be an Austrian guy and actor. He is a hero applicable at every level of consciousness. His existence is archetypal, he is reflected in Christ, and in Heracles, and in Shiva. He gives our life definiteness and reliability, “heroes, ordinary guys, guard values of our life”. The exhibition medium in whole is shifted out of common existence, and it is not marked by common consciousness – that's not an exhibition space, that's not an exposition, there's no fixed place and time (1). But here ordinary things acquire symbolic meaning: not lighting but light (as a beam of light metaphysically distancing from automatic utilisation, and being refracted by given trajectory, becomes the light as such). Not salt but medium, and also border beyond which the “magic” begins, and a false mirror, and a device for recording tracks. Not aquariums but screens-transformators-antennae. All that sci-fi delirium is a periphery of symbolic communication that is collaged of religious ritual, dreams and common magic.

All of its signative definitions are false, and symbolic ones although flickering everywhere, defy evaluation neither as for their quality nor as for their authenticity.

* * *

Hereby we can conclude that art criticism has no descriptive and appraisal language for such installations; probably it may be picked in the margins of philosophies, psychologies, anthropology and some more particular disciplines like ethnomycology, psychedelic therapy etc.

1. If the same installation be observed in the place more traditional for it, like in techno-club, then the whole set of its descriptions applicable in modern society, is to be considered; that is – youth place (i.e. dangerous and discredited from the point of adults, as culture transmitters, view), drug addicts', criminal – all the contemporary social categories of hell. This hell combines traditional fear of unconscious, non-conventional and new, and fright of unknown forms of cultural expression.

Interview with E.Wasser

XL: *What is the practice of evocation of spirits like?*

E.W.: At all times the practice of evocation of spirits has come not just to evocation as such but rather to filtration of the spirits evoked. The thing is not to evoke spirits from somewhere, as they'll come easily anyway, but to evoke those whom you want. As a rule the spirits are more interested in evocation that the magi who evoke. An there's a vague question how would magician get out of scrape... The other thing is that when the spirits are evoked, usually those of

them who may bring at least some benefit, are needed. So it's about how to sell one's soul dearer. The soul chucked out of the body goes somewhere, and that's a tale of all religions; what would happen to it is another strange question, which hasn't been checked during one's life-time yet. Still it's known that the body could be inhabited with God knows what, and could trick God knows what, so that a man changes, even in appearance, against his will. It's OK if one is obviously demoniac. The worse is when it's not.

XL: *Let's come closer to the project. Three spirits are evoked at the exhibition. From one side that's Freddie Kruger – the dark force. From another that's Arnold Schwarzenegger, who is an American hero; no mater what role he plays, he always wins. And the third one is Lyosha Belyaev himself...*

E.W.: We're going straight. The truth is that all magic supposes that the spirits could be dark and light. Considering that the magic finds itself in an interesting situation: the man seems as if an opponent, but both dark and light spirits are interested to aggravate the man's pride, his persuasion in the possible happy end. In fact the two forces play a game. The dark fight the light, the light fight the dark, the only loser at any layout is the man whom both sides seek to involve in combat action.

XL: *There's no vertical dualism in this situation. That is a horizontal one, like day-night, Ying-Yan.*

E.W.: Yes, in the case of Ying-Yan that looks fine. One converts into other, and the one who is in-between is entrapped, gets between the grindstones, falls into the abysmal crevice.

But let's come back to our infernal games – there we have total absence of God. Not in vain the project is based on contemporary technocratic culture, and on American movie cliché in particular. These are the classical examples of culture deprived of idea of God as such, so much that suspects of divinity are demonic demolition forces, light in color but not in substance. In the worst case that is a candid worship of the devastating forces – a kind of New Age Shivaism. We get to the Manichean sphere, with Devs and Asurs, light and dark forces. Both seek for cannon-fodder and for battlefield. It is said that "our life is a battle". It's their life that is a battle...

XL: *...and we're just an arena.*

E.W.: Insofar as we serve them. Between these two "angels" – the one with a black trident, and the other with a scourging sword – stays a figure of man who supposes himself either a demon or a magician, but in fact appears a blindfold fool from the Zero Arcane. The fool is rather dangerous: not in vain his body is woven of the same material as the images of his neighbours, woven of his hand prints. The artist of such a magical kind usually supposes himself a creator. He likes to say that "we're created to be another creators"; that's the classical phrase of the Devil who gives the fruit of knowledge. We face the classical and only temptation – that is pride. The man is not creator, he could only compile from what is already created.

XL: *So this is a decomposition to the three forces, the three components...*

E.W.: Decomposition here is a strange thing. There's decomposition and there's decay. Some destruction of the personality is present. Belyaev is an old psychedelic cosmonaut.

When a magician pretends to rule some spirits according to some agreements that are not beneficiary for magician himself – and all magi know that well, – then a magician builds defensive constructions around himself, which are beautiful and complex, he draws signs and raises fragrances. In any case spirits are lured by more or less worthy gifts for they need something bodily.

XL: *And Alyosha lures them with fruit...*

E.W.: This is a classical ritual immolation, that may be fragrances, fruit as more

brutal, or bloody sacrifice.

XL: *And what about the aquariums filled with water?*

E.W.: That's the altar.

XL: *So what does salt mean in this case?*

E.W.: Salt has rather funny history. In fact, powdering the floor with something thin is typical for rather mediumistic than magical experiments. In cases when we close our eyes at the known magic and try to play science with it. More often the floor is powdered with ashes, especially of some evil plants from a graveyard. The spirits' paws should leave tracks on it, such a thin birdlike quirks. So the salt is from the same context.

XL: *That means that by powdering the floor with salt Belyaev states out his artistic position – rather mediumistic than discursive.*

E.W.: An artist is anyway a medium; usually that doesn't happen so transparently. He doesn't think about it and doesn't aim at it. Belyaev seeks to do this. And declaring himself as medium means a sacrifice with participation of his body. Anyway an artist through his body and consciousness opens up the gates for spirits who doesn't come to the altar for nothing. And Belyaev prints with his hands. Not in vain he prints his own image. Thus unwillingly he acts as the spirit. From one side, the spirits should leave traces on salt. From another, there are tracks of Belyaev's birdlike fingers. It's symptomatic that he evokes as if the dark and as if the light ones, but in any case these are the two geniuses of destruction.

America now plays with pleasure one remarkable game, the last game, in attempt to rehabilitate the frankly dark forces. Great number of fables is based on the touching plot: devils, demons, cannibals etc., are not in fact evil, but their nature is. If treat them right, they're even nice guys, and may help us to beat other terrible guys. And Schwarzenegger the action hero is a model in this sense. His heroism is often rather vague. At times it is simply a killer robot. Classical turn to the positive killer robot happens in Terminator-2. All of his other positive "human" heroes also pose as mechanical killers.

XL: *Belyaev has absolutely consciously chosen these heroes, because he plays both magic and techno and so on.*

E.W.: Let me not agree as for awareness of his action. It is defined with not what he understands but rather that he wants to understand what he does. He may not want to understand some things. Beside observer there are at least two forces that seek destruction, in every man's soul. One force is light seeking to beat the dark, and it means some creation through destruction, the other force is frankly unmasked, not frightening but threatening. That is a destructive force as such, flirting with which the man soon discovers that this force, as well as the first one, is already not him. Both demons are the demons of destruction. Schwarzenegger's hero is obviously not subordinate to the human chancery, but to a higher law. That's the classical force of Ahuramazda, not Arian. We simply don't have God in this scene.

XL: *And what if the artist realising all that, plays such a dangerous game?*

E.W.: That's what is called Satanism. Practically every man who turns to magic, starts to play this as a game that satisfies his pride, gives him powers and abilities. He understands what he is dealing with, but prefers to feel himself an infernal hero.

XL: *Does Alexei have a possibility to hold on this narrow edge, without disturbing his own soul and setting free those whom he evokes?*

E.W.: If we play with psychedelics and if we play evocation of the spirits, then such a possibility is already lost. Lyosha is a kamikaze long since. And the game he plays is a very suicidal one.



Игорь Мухин Igor Moukhin
Скамейки: Трансформация для будущего
Benches: Transformation for the future
фотография photography

Елена Селина
Similia similibus

Кажется прошло то время, когда существовало четкое разделение на “художников” и “фотохудожников”, где последним выделялось некое обособленное пространство, и где якобы решались специфические, сугубо “фотографические” задачи. Что это за такие особенные задачи знали только специалисты и сами “фотохудожники”, и ощущалась фантомная граница, ступить за которую боязно, а не то попадешь впрок. Подобный трепет был невольно стимулирован самой историей развития актуальной московской фотографии: в конце 80-х разрозненные силы “фотохудожников” соединились в особой секции объединения “Эрмитаж”, и вплоть до начала 1990-х выступали гипотетической группой: Пиганов, Шульгин, Мухин, Леонтьев, Куприянов, Бабич, Аксенов etc. Обозначились иерархи в лице Михайлова и Слюсарева. Появились критики, посвященные в цеховые тайны, галерея “Школа”, осуществлявшая в основном только фотографические показы. Родилось и окрепло как бы “государство в государстве”. Однако, возникло оно уже на фоне разрываемых связей, смешения языков и взаимопроникновений художественных практик “Художники” (например, Серебрякова, Чернышева, Журавлев, Фишкин и проч.) стали активно включать фотографию в пространство своих инсталляций, “фотохудожники” (тот же Шульгин) также используют фотографию не столько как самоцель, сколько как одно из художественных средств. Практически в каждой ведущей галерее Москвы проекты “фотохудожников” показывались наряду с выставками “художников”. И уже достаточно трудно обозначить ту фантомную границу, за которую так боязно было ступить... Вернее, она где-то существует, неясно колеблется ее размытые контуры, но так ли важна теперь ее неприкосновенная чистота, теперь, когда так заманчиво из сложносоставного обозначения “фотохудожник” просто выбросить первых четыре буквы?

Проект художника Игоря Мухина “Скамейки: трансформация для будущего” интересен нам как в контексте предыдущих рассуждений, так и в рамках заявленной программы XL Галереи. Он амбивалентен, ибо Мухину удается не нарушив фантомную границу фотостилистики, органично включиться в сферу “идей” актуального искусства, не порождая многоумных рассуждений об особой специфике современной фотографии, женственных призывов “вернуться к Художнику” etc. Он амбивалентен, ибо в этой гипотетической сфере мягко балансирует между реальностью и метафорой, иронией и трагедией, дискурсом и образом. В самом деле, показанный в прошлом году грандиозный проект Института современного искусства “Монументы: трансформация для будущего”, стимулированный Комаром и Меламидом, заботливо развивал “прогрессивные” идеи плана монументальной пропаганды “наоборот”. Художники увлеченно трансформировали монументы, практически не оглядываясь на окружающий последние социокультурный ландшафт. А между тем, именно скамейки – милые и грубые, трогательные и жестокие, обустроенные и заброшенные – несут на теле своем отчетливые “отпечатки” исто-

рии. Проект Мухина, если правомочно здесь сравнение, и грандиознее и тоньше, ибо время трансформирует скамейки, оно украшает и искажает “физиономию” мухинских персонажей даже без помощи дополнительных средств. В художественное Пространство выставки ненавязчиво включаются и игровой пафос “проекта о монументах”, ибо со скамейками тоже можно сыграть в трансформированный перевертыш; и ностальгическо-романтическая эмоция “Темных аллей” (выставка Кошлякова-Дубоссарского, Якут-галерея, 1994). Можно подготовить энциклопедию “Скамейки мира”. Можно заботливо защищать и восстанавливать их старческие “кости” (акция А. Сигутина, 1993). Можно, наконец, со сладкой страстью некрофила фиксировать постепенный процесс разложения “персонажей” социокультурного ландшафта. Можно просто идти мимо.

Игорь Мухин вносит в XL Банк Проектов нижеследующие проекты.

Книги: “Скамейки России и Украины – братья навеки!”, “Малая энциклопедия скамеек”, “Скамейки мира” и т.п.

“Большая выставка скамеек”, предпочтительно в Манеже, ЦДХ или на б.ВДНХ с экспозициями: “Русская скамейка XIX века”, “На рубеже эпох. 1900-1930е годы”, “Советская скамейка – 1930-1970е годы”, “Искусство современной скамейки”.

Экспозиция “Искусство современной скамейки” видится автору как сбор скамеек из различных регионов России – Севера, Поволжья, Средней полосы, Дальнего Востока, Северного Кавказа и т.д. – по следующим разделам: скамейка городская, садово-парковая, сельская etc. (с последующей закупкой собрания скамеек РОСИЗО).

Зрители, пришедшие на выставку наблюдают следующее: скамейки, много разных скамеек, среди них – няни с детьми различного возраста; дамы с собаками разных пород (собаки много писают); много школьников и учащихся ПТУ; на скамейках много влюбленных, нищих, пенсионеров; люди разных лет играют в карты и шахматы, где-то гуляет свадьба; много пьяных... зрители постепенно присоединяются, смешиваются с ними; на скамейке, укрывшись газетами “Правда”, спит человек; скамейка с ветеранами, празднующими 9 Мая; встреча 2-х шпионов на скамейке; за скамейками – дети, собирающие медные деньги, и старики, ищущие пустую посуду;

Среди скамеек выделяются много свежеекрашенных (цвета разные), их с удовольствием красят сами зрители. Есть “зеленая” скамейка – оклеена банкнотами в \$1; где-то слышны выстрелы – это началась акция “стрельба по скамейкам”...

Итогом выставки может быть создание Национального парка Скамеек. Садитесь, пожалуйста!

Даян Ноймайер**Анти-монументы Игоря Мухина**

Некоторые памятники умирают от старости, некоторые от болезней, некоторые убивают. Как и большинство парковых скамеек, искусство сегодня – в идеологическом и материальном кризисе.

Что такое общественное место?

Что такое частное место?

Кто определяет что общественное и что частное?

Кому принадлежит ваша квартира? Вы уверены?

Откуда вы знаете?

Почему мы думаем о скамейках и смотрим на фотографии?

Это красивые скамейки или красивые фотографии?

Кто определяет что красиво?

Кто определяет что красиво сегодня?

Кто определяет что модно сегодня?

Кто определяет что такое искусство сегодня?

Что такое скамейка?

Что такое памятник?

Как памятники и скамейки преобразуют пространство и время?

Являются ли скамейки постмодернистскими памятниками?

Почему большинство исторических памятников посвящены мужчинам?

Почему большинство аллегорических памятников – фантазии о женщинах?

Кто убирает в вашей квартире? Кто убирает в наших парках?

Эти садовые скамейки женского рода? мужского? среднего?

Почему небезопасно ходить в Центральный Парк с наступлением темноты?

Безопасно ли ходить в ЦПКИО им. Горького с наступлением темноты?

Вы не помните, есть ли скамейки на Красной площади?

Может ли парк возле вашего дома быть приватизирован?

Когда парк возле вашего дома будет приватизирован?

Может ли быть конфискована эта галерея?

Почему в этой галерее нет скамеек?

Когда люди живут в парках?

Что делает русскую скамейку русской?

Это украинские скамейки?

Какие скамейки крымские?

Отличаются ли африканские скамейки от американских?

В чем разница?

Вам это нужно?

А кому это нужно?

Elena Selina***Similia similibus***

It appears that time is gone when there was a strict distinction between “artists” and “photoartists” where the latter received some kind of isolated space as though to deal with their specific strictly “photographic” matters. Only specialists and “photoartists” themselves knew what were these specific matters, so one could feel a phantasmal borderline which was feared to be crossed lest you should get into a scrape. That shiver has been involuntarily stimulated by the history of actual Moscow photography’s development itself: in late 80ies the dispersed “photoartist” forces joined in a particular section of the Ermitazh union, and until the early 90ies went forward as a hypothetical group of Piganov,

Shulgin, Moukhin, Leontiev, Kuprianov, Babich, Aksenov etc. Mikhailov and Sliusarev marked as hierarchs. There appeared critics initiated in a guild’s secrets; Shkola gallery arranged mainly photographic expositions. So a kind of a “state within a state” was born and got stronger. Yet it appeared on the background of breaking links, languages mixed and interpenetrating artistic practices. The “artists”, like Serebriakova, Chernyshova, Zhuravlev, Fishkin and others, started to actively involve photography in their installations, while “photoartists”, like Shulgin, use photography not as much as an end in itself but as one of artistic shifts. Practically in every Moscow’s leading gallery projects by “photoartists” are being shown aside with the exhibits by “artists”, and it’s rather difficult to mark that phantasmal border which was so frightening to step beyond... Well, it should be somewhere around, its indistinct contours fluctuate dimly, but who cares now about its inviolable purity, now, when it is so tempting just to throw away the first five letters from the compound word “photoartist”.

Igor Moukhin’s project “Benches: Transformation for the Future” is interesting either in the context of the previous remarks, or within the frame of the XL Gallery’s stated program. This project is ambivalent, because Moukhin having not violated that phantasmal border of photo stylistics, manages to join the sphere of contemporary art’s “ideas” rather naturally, without arousing either wise reasoning about certain specific of contemporary photography, or feminine appeals “to return to the Artist” etc. It is ambivalent, because in this hypothetical sphere it is gently balancing between reality and metaphor, between irony and tragedy, between discourse and image. As a matter of fact, the tremendous “Monuments: Transformation for the Future” project of the Institute of Contemporary Art, inspired by Komar and Melamid, shown last year, has solicitedly developed “progressive” ideas of the plan for monumental propaganda upside down. The artists have enthusiastically transformed monuments but practically didn’t look around at the surrounding socio-cultural landscape. By the way, the very benches, sweet and brutal, touching and rough, well-maintained and neglected, carry distinct traces of history on their bodies. Moukhin’s project, if could be compared to its predecessor, is both more keen and more grand, as time transforms the benches, orates or distorts “faces” of Moukhin’s personages even without complementary means. The exhibition’s space gently incorporates playing fervor of the “monument’s project”, as the benches could be involved in a transformational topsy-turvy game; and addresses to nostalgic and romantic emotion of the “Dark Alleys” (Koshliakov & Dubossarsky exhibit in Yakut Gallery, 1994). One may prepare “The Benches of the World” encyclopedia. One may carefully protect and renovate their old “bones” (action by A.Sigutin, 1993). One, at last, may with a necrophiliac sweet lust fixate the gradual decay of the socio-cultural landscape “personages”. Or you may simply pass by.

Igor Moukhin proposes the following projects to be included into XL Bank of Projects.

Books: “Benches of Russia and Ukraine Are Brethren Forever!”, “Minor Encyclopedia of Benches”, “Benches of the World” and so on.

“The Big Bench Show”, to be held preferably in Manege Central Exhibition Hall, or in Central House of Artists, or at former VDNKh, with the following expositions: “Russian Bench of the XIX c”, “At Marge of Epochs. 1900-1930ies”, “The Soviet Bench – 30ies to 70ies”, “The Art of Modern Bench”.

The exposition of “The Art of Modern Bench” is considered as a collection of the benches from various regions of Russia – North, Volga basin, Far East, Northern Caucasus etc. – by following divisions: town, park and garden, rural benches etc. (to be purchased by ROSIZO after that).

The viewers will see benches, many various benches, among them –

nuns with children of different age;
 ladies with dogs of different breed (dogs urinate much);
 many schoolchildren and technical college students;
 many lovers, beggars and retired old people on the benches;
 people of different age play cards and chess, sounds of a wedding somewhere
 around; many drunkards... the viewers join them one by one, mix with them;
 a man, covered with Pravda newspapers, sleeps on the bench;
 a bench with veterans celebrating Victory Day;
 spies secret meeting on the bench;
 behind the benches children pick up small change, and old men searching for
 empty bottles;
 Among the benches there are many wet paint ones (different colors), the view-
 ers refurbish them with pleasure. There's a "green" bench plastered with \$1
 bills; sounds of shots – that is a "bench shooting" action...
 The exhibition may result in adoption of The Bench National Park.
 Please, sit down!

Diane Neumaier

The anti-monuments of Igor Moukhin

Some monuments die of old age, some of illness, some are murdered.
 Like most park benches, art today is in ideological and material crisis.

What is public space?
 What is private space?
 Who determines what is public and what is private?
 Who owns your flat? Are you sure?
 How do you know?
 Why are we thinking about benches and looking at photographs?

Are these beautiful benches or beautiful photographs?
 Who determines what is beautiful?
 Who determines what is beautiful today?
 Who determines what is fashionable today?
 Who determines what is art today?
 What is a bench?
 What is a monument?
 How do monuments and benches restructure space and time?
 Are benches postmodern monuments?
 Why are most historical monuments tributes to men?
 And why are most allegorical monuments fantasies about women?
 Who cleans your flat? Who cleans our parks?
 Are these park benches feminine? masculine? neuter?
 Why is it not safe to go into Central Park after dark?
 Is it safe to go into Gorky Park after dark?
 Do you remember if there are benches in Red Square?
 Can the park near your flat be privatized?
 When will the park near your flat be privatized?
 Can this gallery be confiscated?
 Why are there no benches in this gallery?
 When do people live in parks?
 What makes a Russian bench Russian?
 Are these Ukrainian benches?
 Which benches are Crimean?
 Are African benches different than American benches?
 What's the difference?
 Do you care?
 Who does?



Александр Бренер Alexander Brener

Любит–Не любит Loves–Loves Not

фотография, перформанс photography, performance

Анатолий Осмоловский Anatoly Osmolovsky

Жвачка с волосами Chewing gum with hair

*жвачка с волосами, прилепленная на фотографии Бренера
 chewing gum with hair stuck onto Brener's photographs*

Елена Селина

Крик бастарда

Пушкин, в свое время "сброшенный с парохода современности", как-то посе-
 товал: "Как мы ленивы и нелюбопытны". Если на художественной сцене воз-
 никает нечто новое, но возникает тихо, можно с уверенностью предсказать,
 что успешное вхождение в московскую ситуацию будет проблематичным.
 Напротив, шумная провокативность, настойчивое напоминание о себе шоки-
 рующими акциями, брутально-артистическими жестами, неожиданностью
 "музыкальных соударений", активное выступление в печати, создание, нако-
 нец, собственного художественного журнала – достигнув критической мас-
 сы, способны если и не породить особенного любопытства, то по меньшей

мере, всколыхнуть привычную лень. "Потревоженное" же сознание, раздра-
 женное участившимся в последнее время "точечным массажем" конкуриру-
 ющей программы Нецезиудик почти рефлексивно начинает реагировать и на
 деятельность группы, и на от дельных ее участников.
 Что же, камерное пространство XL Галереи – еще не освоенное поле репре-
 зентации для Нецезиудик. Предлагая участие в совместном проекте двоим
 представителям конкурирующей программы – Анатолию Осмоловскому и
 Александру Бренеру – мы осмысливаем этот показ как некий повод, в свою
 очередь, провокативного многосоставного сопоставления. Досадное отсут-
 ствие на московской художественной сцене Инспекции "Медгерменевтика"
 несколько ослабило первоначальный пафос запланированной интриги: про-

ект Бренера-Осмоловского предполагалось показать вслед за выставкой Ануфриева-Пепперштейна. Вместе с тем, физическое выключение последних из выставочной практики Москвы вовсе не исключает их, так сказать, метафизическое присутствие в энергетическом поле художественной топографии этого города. Как не означает и ненахождение здесь Бориса Гройса отсутствия его интеллектуального влияния на местные умы и, в первую очередь, именно на наших репрезентантов. Не случайно именно к Борису Гройсу и “медгерменевтикам” зачастую апеллируют в своих текстах и Бренер, и Осмоловский. Считается, что конкурирующая программа Нецезиудик резко оппозиционна по отношению к предыдущей формации московского актуального искусства: и представители номы, и Бренер-Осмоловский это подчеркивают. Вместе с тем, отмеченное слишком частое упоминание последними перечисленных имен, а также несомненный интерес того же Гройса, включившего Осмоловского в аахенский проект – логично спровоцировало нас на сравнительный ракурс предлагаемой выставки.

XL Галерея предоставляет возможность для визуального высказывания двум ведущим участникам конкурирующей программы, в первую очередь, для того чтобы сравнить насколько они сопоставимы друг с другом, а также, вкупе с публикацией максимально полных текстов и разных точек зрения на это явление (Пригов, Обухова, “Альбом”) надеется разобраться (вместе со зрителем) так ли уж далеки друг от друга московский концептуализм и конкурирующая программа. Вернее, насколько они далеки, какова степень различий? И не генетически ли обусловлено отчетливое подчинение визуального теоретическому и поэтическому, доминирование концепции над пластикой у нецезиудиков – как у Пепперштейна и Ануфриева, но в отличие от шизоки-тайского самоуглубления последних, напротив, в форме почти разбойного погружения в реальность? Возможно, наша позиция несколько тенденциозна и подобное сопоставление некорректно, наблюдаем мы становление и развитие прямо противоположного направления, по хорошо уже знакомому типу смены парадигм, например, как в случае с “Миром искусства” и футуристами? Вспомним, как резко полемизировали, почти кричали, с несомненными оттенками эдипова комплекса в тембре голоса, футуристы на Александра Бенуа со товарищи; как издевались над Брюсовым, собственно и давшим им единое имя, первым сделавшим более-менее аргументированный и доброжелательный разбор их творений; как презирали “Голубую розу”, наконец. Вспомним и довольно-таки странный тактический узор реакции на них Бенуа, прошедшего от первоначальной стадии пренебрежения, резкого неприятия до добродушного похлопывания по плечу и, далее, до абсолютно серьезного выделения наиболее талантливых, по его мнению, и включения последних в сборные выставки “Мира искусства”. Вспомним и Дягилевские сезоны и еще раз спокойно посмотрим “А голый ли король?”.

Беседа о проблеме лишнего (журнал Album)

ALBUM. Начнем с вопроса о теоретических обоснованиях вашего движения и причинах его образования.

Анатолий Осмоловский. Мне кажется, что вопрос “зачем?” – второстепенен, он следует за неким желанием, существующим внутри человека. Мне всегда была неинтересна индивидуальная художественная практика, она представлялась крайне скучной и ограниченной. Какие-то чисто профессиональные отношения внутри художественной системы, связь с кураторами, с потребителями, с коллекционерами – мне представляются достаточно механическими и крайне нетворческими. Мне коллективная деятельность всегда была интересна именно потому, что между художниками возможно довольно плотное творческое содружество, которое в принципе сможет перенести

творческую энергию на жизнь. Таким образом, жизнь и процесс внутри этого сообщества художников может быть артифицирован и превратиться в некое постоянное искусство, которое происходит не только относительно бытовой жизни, но и внутри художественного сообщества. Повторяю, главное – желание. Когда было Э.Т.И., такое не могло состояться, поскольку там практически не было художников. Это была чистая инициация, в которой участвовали я да Дима Пименов, а все остальные были в той или иной степени ангажированы на различные акции. Сейчас же, как мне кажется, возможно создать такое культурное тело, которое само из себя представляет наличие автономных художников (каждый из которых представляет величину и творческую энергию), которые взаимодействуют и вместе осваивают большое социальное поле и артифицируют его.

ALBUM. Означает ли это, что художники в вашем случае меньше зависят от микро-социального контекста (кураторы, галереи, мнения...)? Это способ защиты?

А.О. Да, в идеале это некое пространство, претендующее на некоторую независимость. Но это достижимо только если сообщество получит возможность как-то развиваться в социальном, творческом и других аспектах.

ALBUM. Прагматическая цель, стало быть, создание своего поля репрезентации...

А.О. Да, но это потом.

Александр Бренер. Мне кажется, что основа всякого нового художественного явления социальна. Возникает новое поколение, новая группа художников, которая пытается в своем опыте оттолкнуться от предшествующего явления в культуре. И в этом органика нового художественного явления. В частности, органика данного явления в том, что оно оттолкнулось от практики московского концептуализма. Это было спонтанное социальное движение. Но, возвращаясь к вопросу о теоретической базе, констатация некой социальной программы недостаточно. Теоретическая основа движения сейчас находится в становлении. Если говорить о революционной платформе и революционной фразеологии, которая развивается Нецезиудиком, то всякая революция постоянно меняет свои формы. Эта революция не является социальной революцией – она является прежде всего эстетической и онтологической. Но главное, на мой взгляд, – любовь...

А.О. Прежде всего онтологической революцией...

А.Б. Да, онтологические основания движения сейчас как раз выясняются и закладываются. Возможность новой онтологической революции лежит в отношении уже не к культурологическим проблемам, как это было с концептуализмом, а в отношении к другим глобальным проблемам. Для меня такой проблемой является отношение с природным началом, выяснение новых отношений с какими-то леви-строссовскими положениями. Сейчас, мне кажется, возможна констатация некой художнической неадекватности со всем миром. А это неадекватность чисто природная, внутренняя, телесная. Художественная практика ближайшего времени должна показать, насколько такая претензия состоятельна. Но я настаиваю, главное – любовь.

Олег Мавроматти. Я бы по этому поводу заметил – что такое группа или движение, как таковые? Это не более, чем стая волков, которая собралась для того, чтобы удобнее было загонять зверя, жертву. Естественно стаю окружают другие стаи.

ALBUM. И жертва – это...

О.М. Жертва – это нечто новое.

А.О. В продолжение Сашиной мысли – эстетический, культурный и любой другой дискурс должен быть обращен не на сам по себе культурологический дискурс и развиваться не внутри него, как это было с московским концепту-

ализмом, а обратиться в реальность – будь то реальность природная или социальная. Когда смотришь инсталляцию Лейдермана “Колодец и маятник”, читаешь текст к этой инсталляции (он называется, кажется, “Буря в пустыне”), то понимаешь, что критический пафос современного искусства ни инсталляция, ни текст не несут. Для некоего гипотетического стороннего зрителя все это воспринимается как целое, без всякого расчленения. В инсталляции невозможно выяснить какую роль играет маятник, какую – мышки, какую – подиум; из текста невозможно понять, почему нужно бороться с психоделикой, почему в психоделике заключено некое зло и так далее. Невозможно расчленил потому, что весь этот дискурс целиком утоплен в культурологическом дискурсе, который сам по себе этим гипотетическим зрителем в принципе не считывается. Для того, чтобы это считывать, нужно быть погруженным в этот дискурс. Мне кажется, что самое критическое, что я мог бы сказать о своих текстах – в них мало таких фамилий, как Ельцин, Гайдар, там нет фамилий Зюганова и Бабурина. Мне кажется, что когда в статье начинают присутствовать эти фамилии (и прежде всего, Ельцина и его политическое окружения), тогда, собственно говоря, дискурс искусства начинает напрягать взаимодействие с реальностью, существующей вокруг искусства, начинает выяснять свое положение внутри общества. И это выяснение может дать художнику осознание возможности существования в этом социальном дискурсе, в этом социальном теле – хочет ли он служить этому обществу, делая и продавая красивое искусство, или он хочет подложить мину под общество, чем, на мой взгляд, и должно заниматься современное искусство. Так начинает работать аппарат рефлексии и художник может сам решать, чего он хочет. Чисто теоретическая или чисто дискурсивная, текстовая практика должна быть направлена на осознание своего культурного места относительно социального тела или, если брать позицию Саши Бренера, относительно своего собственного тела – в последнем случае позиция редуцируется до основ, до конца, до тупика. Подобная проблематика и формирует новые эстетические задачи и решения.

ALBUM. *А какую роль в вашей теории играет положение Фейерабенда – “теория формирует факты”?*

А.О. На мой взгляд, это одна из формул, которая способна дать инструмент защиты от претензий постструктурализма на тотальность. Постструктурализм утверждает, что нет ничего до языка и нет ничего вне языка. А раз претензия на тотальность такова, то любой художник, который этой тотальности подчиняется, целиком уходит в теорию постструктурализма и начинает жить по ее законам. На самом деле, все языковые “проблемы” целиком детерминированы теорией постструктурализма. И философский анализ Поля Фейерабенда позволяет отбросить эту тотальность. Но не для того, чтобы взять тотальность Поля Фейерабенда и существовать в поле его размышлений, а исключительно с тем, чтобы вывить пространство для маневра, пространство еще непонятого, неосвоенного опыта. Как на войне тела пленных бросали на рвы, и по этим телам шли вперед, так же дело обстоит и с постпозитивизмом. Это не есть доктрина, не есть идеология, это – пленные, которых бросают в ров, и уже поверх этого дискурса, как мне кажется, пройти новый опыт, новое осмысление реальности, которого мы не знаем, этот опыт нам не явлен и пребывает в становлении. Как, в какую сторону он выведет – трудно говорить. Но сам по себе опыт, обретение этого опыта – это революция, а поиск онтологических основ этого опыта, обретение своей текстуальности – это выяснение проблем внутри этого опыта, фактов, которые этот опыт будут формировать и так далее. Пока же атака только начинается. Как она пройдет, хватит ли у нас пленных, пока неясно.

О.М. Лично для меня вопрос совершенно ясен. Я считаю, что настало время

гипер-радикальных жестов. Совершенно согласен с Сашей по поводу ухода в природное начало. Но я хочу обратить внимание на то, что наше художественное сообщество слепо по отношению к явлениям, происходящим за его пределами, оно совершенно не реагирует (в отличие от западного) на то, что происходит в мире масс-культуры. Длительное время на Западе был колоссальный застой в пласте, именуемом масс-культурой. Когда кончился стиль new wave, на смену ему не пришло ничего. А сейчас все четко и ясно, пришел стиль grunge, который как бы перешагнул все и является вместе с тем странной компиляцией движений хиппи и панков. И в этом есть рациональное зерно, его почему-то никто не видит. Ведь и та и другая культура породили массу имен, массу художников. Наши критики и художники этого просто не замечают. Действие должно заключаться в демонстрации некоего гипер-героизма. Художник должен стать гипер-героем, вооруженный новейшими технологиями и магией. Магия в данном случае не имеет ничего общего с эзотерической космогонией фашизма или мифологемами лабиринта и башни, чем занимается Кусков. Ничего подобного – это должна быть практическая магия, которая рассматривает человека как материал, который надо раззять, использовать.

А.Б. Очевидно, что теоретической основой Нецезиудик является некий философский реализм, даже натурализм, попытка опереться на элементаристские явления. Если предыдущие течения московского искусства работали с понятием “история”, то мы пытаемся работать с понятием “реальность”. Причем, этот реализм и это отношение к действительности я бы характеризовал через негацию. Это не психологический реализм, не реализм, который обращается к истории культуры, не критический реализм. Это реализм, подразумевающий создание новой утопии и в то же время беспреданно эту утопию разрушающий, оскверняющий. Но все же главное это – любовь.

ALBUM. *Московское художественное сообщество не занимается этими проблемами, не интересуется...*

О.М. Несмотря на то, что многие из них достаточно молоды – тот же Лейдерман – по образу мысли это старики, “шестидесятники”...

А.О. ...вернее “семидесятники”...

О.М. ... да, такая странная закуска.

А.О. Что касается Лейдермана. Вот я приношу ему какие-то записи новых рок-групп, типа Sonic Youth или Nirvana, он говорит – “В мои годы слушали Deer Purple”. Человек, который говорит “в мои годы”... Значит сейчас уже “не его годы”, видимо, он существует уже в истории или, наоборот, вне истории. Или тот же Бакштейн, который в каком-то частном разговоре сказал, что, если Пепперштейн узнает, что в данном проекте участвует Осмоловский, то его хватит инфаркт. Человек, которому 27 лет – и инфаркт! – это просто смешно. Тема смерти у Лейдермана, фраза Гройса “я уже умер” – все это подтверждает, что у них нет никаких отношений с реальностью, с текущим процессом жизни, это все архив, все, по словам Гройса, в архиве пребывает и архив порождает.

ALBUM. *Это, в принципе, вполне органично, и никакого движения в реальную жизнь в концептуализме быть не может. Я думаю, что, может быть, и не стоит рассуждать, когда же концептуализм “скончается апоплексическим ударом”.*

А.Б. Скорее, впадет в старческий маразм.

А.О. Что в лице Бакштейна уже явлено.

ALBUM. *Вот последнее крупное событие в этом смысле – выставка “Белые ночи” – отчетливо демонстрирует работу крупного архива...*

А.О. Вопрос заключается в том, что чисто экономическое положение в нашей стране крайне сложно, и для того, чтобы возникло новое явление, должны

быть какие-то финансовые основания. Дело упирается в сложность освоения реальности. Дерганье в социальных рамках крайне сдерживает реальный процесс развития нашего движения. Это проблема, которая разрешима и она будет разрешена. Вопрос во времени, в накоплении статуса. Орлов сказал – “Я не вижу сейчас человека, который станцевал бы сейчас пляску смерти”. Для того, чтобы пляска состоялась нужны деньги на покупку костюмов к ритуальному событию. Как только появятся деньги – будем танцевать “пляску смерти”. А сейчас пока мы поем гимны, задаем атмосферу.

О.М. Как это может выглядеть – я вижу это в работе с собственным телом, в физической перделке собственного тела, пластическая операция, изменение пола, цвета кожи, глаз и так далее.

ALBUM. Речь, по моему, идет об апроприации медицинских феноменов...

А.О. Нет, это не апроприация. Апроприация это работа с культурными знаками.

ALBUM. Изменение пола и пластические операции уже культурные знаки, по крайней мере, в западной цивилизации.

А.О. Мысль, которую Олег только что высказал, достаточно интересна. Я все-таки не думаю, что эти вещи как культурный знак были так интегрированы в культуру.

О.М. Есть Майкл Джексон, но, позвольте...

ALBUM. Почему же, ведь сейчас активно идут процессы проникновения гомосексуальной субкультуры в культуру “нормальную”, предпринимаются попытки стирания рамок различия женского и мужского...

А.Б. Это, скорее, становящийся культурный знак. Другое дело концептуализм, который имел дело со знаками уже ставшими. Здесь, как мне кажется, делается попытка работать со знаками, которые находятся в процессе становления. Любовь, например...

О.М. Я добавлю – работа с телом может выражаться в долгосрочных голодовках, в работе с человеческой кожей и кровью, в продолжительном сне под действием препаратов, работы в области психотропного воздействия...

ALBUM. Своеобразная новая антропология, или вернее, соматология.

А.О. Метод Олега – это его метод. Меня интересуют несколько иные проблемы, но в любом случае они в той или иной степени близки. В частности, меня интересует работа с социальными этикетками шока, для примера можно вспомнить мою работу “CHAOS – MY HOUSE”. Когда я обсуждал состоятельность этой работы с Иосифом Бакштейном, он никак не мог понять, а в чем состоит собственно работа. Но, как ни странно, помимо символического смысла, который также очень важен, вся работа заключается в том, чтобы взять труп в руку и показать. Вопрос об этике, как социальный вопрос, с одной стороны и человеческий – с другой. Моделирование шока в моем творчестве играет очень важную роль. Мне очень важно также переживание. Все запечатленные работы должны быть натуральны, никаких коллажей, муляжей и так далее. Репрезентация реального опыта, который я сам придумал и сам ставлю себя в эти отношения, моделирую предельные или конечные точки переживания (игра с опасностью, с отвращением, с наслаждением). Моделирование этих точек и пребывание меня, как автора, в этих точках запечатляются и репрезентируются.

ALBUM. Можно ли говорить о твоих особых отношениях с французским экзистенциализмом?

А.О. Я думаю, что сартровская программа достаточно интересна. Тем более, что Сартр напрямую апеллирует к социальности, к анархизму и марксизму. Другое дело, экзистенциализм не есть та доктрина, которую стоит разделять. Это некая точка опоры на время, пока решаешь, куда нужно двигаться и когда оживаешь взглядом пространство, чтобы вбить крюк или найти уже су-

ществующую приступку, парадигму, за которую тоже можно уцепиться, чтобы идти дальше – в поисках возможности создания своей парадигмы. Но, повторяю, для меня экзистенциализм – уважаемое явление, весьма продуктивное.

А.Б. Речь идет об актуализации новой авангардистской философии. Не случайно Гройс, отстранившись от своего концептуалистского опыта, определяет всю настоящую ситуацию в искусстве, как постконцептуалистский салон, т.е. нечто противоположное авангардистской интенции. А мы пытаемся актуализировать именно эту интенцию. Мой интерес лежит в области таких пограничных зон культуры, после которых возможен выход к чисто природной проблематике. А эти пограничные зоны – то, что я определяю как стратегию локальной скандальности, с одной стороны, и работу с плагиатом, с другой. Скандальность это чисто авангардистское понятие, и на разных этапах авангардистской практики использовались различные стратегии. Сейчас возможна новая актуализация таких стратегий – как скандальность внутри художественных кругов, когда им наносится совершенно невозможный интеллектуальный удар, по голове, когда художественное сообщество обвиняется в элементарной некомпетентности. Это возможно при помощи возникновения плагиата, когда культурной публике предлагается то, с чем она хорошо знакома, но не в качестве апроприации, а как прямой плагиат, который не может быть публикой отождествлен как культурное событие, что является элементарным реалистическим, натуралистическим плагиатом. Но я по-прежнему настаиваю, что главное – любовь.

А.О. Если говорить о плагиате, то можно вспомнить Сашин текст “22 тезиса к Нецезиудик”. Там высказана такая мысль – “когда в открытом поле к Вам обращаются с фразой “откройте эту дверь”, Вы ее не понимаете, то же самое Нецезиудик делает со словом “революция””. В сегодняшней ситуации это слово совершенно неадекватно постконцептуальному салону, внутри которого такого слова просто не существует. Недаром Гройс постоянно, как заклинание, утверждает идею того, что постконцептуальному салону невозможно противостоять, поскольку сама по себе оппозиция есть салон. На самом деле человека, который хочет быть в оппозиции, заставляют отказаться от оппозиции. Когда ему говорят: “Для того, чтобы быть в действительной оппозиции, ты должен отказаться от оппозиции”, то в этом случае его просто “берут на понт”. Его заставляют отказаться от оппозиции, интегрируют в этот салон. У меня есть некоторый опыт зарубежных выставок, и я вижу, что международный постконцептуальный салон это чисто конформная масса. И никакой скандальности, никакой оппозиционности внутри салона нет, это не предусматривается. Любая оппозиционность тут же подвергается остракизму. Поэтому обращение Гройса к идее постконцептуального салона провокационно. Это убеждение себя и салона, что ничего им не угрожает.

А.Б. И еще в этой фразеологии Гройса, как мне кажется, сквозит тоска по новому универсальному проекту (о чем он и высказался в интервью с нами). Он ощущает недостаток новых энергий и в этом тоже определенный реализм ситуации.

А.О. Является ли эта тоска тотальным страхом, и на самом деле он хочет этого универсального проекта, и чудовищно боится?.. Или здесь другое? Когда мы брали у него интервью и завели речь об авангардизме, он сказал: “Не есть ли это ностальгия по авангардизму?”, и заметил, что не любит, когда человек идет до сути, не имея ее. Как мне кажется, если какой-то универсальный проект сможет состояться как социальное явление, у Гройса всегда будет в запасе возможность заявить, что этот проект не есть суть, а лишь ход к сути. Суть, как мне кажется, нам не дана, а дан только ход к ней – это и есть универсальный проект. Утопия недостижима – XX век это показал. Но воля к

утопии, поход к утопии это и есть попытка достижения сути. Претензии к поискам сути обоснованы, но не обоснована его претензия на обладание сутью, ею нельзя обладать в принципе. А поход к ней, воля к сути, в общем-то, и составляют саму по себе суть, которую нам можно получить.

ALBUM. *Позиция Гройса в целом – это апологетика западной демократии. Такая позиция гарантирует спокойствие, поскольку как бы снимает любое противоречие заявлением типа “пусть расцветает сто цветов”. Западную демократию, по замечанию Гройса, нельзя победить в принципе, можно разве что сбросить на нее атомную бомбу – кстати, и такой “телесный” контраргумент он имеет в виду.*

О.М. Не думаю, что он обрадуется, если атомная бомба все-таки будет сброшена...

А.О. Да, если говорить о Гройсе, то его позиция, которая является этикеткой буржуазной демократии, очень здорово показана в фильме Линдсней Андерсона “Если бы”. Там есть такой персонаж среди различных типов учителей английского колледжа. Это все понимающий, все принимающий либерал. Он способен принять все, вплоть до вооруженного сопротивления. И когда реально происходит это вооруженное сопротивление, студенческий бунт, он выходит к студентам, поднимает руки и говорит: “Ребята, я все понимаю, но нельзя же так, вы переступаете границы”. И тут его убивают пулей в лоб. Такой либеральный интеллигент, образ которого и являет Гройс, он должен встать перед автоматами и там уже решать, должен ли он поднимать руки и утешать, или он должен взять в руки автомат и активно противостоять тем сторонам жизни, которые он считает неприемлемыми для себя. В моей статье для третьего номера “Художественного журнала” есть фраза: “Самое честное – это не обслуживание и создание диалога между двумя несовместимостями, а провоцирование войны”. Наиболее органичное выяснение отношений между двумя несовместимыми сторонами – война. Это наиболее честная позиция, например, относительно меня и Гутова. Мизиано, пытающийся сгладить углы и завязать диалог, на самом деле нивелирует несовместимости. Он пытается их подогнать под нечто единое, что в принципе непродуктивно, поскольку тогда обе несовместимости теряют свои особенности и превращаются в разжиженную однородную массу чего-то такого непонятного. Основными пафосом независимого куратора как раз и должно быть провоцирование войны. Как мне кажется, это в той или иной степени нам удастся создать на выставке “Труд и капитал” (куратор Саша Обухова). Пафос этой выставки – показ двух несовместимостей и максимального напряжения между ними, или максимального сопряжения.

ALBUM. *Есть ли на ваш взгляд в современном московском искусстве явления помимо Нецезиудик, способные к активному развитию? Причем меня интересует не творчество гениального одиночки – но теоретически обоснованные попытки разработки новой проблематики...*

О.М. Ты прекрасно знаешь деятельность Кускова и его товарищей...

ALBUM. *Нет, Кусков – это особый случай. Он мог бы существовать двадцать лет подряд в своем полуподпольном состоянии, и так и остаться маргинальным явлением в местной художественной ситуации, хотя бы потому, что он занимается какими-то своими “вечными поисками”.*

О.М. Мне несколько странно, почему сейчас вдруг начинают поднимать на флаг Петлюру?

А.О. Ну, Олег, на самом деле его поднимают на флаг всегда. И как он был в своем этом грязном месте, так там он и останется. Я достаточно поверхностно знаком с его деятельностью. Но, опираясь на то, что знаю, я полагаю, что Петлюра и компания – это ситуация абсолютного нерасчленения, отсутствия рефлексии, существования где-то на задворках. Здесь уместно вспомнить

положение Гройса о том, что постконцептуальный салон есть совокупность маргинальностей. Мне кажется, что основная задача – быть не маргинальным, а пытаться стать центром, и из этого центра анализировать мир, высказывать свое отношение к нему. Это чисто тоталитарная претензия. У Петлюры такого центра нет, он есть сборище маргиналов. Его существование это как бы еле-существование маргинала относительно постконцептуального салона или включение его в этот постконцептуальный салон. Это область неразличения, там нет ничего, грубо говоря, все слипается в понятие “Петлюра и компания”. В нашем случае нет таких понятий как “Бренер и компания” или “Осмоловский и компания”.

О.М. Хотя ты об этом и говоришь, но все равно в московской художественной среде культивируется миф об Осмоловском и компании.

ALBUM. *Но это же сознательно культивируемый миф...*

А.О. Конечно, это чисто социальная этикетка. Ну, я более известен, ты – менее. Но в потенциале ты автономный художник, Саша автономный художник и я – автономный художник. Это вопрос времени. У Петлюры же нет такого принципа.

А.Б. Мне кажется, что попытка сходного художественного опыта есть у Владика Мамышева (Монро). Я вижу пафос его деятельности в том, что он пытается столкнуть два рода знаков. С одной стороны, знаки местные и, с другой стороны, знаки западные – Монро, имидж, который он осваивает. Но, насколько мне известно, здесь нет теоретического обоснования, акцентирования такой деятельности. И я все же вижу возможность универсального проекта в каких-то коллективных шагах. В этом успех концептуализма и концептуалистов. Они состоялись именно благодаря артикулированности отдельных художников как сообщества. Мое участие в группе основано на том, что здесь будет создана некая универсальная концепция – она будет подтверждена индивидуальными опытами, которые будут дифференцированы и в то же время слиты в определенный момент в какую-то действительно серьезную работу. А свою задачу я вижу только в осуществлении любви.

А.О. Да, это абсолютно правильно. А Мамышев фигура интересная, но он апеллирует к ленинградской культуре. Ленинградская же культура испытывает большое влияние теоретического дискурса московского искусства. Может быть, потому, что они находятся на расстоянии и не чувствуют затхлости и тотальности этого дискурса (“Медгерменевтики”, в частности). В потенциале ленинградская культура – более прогрессивное явление в противовес концептуалистской Москве – благодаря тому, что они пытаются создать свою парадигму, пусть не теоретическим языком (заимствуя это у московского концептуализма), но хотя бы практическими действиями. Тимур Новиков, Африка – какой бы Африка ни был плохой художник – что-то пытаются сделать. Насколько это убедительно, вопрос другой, сам по себе замах вызывает уважение.

Раз уж Гройс стал отправной точкой, скажу еще несколько соображений. Когда мы спросили его в интервью, с каким коллективным телом он себя ассоциирует, он ответил, что с телом московского концептуализма. Мы напомнили ему, что московский концептуализм умер. “Меня сейчас интересуют индивидуальные судьбы каждого из художников”, ответил он. В этом высказывании, как мне кажется, содержится противоречие. Если Гройс представляет из себя автономное тело. “Медгерменевтика” представляет автономное тело, Кабаков – автономное тело и само движение умерло, то Гройса а priori не должны интересовать индивидуальные судьбы ни “Медгерменевтики”, ни Кабакова, ни Филиппова. Поскольку интерес к индивидуальным судьбам и есть провоцирование к жизни этого концептуального сообщества. Если бы Гройса сейчас заинтересовал феномен ленинградской волны, то это была бы гораздо более честная позиция. Она бы собственно и манифестировала ин-

дивидуальную судьбу Гройса, его бы интересовало нечто за пределами коллективного тела нумы. Мне кажется, что это противоречие Гройсом не достаточно рефлексировано и он пытается ностальгически апеллировать к тому, что было, и совершенно не смотрит по сторонам и, соответственно, не конструирует свою индивидуальную судьбу, как независимого художника, философа или культуролога.

ALBUM. *Мы, как ни странно, постоянно обращаемся к Гройсу, который живет в Германии и приезжает сюда изредка. Но каковы же явления, тенденции в здешней критике, кто эти персонажи, которые способны двигать ситуацию путем разработки актуальных (или могущих стать таковыми) проблем? Не будем касаться Мизиано, позиция которого меняется... То он поддерживает Осмоловского и компанию, то говорит о "новой искренности", то реорганизует Центр современного искусства в систему workshop'ов. Последнее может привести к некоторому отчуждению художников от живой экспозиционной деятельности, поскольку любой из них становится до известной степени телом из анатомического театра, наглядным пособием...*

А.О. Я думаю, что самое позитивное из созданного Мизиано в системе workshop'ов – это наличие женского материала, который местами крайне привлекателен и который можно использовать в личной жизни...

О.М. По прямому назначению...

А.Б. Но если серьезно, мне кажется, есть объективные причины того, что не возникают такие критики или теоретики. Ведь московский концептуализм был по определению самокомментирующим художественным явлением, художественным комментарием вообще. А сейчас не существует – и мы до сих пор таковыми не являемся – подобной абсолютно саморефлексирующей единицы, которая могла бы дать пищу теоретику. Я не знаю, нужна ли она, такая, по примеру концептуализма. Все пока находится в процессе работы. Вполне возможно, что Мизиано способен повести какую-то группу художников, дающую ему материал для размышлений. Сейчас огромная ответственность лежит на художниках.

ALBUM. *Приходится пока признать, что в целом критическая масса, или, вернее, масса критиков, представляет собой скорее массу комментаторов...*

А.Б. ...и плохих комментаторов.

ALBUM. *Ну, это, скорее, вопрос образования, эрудиции, логорее...*

А.Б. Здесь есть исключения. Такие критики, допустим, как Ковалев или Епихин, – они настолько находятся под влиянием, обаянием, прессингом мертвого уже концептуализма, что они просто зачастую неспособны видеть. А Мизиано делает усилия и пытается увидеть.

А.О. Я совершенно солидарен с тем, что сказал Саша. Критик не возникает сначала, а затем уж – художественное явление. Что касается Мизиано, то нельзя не признать его гиперактивности как куратора. Мне кажется, что Мизиано несколько неправильно воспринимают. Его воспринимают как законченное состоявшееся явление, хотя на самом деле он способен, как мне кажется не только к "изменениям по ветру", но и более серьезным онтологическим изменениям. Совершенно согласен с Сашей, Мизиано делает усилия.

А.Б. Обычно это происходит одновременно. Пунин и Малевич, Гройс и концептуализм, так всегда было... Все это диктует любовь.

А.О. Мне кажется, что должно возникнуть художественное явление как коллективное тело. И потом некий человек со стороны погружается в это явление и начинает из него глаголить. В принципе, это возможно. Если наше художественное явление состоится, то такой критик может появиться. А сейчас мы, как рефлексированные художники, занимаемся этим сами. Те или иные теоретические тексты, которые мы пишем, на самом деле не теория.

ALBUM. *Это, скорее, идеология.*

А.О. Да, это риторика и идеология. Когда в нашем журнале поставлена марка "Теория", на самом деле это не есть теория. Я думаю, что теория и не нужна.

А.Б. Нужен новый язык, и он уже вырабатывается. Язык любви, язык обожающих...

А.О. А новый язык это и есть, собственно говоря, не дискурс, а лозунги, риторика, которые отсылают не к осмыслению, а к тому, чтобы человек мог вдохновиться. Человека подвигают на действие. Это принципиально разные языки, которые между собой совершенно не взаимодействуют. На все аргументы Гройса, которые он выдвигал в своей речи на презентации книги, не могут следовать такие же аналитические контраргументы. У Саши возникла мысль встать и прочитать свое стихотворение. Гройс это может прокомментировать, а Саша прочтет еще одно стихотворение...

А.Б. И это опыт какой-то новой теории.

ALBUM. *В принципе, выработка языка, это уже проблема теории. Но в нашем случае теория особого рода, которая вырабатывается и изменяется одновременно с самим явлением, теория, которая является и продуктом вашей деятельности, и вместе с тем катализатором новых процессов.*

А.О. Может быть, можно говорить о пара-теории, около-теории. Мне кажется, что и критик, который появится – если появится, – не будет критиком осмысляющим, это будет писатель, который будет просто писать произведения искусства, романы или статьи как романы. И он будет анализировать наши действия не посредством адекватной интерпретации, а посредством адекватного улавливания духа.

А.Б. И создавать параллельную вербальную реальность.

А.О. Это лозунги, афоризмы, риторические фигуры.

А.Б. И, в конце концов, возникнут новые теоретические жанры, что и желательно. Любовный дискурс, например.

А.О. Это будет неизвестно что. В какой-то степени и Саша, и я пытаемся показать некий опыт такого типа писаний. То, что это адекватно – очевидно. Иное дело, сможет ли другой человек представить такую же адекватность.

ALBUM. *Поскольку вы занимаетесь проблемами телесности, социальной телесности, то, очевидно, что первичными для вас являются действие, жест, а осмысление или категоризация вторичны.*

А.О. Я думаю, что осмысление и не является ценностью. Не осмысление, а адекватное, повторяю, – адекватное вербальное воплощение. Риторическая фигура в этом смысле очень яркий экспликат такого подхода. Риторика является чистой пропагандой, пропаганда и есть тоже некое тело внутри дискурса. На самом деле не рефлексированное тело, а тело живущее. Осмысляют уже критики за пределами нашего художественного сообщества. Задача нашей теории – это создание риторических фигур, которые могли бы существовать внутри себя и взаимодействовать с реальным миром, а не миром культуры.

ALBUM. *В общем, проблема критики это ее собственная проблема.*

А.О. Абсолютно. Я не вижу сейчас критика, который способен был бы адекватно интерпретировать индивидуальную деятельность каждого из нас, не вижу в принципе. Если взять меня или статьи о Саше Бренере, которые написали Катя Деготь или Ковалев, то мы имеем абсолютно неадекватную реакцию. Некая традиционалистская позиция, отсылы к практикам, которые уже были, к Маркузе – причем здесь Маркузе? Его можно, конечно, помянуть как старого генерала...

О.М. Такой традиционный жупел...

ALBUM. *Современная критика в своей массе ближе, к сожалению, не критике...*

О.М. А к журналистике...

ALBUM. *...даже к публицистике, традиционной советской публицистике.*

А.О. Мне кажется, что, в данном случае, нас пытаются интерпретировать, не

исходя из опыта конкретного художника, а с отсылками к каким-то историческим явлениям. Опять же – все время соотносят это с состоявшейся культурой. Вот художник, а вот был Маркузе, вот – художник, а вот был, скажем, Ницше, или Деррида, или Уорхолл. А дело обстоит по-другому: вот возник художник Бренер, и вот вокруг реальность, вокруг, грубо говоря, Ельцин. Соотносить художественные явления нужно с жизнью и рассматривать как художник взаимодействует с вне-культурным контекстом, с социумом вне мира культуры. Но на деле нет ни риторических фигур, ни адекватной интерпретации. Вот, если взять меня. Мизиано обо мне – “идеологический клоун”, “декоративный революционер” и так далее. Все эти этикетки или клички абсолютно культурны, т. к. предполагается, что были или есть идеологические неклоуны или революционеры не декоративные. Эта интерпретация все время переживает традиционный модернистский синдром, который рассматривает каждое следующее культурное явление относительно предыдущего культурного явления. Если уж интерпретировать, то, мне кажется, не относительно культурной традиции, а относительно настоящего, реальности, которая находится за пределами искусства. Если революционер “декоративный”, то нужно рассматривать почему сейчас возможны “декоративные” революционеры, значит есть некие социальные условия, делающие революционера “декоративным”. Вот этого нет, и это самая негативная ситуация в критике.

ALBUM. *Здесь, кстати, некоторое противоречие. Если критика навешивает на вас ярлыки “революционности”, “леворадикальности”, “анархизма” и так далее, то критикам нужно бы, следовательно, разобраться с проблемами леворадикальности и революционности, анализировать эти феномены социальной реальности в соотношении с рассматриваемой художественной деятельностью. Если такого анализа нет, и нет, как мы видим, даже попыток, то это аргумент не в пользу критики. Значит, ярлыки навешиваются из любви к навешиванию ярлыков, либо для придания “остроты”, “актуальности” etc.*

О.М. Кстати, критик провоцирует художника на все больший радикализм. Как, например, это было с Сашей Бренером, когда Катя Деготь подошла на выставку и спросила: “А что же дальше?” Здесь, с одной стороны, жажда крови и радикальности, а с другой – чрезвычайный страх перед настоящей революцией. В свое время я показал Мизиано свои работы с фашистами, он был просто в шоке, и то же самое случилось с Ерофеевым. Мизиано пытался свести все в некие рамки “Ну, Олег, ты же декадент, как можно себя с этим соотносить. Вспомни историю, все же остались за бортом, все подобные заигрывания с социальностью приводят к трагическим последствиям. Так что, изволь, проведи границу...” Ерофеев просто испугался страшно, стал делать вид, что меня не существует, хотя у него был какой-то проект фашистской выставки, с которой он, как говорят, носится уже не первый год. Так что ему должно было бы быть “в жилу” то, что он увидел. Но он стал объяснять, что в его проекте некие сильно завуалированные знаки в сфере архитектуры, моды, чего-то еще...

А.О. С фашизмом вообще ситуация интересная, и здесь нужно отдать должное Пепперштейну, который также рефлексировал по этому поводу. Пожалуй, фашизм, а сейчас и коммунизм, хотя это чисто идеологические, текстуальные знаки, отсылают к своей телесности. Когда мы обменивались с Гройсом какими-то поверхностными замечаниями о Биеннале, он сказал, инсталляция Ханса Хааке (в немецком павильоне), в которую была эмансипирована фотография Гитлера, была немецкими критиками воспринята крайне негативно. Инсталляция Хааке, на мой взгляд, была самым интересным из всего, что было представлено на Биеннале, и вообще самым интересным, что я видел из современного искусства. Ничего более возбуждающего, шокирующего, провоцирующего на чисто физиологическую реакцию, я в принципе не видел.

Мне кажется, что немецкие критики отреагировали на совмещение дойче-марки, висевшей при входе и фотографии Гитлера. Фашистские символы обладают большой телесностью. Так что можно спровоцировать скандал просто потому, что они есть. И не потому, что существует какая-то идеология. Просто нарисованная на стене свастика обладает телесностью, как это ни странно. То же самое можно говорить сейчас о социалистической символике. И это имеет место в не меньшей степени в западном искусстве.

О.М. В западном искусстве они давно обрели эту телесность. Те же пресловутые панки использовали как фашистскую, так и коммунистическую символику.

А.О. Телесность всегда присутствовала. Я говорю о русском искусстве, где фашистские символы имели телесность. А сейчас такую телесность приобретает социалистическая символика, и это очень интересно, интересно работать с этими абсолютно девальвированными знаками. Они могут воздействовать напрямую. Идея локальной скандальности имманентна данной ситуации.

А.Б. Я вижу элементарную авангардистскую некорректность Хааке по отношению к существующему международному салону. Ведь претензия к Хааке заключается в том, что он поступил некорректно по отношению к той традиции прочитывав мости и прочтения. Так что единственная возможность сейчас – действовать некорректно по отношению к салону, чтобы положить это все на лопатки. Как это всегда происходит в акте любви.

А.О. Хааке это фигура, которой направо и налево поклоняются, и именно поэтому у меня к нему было заранее скептическое отношение. Но когда я увидел инсталляцию, то стало ясно, что это действительно нечто мощное. Давление на диафрагму, на солнечное сплетение. Причем какими-то такими средствами... Создавать шок посредством репрезентации трупов, уродств и т.д. достаточно просто (в принципе), а дойти до уровня, когда работаешь с такими материалами как Германия, разбитый мрамор, фотографии Гитлера, когда это будет давить на соматику...

О.М. Здесь, конечно, материальный фактор имеет огромное значение. Каждый из нас был бы рад делать какие-то невероятные вещи из гранита, золота и драгоценных камней...

Интервью журнала ALBUM с Д.А.Приговым

ALBUM. *Каково на Ваш взгляд значение появления группы Осмоловского и их практики? Есть ли этому – и если есть, то какие – причины в современном художественном процессе, и каковы будут следствия?*

Пригов. Осмоловского и его действия я рассматриваю в достаточно уже утвержденной широкой парадигме современного искусства – авангардной; это такая провокационно-захватническая деятельность по принципу разработки драматургии “искусство-неискусство”. Художник каждый раз захватывает новую область, ему говорят “это не искусство”, он говорит “нет, это искусство”, и все к этому привыкают. Драматургия эта исчерпана. Что бы ни делал Осмоловский, общество в пределах этой парадигмы заранее говорит ему – “искусство, искусство, не волнуйся”. Остается только оценка – хорошо или плохо. Поэтому его тотальная стратегия, рассчитанная на эпатаж и удивление, может работать в очень малых пределах. Потому, что она пост-утопична в пределах постмодернизма, лишено органа для ощущения утопизма, – он моментально переводит утопизм в эстетичность. Вся деятельность Осмоловского проявляется и имеет реальное значение на фоне контекста московского искусства, и она есть коллапсирующий, даже декоративный тип дискурсивной деятельности, попытка впрыснуть адреналин в один из дискурсов, полагая, что вздергивание дискурса – нечто новое.

Есть несколько практик умирания дискурсивной постмодернистской дея-

тельности. Одна – “медгерменевтическая” – попытка шизо-аналитическим ядом вздернуть труп постмодернизма. Другая – квази-социальная, эпатирующая деятельность Осмоловского. Мне кажется, что он не совсем точно оценивает, что он охвачен постмодернистской практикой, он внутри нее и не может из нее вырваться. Другая стратегия, ровно обратная, когда практика постмодернистского стратегийного дискурсивного поведения стянута в точку и драматургия должна быть разыграна в другом месте; и вся практика будет одним из агентов новой драматургии. Я думаю, что следующий этап художнического поведения, следующая стратегия – смирение. Не в этическом смысле, а как типологически переведенное, транспонированное в план культурного действия некое смирение до чего-то одного, идентификация, даже умаление себя до этого одного. Метафорически подобную практику можно назвать сберегающей технологией, экологической деятельностью. Перенесение акцента деятельности из экстенсивности в интенсивность. При этом, поскольку поначалу художническая деятельность протекает в лоне тотального дискурсивного сознания, художник действует на уровне манипулятивно-операциональном, на уровне метадискурса. Поэтому реальная, героически артикулированная пора наступит несколько позднее. Пока все равно есть переходный период, порождающий кентаврический род деятельности. Возможно, Осмоловский и есть род этой кентаврической деятельности, потому что это попытка идентифицироваться с одним культурно-социологическим дискурсом, при всем при том, что стратегия эпатажа достаточно старая. Возможно такое прото-направление ничего не сулит ему в качестве будущего, поскольку половинчатые явления окажутся забытыми и съеденными, а чистые явления, даже противостоящие новому, отодвигаются в чистую классику. В этом смысле его деятельность очень полезна, но в каком-то отношении она напряженно трагедийна, и, я думаю, он это чувствует. В это время практически нельзя артикулировать ни будущую драматургию, ни сродниться с нынешней, ведь она мертва. С ней приходится действовать гипер-средствами. Конечно уже проявляется новая проблематика, проблематика напряжения между дискурсом как таковым и неартикулированными, предположенными ему основаниями, то, что называется телесностью дискурса (Барт, Делез и прочее). Именно ужатие до дискурса и посредством этого переход в телесность дискурса, вздох, проявление движения, что-то такое гипертелесное, что смыкается с проблематикой новой антропологии. Она тоже пока половинчатая.

За последнее столетие изменилась вся ситуация человека, помещенного в иную социальную, биологическую даже среду, совсем другая соматика, другие пространства, другая скорость протекания информации, перенесение акцента на зрение, на экран. Мыслеформа книги, которая раньше объемлала такие большие пространства как жизнь (“жизнь как книга”), сейчас отходит, и очевидно сейчас начнется большая эпоха мыслеформы экрана, памяти. А книга с ее уподоблением хрупкости страниц, листанием, перелистыванием будет архаической, как в нашем культурном поле от греческих времен уподобление речи, произнесению, “сладкий голос”, некие архаизмы и отсылы к золотому веку. Вся эта сумма тактильных, глазных, соматических перверсий и перемени порождает, или, во всяком случае, поставит проблему новой антропологии и ей типологически сходную проблематику телесности, допустимости предельной телесности. Я не говорю о садистическом или мазохистском аспекте этого. Я говорю о новой антропологии, когда метафорическое осмысление тела будет другим. Возможно, мы сейчас находимся в самом начале этого процесса. Если взять авангардистскую парадигму развития искусства, она началась в начале века. Сейчас она дошла до стратегийно-манипулятивной деятельности художника вне картины, вне объекта, вне фактуры; художник

действует теми средствами, которые в начале века были немислимы ни по жанрам, ни как сфера художнической деятельности вообще. Мы находимся на сломе, когда кончается большая драматургия авангарда, его стратегии. Мне кажется, что сейчас кончается большая парадигма гуманистического искусства, начатого Возрождением, постановкой драматургии персонального человека, отвоёвывающего у больших коммунальных неартикулированных тел пространство персональной свободы. Россия несколько запоздала, и в ней фантомы коммунальных тел, таких как соборность, продолжают быть трансцендированно существующими. Вообще в мире происходит полнейшее освобождение человека от коммунальных тел, метафизация пространства в отличие от коммунальных фантомов. Очевидно, следующий этап, когда телесность была гранью зоны неартикулируемости, помещения неартикулируемого человеческого “иного”, будет характеризоваться тем, что у него отвоюют зону неартикулируемости, отодвигая зону “иного” чуть дальше, в другом направлении. Это не совсем касается Осмоловского, но это касается того, как я понимаю проблематику состояния нынешней культуры и некую эвристику будущего. В этих пределах деятельности Осмоловского, как и Бренера, – погранична.

Очень интересно, что Бренер по реальному возрасту старше “медгерменевтов”, но они по культурному возрасту принадлежат к предыдущему, классическому периоду. В настоящей ситуации есть некая подспудно происходящая борьба за обладание территорией. По прямому, временному принципу следования Бренер и Осмоловский имеют некоторые, условно говоря, преимущества. Но в такой тотальной отодвинутости, мне кажется, что их чистая художническая судьба будет не очень хорошей, если они точно не осознают где и в каком художественном пространстве они находятся. Пока у них нет этой артикуляции. Они, и особенно Осмоловский, обуреваемы поведенческим пафосом предыдущего культурного потока. Предыдущее поколение было вынуждено четко артикулировать новую культурную ситуацию, были семинары, был круг, который проделывал определенную работу. Осмоловский воспринимает это как данность, как природженную ему соматiku, но этот культурный тип стоит за ним и глядит его глазами. И вот обернуться и увидеть этот ужас в лицо ему, мне кажется, не достает личных сил – эта работа не проделывается в одиночку. А поскольку модель его поведения исключительно экстремистская и персоналистская, то он не может кооперироваться с достаточно широким кругом людей, чтобы проделывать эту работу с ними.

ALBUM. Важной, существенной задачей Осмоловского является формулировка и построение “конкурирующей программы”. Он выделяет некоторые программы в московской художественной ситуации. Единственно полноценной, обладающей всеми необходимыми признаками, он считает ному. Свою же “конкурирующую” программу Осмоловский считает первой из сознательно создаваемых...

Пригов. Вообще, в принципе, такое художественное поведение абсолютно правильно. Но он все равно находится в большой парадигме, порожденной номой. Нома работает на уровне операциональном, манипулятивном, она не работает н” одним, ни вторым, ни пятым дискурсом, но перебором дискурсов. И работает стратегией поведения. Вот стратегией поведения Осмоловский точно попадает в заданную парадигму этой стилистики. Он прочитывает постмодернизм не на уровне реальном. Ведь постмодернизм не прочитывается на уровне цитатности, аллюзии, ироничности, дискурсивности. Он прочитывается на уровне основного пафоса – проблематичности личного высказывания. В отличие от авангарда классического, где важна проблема личного высказывания. Вот проблематичность личного высказывания – это и есть операциональный уровень, когда понятно, что ни один дискурс не есть прибежище персонального высказывания. Поэтому свободная мобильность на уровне дис-

курса – это и есть стратегийность. И Осмоловский действует действительно стратегийно. Но этим самым он отнюдь не вырывается из основной парадигмы этого искусства. Бренер в этом отношении, как человек менее теоретизирующий и более интуитивный (и не в его изобразительном искусстве, а в текстах), лучше ощущает это благодаря лирической одаренности...

ALBUM. ...и, в конце концов, благодаря филологическому образованию...

Пригов. Да. Есть, как мне кажется, некая тенденция – ужатие до одного дискурса, смирение. Осмоловский пытается предельной интенсификацией поведенческой модели вырваться за ее пределы. На самом деле система уже коллапсирует, и вырваться за ее пределы гипер-усилием невозможно. Можно выйти, наоборот, слабыми усилиями, так называемым фазовым переходом – сразу перескочить. Но, последовательно гипертрофируя усилие в этом темпированном пространстве, выскочить невозможно. Поскольку все силовые линии направлены внутрь, то и Осмоловский падает внутрь. Я бы, на его месте, гораздо больше присмотрелся к Бренеру, но не к его изобразительному искусству. В изобразительном искусстве Бренер вполне следует, если не поведенческой модели Осмоловского, то обнажению дискурса – что уже заранее проигранная деятельность, она уже запатентована.

Люди, которые ее породили, лучше это делают, поэтому здесь Бренер вторичен, и вторичность делает его несколько схематичным и декоративным. А вот в его литературных текстах, мне кажется, там что-то есть.

ALBUM. Бренер, высказывая мысль о своей личной художественной позиции, акцентировал внимание на понятии тотального каприза, каприза собственной телесности.

Пригов. Да, в рамках их группы он оказывается насильственно политизирован. Там, кстати, где он более политизирован (в одной из последних работ “Мое влагалище”), там все получается наименее удачно.

У каждого нового направления есть необходимые и достаточные условия. Каприз – это один из параметров “сборочного стола”. Но вряд ли это понятие может быть единственным кардинальным и основополагающим. Это некая внутренняя художественная соматика поведения внутри какой-то системы. Мне представляется, что “каприз” это хорошее понятие, в отличие от всех аналитических или симуляционно-аналитических ходов пост-модернистского направления, типа шизоанализа. Действительно, каприз представляет некую личность в поле виртуальной действительности. Это типологически сочетается с понятиями виртуальных пространств, которые относятся к проблемам новой антропологии. Вообще, очень важно появление слов, поскольку они своим семантическим полем затягивают очень многое. Одно слово “анализ” затягивает в поле деятельности совсем другие ассоциации, другой тип поведения, другой тип приноорупления к ситуации. “Каприз” – хорошее слово. Я употребляю для примеров фазового перехода слово “мерцательность”. Но, очевидно, “каприз” – гораздо более продвинутое слово, поскольку “мерцательность” говорит если не о логическом ходе, то о неких логических соотношениях. А вот “каприз”, как одна из определяющих формул, хорошее слово.

ALBUM. Как Вы относитесь к практике репрезентации радикальной группы Осмоловского в галерее Гельмана, например? Заигрывание с истеблишментом, паразитизм, или, по выражению Осмоловского, кокетливость – это особенно-сти молодой конкурирующей программы или проблема старой парадигмы?..

Пригов. Очень симптоматично! Это показывает тот тип манипулятивно-стратегийной деятельности, который полностью укладывается в авангардные модели – выйти в чужую площадку, задействовать чужое поле. Неважно, с каким знаком они действуют, это не переходит в другое состояние. И, кстати, то, что они “пока” пользуются этим полем репрезентации... Дело в том, что

“пока” затягивает навсегда. Не могут существовать две понятийных системы одновременно. Если ты действуешь стратегийно, то действуешь стратегийно; другая система должна быть отчуждена в чистый быт и немаркирована культурно. В этом смысле, когда они приходят к Гельману и занимаются с ним культурной деятельностью, это уже культурно маркировано как стратегическое поведение, оно может быть расценено как художественно-стратегийное поведение. Заигрывание, деконструирование ситуации – все это лежит в рамках старой постмодернистской парадигмы, на стадии ее вырождения, как вырожденная манипулятивная деятельность. Я, при всем при том, понимаю конкретную ситуацию этого круга, понимаю, что их, как и многих других раньше, столкнула вместе скорее ситуация социальная, чем эстетически постулируемая. Действительно, им приходится работать в уже занятых нишах. Создать свою не так легко, хотя бы потому, что сначала ее нужно осмыслить. Осмоловский полностью попадает в современный тип художника, актуализированного постмодернистского художника, понимающего свою деятельность не как символическую, а меновую стоимость. Он дает столько, сколько на рынке за это можно получить обратно. Это не художник предыдущей эпохи с символической стоимостью. Будущий тип художнического поведения – не знаю, как он будет связан с рынком.

ALBUM. В этом смысле с Осмоловским и его группой связано много домыслов и рассуждений о захвате власти в художественной ситуации...

Пригов. Надо сказать, что такую же деятельность проводили “Чемпионы мира”. Их стратегийность была похожей.

ALBUM. Но недавние кровавые события продемонстрировали обострение драмы “художник-человек” у Осмоловского, Бренера. Они заговорили о собственной художнической несостоятельности, о невозможности совершить радикальный жест в ситуации реальной жизни.

Пригов. Они – порождение среды. Их деятельность насковзь дискурсивна. Им казалось, что их дискурс есть жизнь. В пределах искусства они интенсифицировали дискурс, им казалось, что они перепрыгивают через каноны и прыгают в жизнь. Дело в том, что дискурс и жизнь – разные вещи. Искусство благостно отделено от жизни охлаждающими транспонирующими кванторами. Если бы они были у Белого дома, то это нисколько не сочеталось бы с их левой риторикой. Это спутанность сознания, как мне кажется. Они ничем не отличаются от того же Гутова, который делает веревки. Их дискурс не революционнее. Они не вырываются за пределы манипулятивно-дискурсивной деятельности.

ALBUM. Может быть, дело в терминологии, в словах, которые в обыденной речи нагружены специфическим, политическим смыслом?

Пригов. Да, это спутывание. На самом деле они разрабатывают определенный дискурс, Гутов – другой дискурс. То, что Гутов использует пули, не значит, что он будет стрелять. Когда начнется заварушка, может самый тихий поэт-лирик окажется у стен Белого дома, потому что его дискурс и жизненная позиция достаточно разведены. И точно так же они. Это страстное желание найти себя как целостную личность, байроновский идеал. Но ведь Байрон нисколько не подтвердил свою поэзию, и не опроверг ее, умерев в постели. Это попытка сохранить атавистическое представление романтического типа поэта. Другое дело, когда нет разрыва дискурса и личного существования, то такой тип поэзии или вообще художественной деятельности более органичен. И может, вот эта жажда такого неразрывного единения – то, что в Осмоловском есть от будущего существования художника. Я, например, органично себя чувствую, у меня нет этого разрыва, нет ощущения трагичности. Возможно эта трещина, которая есть в Осмоловском, – единственное настоящее в его деятельности...

Александра Обухова о NEZESUDIK

Существо современного радикализма трудно фиксируется в рамках традиционного понимания художественной стратегии, направленной на преодоление сложившихся канонов репрезентации и принятых схем восприятия. Многочисленные и разнообразные эксперименты художников с изобразительной формой, которыми изобилует история искусства XX века, образцы предельной жестокости и нигилизма, вызывавшие в свое время социальную фрустрацию и необратимые изменения в эстетике и даже в структуре художественного рынка, создали такие условия, в которых любой провокативный жест будет казаться бледным повторением оригинала.

Художники из группы “Нецезюдик”, тем не менее, рискнули заявить о своем пристрастии именно к этой традиции, давно локализованной границами жанра на предоставленном пространстве художественной сцены. Демонстрируя известную смелость, они объявляют себя наследниками всех возможных радикальных направлений и таким образом обнаруживают совершенно неуместную консервативность вкусов. Где же, в таком случае, располагается революционность “Нецезюдик”? Очевидно, что не в следовании общедоступному каталогу рецептов для желающих попрактиковаться в различных деструктивных акциях от сокрушения самой материи искусства до self-destruction. Не оправдывая ожиданий публики, жаждущей увидеть крутое действие, будь то ритуально проливаемая кровь или, в крайнем случае, просто качественно сделанная конструкция на тему “радикальное”, “Нецезюдик” то показывает красивые постановочные фото, то снимает штаны или затевает бессмысленные драки. “Наглость”, “безвкусица”, “карьеризм” – это лишь некоторые из эпитетов, которыми награждает практику “Нецезюдик” раздраженное художественное сообщество, безошибочно распознавая его основные качества. Справедливость оценок будет полной, если все-таки учесть постоянство и настойчивость, с которыми художники используют перечисленные “методы” работы.

Явная социальная ориентированность естественным образом сместила фокус внимания членов группы с языкового уровня на сферу “производства и потребления” продуктов искусства. История мирового авангарда становится поэтому для “Нецезюдик” не столько областью формальных референций, сколько открытой во времени и по-прежнему энергетически насыщенной зоной борьбы с институциональной заданностью. Следование традиции социального эскапизма воплощается в гипертрофированном интересе к способам функционирования арт-системы, в которой стратегия сопротивления может, в частности, проявляться в разрушении стереотипа “нон-конформиста” как определенного социального статуса. Наподобных противоречиях строятся все спекуляции “Нецезюдик”, направленные на последовательное расшатывание структуры и ценностных иерархий современного искусства. Все то, что исключено из существующей сегодня модели, т.е. лишнее, будет целью и смыслом для новой эстетической революции.

Несколько слов о небольшой, но жестокой пиратской флотилии, которая в лучших традициях Генри Моргана и Л’Олло не бороздит воды современного арт-бизнеса в поисках добычи и наживы

Александр Бренер

Находясь в ситуации накопления первичного капитала, основной принцип его выставочной политики: работа со второстепенными, маргинальными или просто не талантливыми художниками. Стартовав в московской ситуации с выставки “Война продолжается”, в дальнейшем активно стремится к сотрудничеству со второстепенными или маргинальными художниками за предела-

ми конкурирующей программы Нецезюдик. Проекты и выставки совместно с Сашком (рабочий из галереи М.Гельмана); с художником-маргиналом Ю.Гавриленко, с художником Б.Мамоновым. Подобное пикантное заигрывание с “не искусством” создает за Бренером агрессивный шлейф, так что каждый новый совместный проект Бренера для контекстуально озбоченного художника может оказаться сомнительным. Экспериментальная суть подобной репрезентационной политики – это актуализация неактуализируемого посредством “взятия на буксир” неактуализируемого. Вся грязь неактуализируемого, наслонившаяся на бока инсталляций Бренера делает его работу крайне революционной. Эта революционность заключается в смещении контекстов, в запутывании любителя “чистых” жестов, в циничном манипулировании сестростью. Естественно свою агрессивность Бренер проявляет и относительно своего художественного сообщества, когда его корабль заплывает во временное пристанище (как в случае с выставкой “Труд и Капитал”), но там он встречается с подобными ему хищниками и их отношения недоступны пониманию торговцев от искусства.

Дмитрий Пименов

Репрезентационная политика Пименова практически отсутствует или, скорее, его репрезентационная политика – это принципиальный отказ от нее. Пименов работает только “на заказ” и не отказывается ни от каких предложений. Существова в своих собственных параноидальных мирах, его набег на современную арт-систему остаются крайне эффективными в отношении интереса масс-медиа. Например, после выставки “Труд и Капитал” Пименову дважды (!) поступал заказ сделать анти-рекламу для различных ТВ передач. Для малоизвестного молодого художника, не занимающегося собственным promotion да еще работающего в эстетике дебильных граффити, подобные факты довольно впечатляющи. Впрочем, Пименов с большим скепсисом относится к искусству вообще и к современному искусству в частности. Для него это все “несущественные внутренние игры” – классический взгляд старых левых на отношения между базисом и надстройкой.

Олег Мавроматти

Он строит свой корабль. Есть слухи, что он отправляется в Америку за деревом.

Александр Ревизоров & Алексей Зубаржук

Эта флотилия только собирается в рейд, но она уже зарекомендовала себя как самая жестокая и беспринципная.

Анатолий Осмоловский

Для меня принцип всеядности и деконтекстуализации собственного творчества также является определяющим. Деконтекстуализация – это борьба с собственной авторитетностью, возникающей всякий раз, когда ты создаешь “свой” контекст. Если ты леворадикал – значит не должен работать вместе с коммерческими художниками (и сотрудничать с буржуазными галереями), если ты фашист – значит тебе априори инкриминируют антисемитскую репрезентационную политику. Борьба с чистотой контекста – это борьба за собственную свободу и в современных условиях является основным вектором леворадикального революционного эманипирующего искусства. Лично мне всегда было интересно совмещение противоположных контекстов в собственной исторической арт-биографии. Такую методику можно условно называть “Флэш Арт/Крокодил” (по двум публикациям в двух противоположных по социальным характеристикам журналах). Именно поэтому в моем “послужном списке” присутствуют как суперпрестижные групповые проекты

(например, Венецианское Биеннале – APERTO), так и скандальные, заведомо провальные и “грязные” (например участие в фашиствующем “Русском про-рыве”), естественно, ни в каком из отдельно взятых групповых проектов я не идентифицирую себя с окружающим меня контекстом. Моя идеологическая принадлежность может быть прочитана только при совокупном рассмотрении всех возможных репрезентационных контекстов, в которых я принимал участие. Всякий раз, принимая участие в том или ином групповом проекте, я проверяю сам себя на однородность с ними. Это можно назвать автоматической интерпретацией, ведь при экспонировании работ в разных контекстах происходит автоматическая интерпретация этих работ относительно окружающего. Принципиальное отличие деконтекстуализации от Приговской метапозиции и манипуляции различными дискурсами состоит в абсолютном нонконформизме деконтекстуализации. Выступая в различных контекстах, Пригов конформно сливается со средой и иронично “подмигивает” посвященным; наша практика принципиально иная: мы цинично примем участие в самом продажном, самом преступном, самом безответственном шоу, но при условии, что останемся собой, со всем багажом накопленных пристрастий, приоритетов и предрассудков. Всякий раз мы манифестируем свою личность относительно своего окружения и бля буду, если наша флотилия не совершит кругосветного плавания.

Александр Бренер

130 прокламаций вместо 47 статей

БУДЕМ!!!

Будем?! Будем!!! Чай? Пожалуйста! Финики? Всегда рады! Черное бархатное платье? С удовольствием! Абрикосы с Иссык-Куля? Давайте сюда! Девичу без лифчика? Посмотрим! Марсель в половине десятого? На блюдечке!!! Жареного хулопа? Немедленно!!! Карбонариев? Десять тысячя!!!! Московских художников? На хуй нужно!!! “Розовых фламинго” Джона Вотерса? Я требую!!! Изысканных и чистых черных блюдей? Обожаю, хотя и не пробовал! Кристаллическую решетку? Секунду на размышление! Гильотину? Идите все в жопу! пляж в Тель-Авиве в пожизненное распоряжение? Нет, только на десять лет! Бультеьера? Оставьте себе! Крученыха? В пизду его!!! Много денег? Да, и сейчас же! Но я их отдам Люсе! Огромную морскую черепаху? На свободу ее! Смерть??? Пусть обожрется моим говном! Я приказываю вам есть смородину с клубникой!!!!!!

ЛЮДМИЛА!!!

Людмила!!! Не грустить! Не чтить! Не вспоминать! Людмила! Не плакать! Не вздыхать! Не пенять! Людмила! Не чинить! Не звонить! Не гнать! Людмила! Не кричать! Не визжать! Не неметь! Людмила! Не обижаться! Не прощать! Не брать! Людмила! Не чередовать! Не свивать! Не преть! Людмила! Не звенеть! Не якшаться! Не звать! Людмила! Не общаться! Не признаваться! Не бздеть! Людмила! Не умолять! Не причинять! Не привлекать! Людмила! Не обольщаться! Не окрыляться! Не оскверняться! Людмила! Не принимать! Не ознакомлять! Не шуметь! Людмила! Не рыдать! Не суетиться! Не темнить! Людмила! Не повышать! Не понижать! Не читать! Людмила! Не витать! Не проклинать! Не выливать! Людмила! Не шевелиться! Не шептать! Не синеть! Людмила! Не провисать! Не чесать! Не шелестеть!

ЖИТЬ!

ЖИТЬ! Надо Жить! Только жить! Умирать мы и так умираем! Каждый день! Каждый час умираем! А Жить!? Кто из нас может жить?! И что это вообще

такое? Это красное полотнище флага! Но только на один миг! Это синее полотнище флага! Но только на второй миг! Это желтое полотнище флага! Но только на третий миг! Это черное полотнище флага! На четвертый миг! Это зеленое полотнище флага! На пятый миг! Это лиловое полотнище флага! На шестой миг! Это фиолетовое полотнище флага! На сто тридцать пятый миг! Это оранжевое полотнище флага – на пятьсот тридцать пятый миг! Это серое полотнище флага – на тысяча третий миг! Это рваное полотнище флага – на миллионный миг!! Это обвисшее полотнище флага – на миллион десятый миг! Это хлопающее полотнище флага! Это глумливое полотнище флага!! Это замерзшее полотнище флага! Это убийственное полотнище флага! Это обтруханное полотнище флага! Это непремненное присутствие флага! Это вездесущее присутствие флага! Это флаг – в любой миг!!! Только кто это понимает?!

ВСЕ КИСКИ – СЮДА!!!

Все киски – сюда! Кис-кис-кис! Вот сюда, в это местечко, ко мне! Кис-кис-кис! Все, все, все!!!! Сюда, сюда, побыстрее!!! Раз, два, три, раз, два, три, раз, два, три! Сюда, сюда! Все киски, все!!! Ко мне, сюда! В это местечко! Ура, ура!!!! Сюда, мур-мур! Я вас жду! Ко мне! Быстрее, быстрее!!! Раз-два, раз-два! Бегите скорее!!! Я вас жду! Очень жду! Скорее, киски! Ко мне, сюда!!! Муры-мур! Киски, бегите! Давай, давай!!!! Быстрей! Поторапливайтесь!! Мур-мур!! Кис-кис-кис! А ну, давайте, давайте! Сюда, вот сюда!! Мур-мур-мур! Ради бога, быстрей! Раз-два, ать-два! Быстрее, мур-мур! Сюда, ко мне!!! Я вас жду, заждался совсем! Киски! Раз, и сюда! Киски, кис-кис!! Сюда-сюда! Сюда скорей!! Ануфриев и Пепперштейн, скорее, сюда! А все остальные – брысь!!!!!!!!!!

ОЧИСТИТЕСЬ!

Очиститесь! Очиститесь! Брызните соком и очиститесь! Пусть навсегда слезет ваша солнечная кожа! Пусть падут ваши пористые покровы! Пусть сгинет ваша толстоватая оболочка! Пусть обнажится ваша плоть раз и навсегда! Пусть ваше благоухающее нутро предстанет перед миром! Сладкие мои! Истекающие мои! Пусть съедят вас жаждущие и томлящиеся! Пусть проглотят вас иссушенные! Даже косточки ваши пусть не выплунут! Вы есть радость младенца, мужа и старика! Всякий 'поедающий вас напьется солнцем! Что значит напиться солнцем? Это значит умереть рано или поздно! Так рано или поздно? Рано! Рано! Рано! Когда прыснет ваша первая рана! Когда потечет по пальцам ваша желтая кровь! Вы есть тело мира – сочащееся, волокнистое, мясистое! Вы есть тело бога – исчезающего, поедаемого, проглатываемого! Умrete и не воскресните! Так завещал нам мир, который мы да услышим ртом!

На небе синими буквами написано слово “хуй”! На земле коричневыми буквами написано слово “пиздец”! На мне розовыми буквами написано слово “бля”! Хуй – женщинам, пиздец – мужчинам, а бля я подарю детям!

ГОТОВ БИТЬСЯ ОБ ЗАКЛАД!

Спорим, что я могу зацепиться хуем за сук – и висеть! Ну, спорим!!! Спорим!!! Спорим на триста тысяч рублей! Я могу это сделать! Я – могу! Я могу зацепиться хуем за сук или за перекладину – и висеть полчаса, даже сорок минут! Я уже пробовал! Я могу висеть на своем хуе! Готов спорить на что угодно! Я готов спорить со всеми вами – ну, хоть один – согласитесь! Чего вы съете? Ну, спорим, спорим! Вы поспорьте, а потом посмотрим! Если проиграю, отдам! Спорим!? Спорим, на что хотите?! Спорим! Ну, не съете,

решайтесь! Чего вы молчите? Я буду висеть на собственном хуе! А вы – трусы!

ТОЛЬКО АДЮЛЬТЕР!!!

Все, что есть в мире – только адюльтер! Все, что есть в небе – только адюльтер! Все, что есть в хлебе – только адюльтер! Все, что есть в кишечнике – только адюльтер! Все, что есть в песке – только адюльтер! Все, что есть в кино – только адюльтер! Все, что есть в еврейской кухне – только адюльтер! Все, что есть во Франции – только патронаж! Все, что есть в Сибири – только адюльтер! Все, что есть в запасниках – только адюльтер! Все, что есть в постели – только адюльтер! Все, что есть на мачтах – только адюльтер! Все, что есть в трусах – только адюльтер! Все, что есть настоящего – только адюльтер! Все, что есть зеленого – только адюльтер! Все, что есть в “Макдональдсе” – только адюльтер! Все, что есть в комнате – только адюльтер! Все, что есть хорошего – только адюльтер! Все, что есть в распоряжении – только адюльтер! Все, что есть паскудного – только адюльтер! Все, что есть в Филевской пойме – только адюльтер! Все, что есть на Зимней улице – только адюльтер! Все, что есть в карманах – только адюльтер! Все, что есть в карманах – только адюльтер!!!

СТОЯТЬ!!!

Стоять! Я приказываю тебе: стоять! Во что бы то ни стало – стоять! И ночью и днем! И в жару и в холод – стоять!!! В любую секунду – стоять! Ты – часовой! Ты – солдат! Ты – последняя надежда этого уставшего, расслабленного, полулежащего мира! Я говорю: стоять! Стоять! Еб твою мать, стоять!! Я знаю, как тебе хочется отдохнуть. Я знаю, что тебя манит сон, покой, забытье. Но все это ложь! А правда – в том, чтобы стоять, до изнеможения, до обморока, до смерти! Я приказываю тебе: стоять! Я закливаю тебя – стоять! Я прошу тебя стоять!

Понедельник – бля! Вторник – бля! Среда – бля! Четверг – бля! Пятница – бля! Суббота – бля! Воскресенье – бля! И снова бля – понедельник!

Я – лучше всех!!! Я лучше всех! Я самый лучший! Я – лучше, лучше, лучше! Я лучше всех! Я, я, я! Лучше всех! Я лучше. Я лучше. Нет – я лучше всех! Нет – нет меня лучше. Я самый!!! Нет – я и только я! Только я! И никого больше. Я! Больше никого нет.

ПОХИЩЕННАЯ РОДИНКА И ДВА САМОЛЕТИКА!!!

Трагическое происшествие: муж кинозвезды Эдмы Блэк связал свою жену и с помощью скальпеля вырезал родимое пятно, находившееся у нее на спине. Чтобы вырезать родинку, Эрнесто Уорд так глубоко погрузил скальпель, что кровь хлынула целым тампоном, сдерживающим всю ее кровь. Вырвать трепещущую родинку почти то же самое, что вырвать из тела живой глаз! Крупнейший бриллиант, оправленный в платину, не мог сравниться в цене с этой родинкой! Бедная Эдма! Вся она обратилась спиной к самой себе и вечно воображает, что ее родинка светит сильнее, чем самый большой на свете маяк! И скоро-скоро на миловидном лике луны этого дивного вечера, возле уголка ее губ, расплывшихся в широкой улыбке, мы все увидим настоящую человеческую родинку! А на спине моей жены Людмилы вместо родинки вытатуированы два самолетка!!!!

КАИР!!!

Каир – ты станешь центром мира! Каир, в котором я очутился, бежав из

Израиля! Ты пропах чипсами, Каир! Ты провонял шавармой, Каир! Ты помнишь меня в себе?! Я люблю тебя, Каир!!! Нет здесь ни одного художника, о мой Каир!!! Нет художника! А значит, нет и зрителя, о Каир!!! Всего лишена Россия, всего лишена столица ее!!! Есть лишь самовлюбленные и самобичующиеся падлы. авторы этюдики, безделушек!!! Где твой миф, Каир, где твоя тема?! Где твоя любовь, Каир!!! На коленях прошу тебя, заклинаю: дай мне силы выстоять перед ордой этих мазанок!! Дай мне силы подойти к этой горе мусора и срыть ее!!! Дунуть на нее, чтобы не стало!! Я вышел один на бой, Каир, и я был обнажен, Каир, как и подобает герою! И скоты вопили: мал хуй твой, Александр! Мой хуй мал, но он достанет до ваших лбов, ничтожества!!! Дай мне силы, Каир, для этой битвы! Дай мне сил и любви!!!!

Александр Бренер

Утро с Мавроматти

По части глупости я не очень силен. Я видел много людей, посетил несколько стран, в известной мере участвовал в различных затеях, без любви к ним, ел почти каждый день, сходил с женщинами. Я вспоминаю теперь несколько десятков лиц, два-три больших события, и, может, быть, сущность двадцати книг. Я не удержал ни лучшее, ни худшее из всего этого: сохранилось то, что могло.

Не раз мне казалось, что все для меня кончено, но в силу своей несостоятельности я выкручивался. Я редко терял себя из виду, я ненавидел себя, обожал себя – все как полагается “артисту”.

Иногда я догадывался, что самыми сильными личностями, наиболее прозрачными изобретателями, наиболее точными знатоками человеческих свойств должны быть незнакомцы, – люди, умирающие, не объявившись. О существовании их я догадывался по жизни блистательных людей, несколько менее стойких.

Индукция была так легка, что я ежеминутно подмечал их появление. Достаточно для этого было представить обыкновенных великих людей, не испорченных первичной своей ошибкой, или же воспользоваться этой самой ошибкой, чтобы вообразить себе более высокую степень самосознания, менее грубое чувство свободомыслия. Такая простая операция открыла передо мной любопытную ширь, как будто я погрузился в море. Чувствуя себя потерянным среди блеска обнародованных открытий, но и ощущая рядом с собой непризнанные изобретения, которые торгашество, страх, безразличие или случайность хоронят каждодневно, – я думал, что прозреваю какие-то внутренние шедевры. Я забавлялся тем, что погрешал общеизвестную историю под анналами анонимов.

То были невидимые в прозрачности своих жизней одиночки, успевшие познать раньше других. Мне представлялось, что они удаивали, утраивали, умножали в неизвестности своей каждую знаменитую личность, – презрительно не желая раскрыть свои возможности и своеобразные достижения. Они не согласились бы, думалось мне, признать себя никем другим, как “кое-кем”.

Эти мысли пришли мне в голову в октябре девяносто третьего года, в те минуты досуга, когда мысль довольствуется одним лишь своим бытием.

Я перестал было уже об этом думать, когда неожиданно увидел рядом с собой Мавроматти. Раньше я почти не замечал его, настолько его присутствие казалось мне необязательным и тяжеловесным. Впрочем, я уже успел получить удовольствие от наблюдения его манер. Я изучил его огромные уши, егоступающую плешь, его яркие рубашки, его нарочитый хохот, его могучие колени. Я спрашивал себя, чувствует ли он, что я за ним наблюдаю. Я быстро отводил от него взгляд, но в свой черед ловил его взор на себе. Я брал газеты,

которые он только что читал, я мысленно повторял сдержанные движения, которые он делал. Я заметил, что никто не желал обращать на него внимание. Мне уже нечего было изучать в этой области, когда мы сблизились. Мы встречались обычно в первой половине дня в одной крошечной кофейне на Садовом кольце. Обычно Мавроматти доверял оплату наших угощений мне. Мне говорили, что он живет незначительными операциями с чужими картинами. Я также знал, что он женат, а следовательно, одновременно и голоден и сыт. Навалившись на столик своим грузным телом и сверкая бабьими глазами, он произнес: “Уже пять лет, как я всех ненавижу. Я ненавижу всех этих художников, жену, себя. Но это не негативность. Я просто создал из себя марионетку ненависти”.

Он буйно расхохотался.

По мере размышления я пришел к заключению, что Мавроматти удалось открыть умственные законы, которых мы не знаем. Несомненно, он должен был посвятить годы этим изысканиям: еще более несомненно, что понадобились месяцы и месяцы, чтобы дать его открытиям созреть и превратить их в инстинкты. Найти – ничто. Трудно впитать в себя найденное.

У Мавроматти не было убеждений. Ненависть тоже не была его убеждением. Ему было насрать на все, даже на собственное отчаяние. Он ненавидел свое отчаяние. Он ненавидел свою маргинальность. Он ненавидел меня. Он ненавидел Ройтбурда. Он ненавидел свою ненависть. Срать он на нее хотел.

Отвечать на то, что он говорил, было нечего. Он убивал вежливое согласие. Если бы этот человек повернул к миру строгое могущество своего ума – ничто не устояло бы перед ним. Я сожалею, что говорю о нем так, как говорят о тех, из которых создают памятники. Я ясно чувствую, что между “гением” и ним лежит некоторое количество слабостей. Он, такой подлинный, такой новый, такой далекий от всякого обмана и всяких чудес, – такой упорный! Мой собственный энтузиазм портит мне его...

Но как не увлечься человеком, который никогда не говорил ничего бессмысленного, который спокойно заявлял: “Я ценю в любой вещи только легкость ее постижения, ее выполнения. Я с крайней тщательностью измеряю эту легкость и удерживаю себя от увлечения ею. В этом мой метод”. Он действительно срать на все хотел. Я не знаю, удавалось ли ему это.

Бывают дни, когда я вижу его очень ясно. Я вдыхаю дым его сигар, я слушаю его, я опасно настаиваю. Мне кажется, что он просто сундук. Но в следующий момент я понимаю: он не просто сундук, он вовсе не сундук. Он любит, он страдает, он скучает. Но ему насрать на все это.

Мы шли утром по бульвару, и он ронял фразы, почти бессвязные. Несмотря на все усилия, я с большим трудом мог уследить за его словами, ограничившись в конце концов тем, что стал запоминать их. Бессвязность иной речи зависит лишь от того, кто ее ощущает. Человеческий ум представляется мне так построенным, что не может быть бессвязным для себя самого. Поэтому я воздержался от причисления Мавроматти к кретинам. Впрочем, я смутно улавливал лишь связь его идей, я не замечал в них какого-либо вопиющего противоречия. Кроме того, я боялся слишком поспешного решения.

Мы шли по улице, залитой особым воскресным светом, поворачивали за углы, переходили дорогу. Его полуголенный шаг подчинил себе мои шаги. Вдруг Мавроматти сказал:

– Знаешь, я презираю исключительные вещи. Они являются потребностью слабых духом. Поверь точности моих слов: наглость легка, бесконечно легка. Он закашлялся. Возможно, он сказал себе: “Что в силах человеческих?.. Что в силах человеческих?!”

Мы остановились у скамейки. Он предложил мне посидеть, ему хотелось выкурить сигару.

Через несколько минут он погрузился в совершенную апатию. Я поглядел на его профиль и пришел к выводу, что не могу без ужаса думать о его жене, которой приходится видеть этот профиль каждое утро.

Мавроматти заговорил о деньгах. Я не могу воспроизвести его специального красноречия: оно показалось мне менее четким, нежели обычно. Утро, осенний холод, горький дым от сигары, опустошенность, казалось, овладевали им. Я слушал его пониженный и замедленный голос, я смотрел на его внезапно побелевшие губы, на его красивые блестящие волосы. Мавроматти устало произнес очень большие цифры:

– Восемьсот десять миллионов семьдесят пять тысяч пятьсот пятьдесят долларов...

Я слушал эту неслышанную музыку, не следя за вычислениями. Длинные перечни произносимых чисел охватывали меня, как поэзия. В эти цифры укладывалось все: его вкусы и страсти, его негодование и спесь, его разочарование, наконец. Он сказал:

– Золото – это как бы дух общества.

И добавил:

– Дух человечества.

Я почувствовал запах из его рта.

Он рассмеялся. Он предложил:

– Посидим еще. Тебе не скучно? Через несколько минут я засну.

Он продолжил свой счет. Числа становились все колоссальнее.

– Доллары, – сказал он. – Доллары...

Он тихо храпел. Я поднялся, чтобы уйти. Теперь мне было ясно, что такое настоящий нецезиудик.

25 октября 1993 г.



Вадим Фишкин Vadim Fishkin
Орбита C Orbit S
инсталляция installation

Вадим Фишкин

Орбита предполагает наличие центра. Очерчивание орбит – это расставление ориентиров на пути к центру, но в то же время это и опасность зависания на тех или иных траекториях. "Помните о главном!" Наивность и фанатизм этого снимают нас с очередной орбиты, в желании приблизиться к центру.

Страсть и вера были движущей силой научных теорий, пытающихся открыть новые миры. Деревянные инструменты этих теорий соединяют в себе теплоту и безумие. Для меня стремление к фантастическим прыжкам притягательнее, чем поступательное движение на территории прагматических исследований.

Создание автономных конструкций, как я и представляю свои проекты, это попытка смоделировать глобальный механизм. А желание сделать это немедленно заставляет сооружать модели из тех деталей, которые можно найти здесь и сейчас.

Виктор Мизиано

"SOFT MACHINES" Вадима Фишкина

Характерная особенность поэтики Вадима Фишкина – ее индифферентность к языковой проблематике. Язык никогда не был для него самоценным предметом исследования, а был лишь средством, основные требования к которому – информационная емкость, коммуникационная эффективность, простота в обращении. Иначе говоря, поэтика Фишкина никогда не абсолютизировала феномен искусства, а наоборот интересовалась по преимуществу всем находящимся за его пределами. Предмет исследования Фишкина – это феномен бытия, художественному творчеству он пытается вернуть онтологический статус.

Реконституирование онтологии происходит у Фишкина за счет обращения к созидательным актам – элементарным, чистым, архитепальным. Созидательность же оказывается возможной лишь за счет полной редукции феномена традиции, рефлексивных аллюзий, т.е. она оказывается возможной лишь как реконституирование акта претворения. Иначе говоря, новая онтология Вадима Фишкина являет себя новым простодушием, его искусство – новым ремеслом, а сам он, со своей машинерией – новым Кулибиным. Как любой результат исходного деяния его работы – самоценны, замкнуты на себя, познаются только исходя из их внутренней сущности. Таким образом еще одна характерная особенность поэтики Вадима Фишкина – его полная индифферентность к проблеме контекста.

Реконституирование онтологии происходит у Фишкина так же и за счет обращения к конструктивным процедурам, каждая из его работ – носит характер модели – модели вселенной, его машины имеют своим прототипом machine mundi. Аппеляция к конструктивности и машинерии носит у него позитивный характер: процедуры работы механизмов выявляют процесс становления вселенной, а не ее распада. Поэтика Фишкина далека от куль-

тивации тавтологии, графомании или шизоидности.

Иначе говоря, еще одна особенность его поэтики в преодолении стратегии деконструкции и актуализации стратегии реконструкции.

Сочетание установок на первичность и конструктивность выдают стремление поэтики Фишкина к статусу абсолютности и универсальности. Образный мир его работ, сочетающий осколки традиционных культур с нормативной архитепальностью, выдает претензии на пост-исторический классицизм. Наконец, сочетание тотальности с позитивностью придает этой поэтике утопическую перспективу. Этим машинерия Фишкина претендует на генетическую связь с татлинской башней III Интернационала.

Две особенности конструктивной поэтики Фишкина определяют ее отличие от поэтики исторического конструктивизма. Первая из них предполагает прием вскрытия эстетической условности: утопическая вселенная предстает банализированной – уподобленной стеклярусному калейдоскопу. Цель здесь – не редуцировать пафос, а лишь определенно очертить границы высказывания. Иначе говоря, речь идет о замыкании утопии в эстетической сфере. Вторая из особенностей, предполагает прием нарушения в одном из элементов цельности поэтического организма: в утопической вселенной образуется брешь, сквозь которую зияют иные миры, иные утопии. И на этот раз цель здесь – не редуцировать пафос, а лишь откровенно признать ограниченность высказывания. Иначе говоря, не впадая в антиутопию, Вадим Фишкин признает правомерность существования иных утопических измерений.

В той мере, в которой поэтика Фишкина, с одной стороны, апеллирует к актам первотворения, а с другой, к пост-историческому состоянию, сфера ее реализации – "вечное настоящее". При этом, в той мере, в которой его поэтика апеллирует к актам конструктивным, она не приемлет мифологемы "вечного возвращения подобного", а предполагает позитивное освоение этой перманентной актуальности. Наконец, в той мере, в которой его поэтика свойственна утопическая перспектива, этому "вечному настоящему имманентна перспектива будущего, – причем, не "будущего близ лежащего", а "будущего удаленного". Само собой разумеется, что "будущее это должно быть прекрасно, иначе его может и не быть вовсе".

Юрий Лейдерман

В Москве известна одна замечательная метафора. Это образ "филиала центрального географического клуба" или "Ливингстонов в Африке". Автор этой метафоры – Андрей Монастырский говорил в одном из диалогов, что на протяжении нескольких десятилетий московские художники чувствовали себя некими исследователями, заброшенными к далеким экзотическим племенам, и вся их деятельность имела смысл только в череде этнографических отчетов, посылаемых на Запад, в Центральный географический клуб с его журналами, каталогами и выставками.

Но шли годы. В Центральном географическом клубе уже начали забывать о

своих исследователях, заброшенных когда-то и неизвестно каким образом в далекие джунгли. Да и сами исследователи свыклись с окружающим их миром, вошли в его быт, построили себе бревенчатые хижины. Они начали опускаться: потолстели, обрюзгли, пристрастились к алкоголю. Они уже сами не знали – то ли они все еще исследователи, то ли такие же обитатели “Африки”, как и окружающие их племена.

И тут произошло событие, которое могло бы изменить их унылое существование. Получилось так, что Центральный географический клуб, вся объединенная Европа, оторвавшись от земли, подобно ракете начали уходить в космос. К этому старту готовились уже давно, но все ожидали его гораздо раньше, и за суетой подготовки вообще забыли, что он должен когда-нибудь произойти. И когда это, наконец, случилось, системы внешнего слежения и корректировки курса оказались не готовы к работе. Тогда в Центральном географическом клубе вспомнили о своем филиале, об исследователях, затерянных среди далеких племен. Выяснилось, что теперь только они способны наблюдать со стороны, с земли движение удаляющейся ракеты и передавать на ее борт информацию о полете. В конце концов, эти исследователи были единственными из оставшихся на земле, кто способен говорить на языке Центрального клуба.

Таким образом задача заброшенных исследователей вдруг изменилась. Они стали должны передавать в Центр уже не этнографическую информацию об окружающей их жизни (эти сведения потеряли для Центра всякий смысл), а наблюдения за перемещением самого Центра, поскольку никто из находящихся внутри него не мог наблюдать полет со стороны. Одновременно эта перемена оказалась и последним шансом для опустившихся этнографов – им предоставлялась возможность встряхнуться и вспомнить все-таки о своей миссии. Но для этого им надо было осознать, что единственная привилегированность их положения отныне заключается только в их отсутствии на борту ракеты, и что в каком-то сущностном смысле вокруг них и за ними уже ничего нет: никаких ландшафтов, никакой культуры, никаких событий, еще недавно казавшихся столь важными. Вокруг них – пустота, и единственное, что им остается, – следить за удаляющимися огнями ракеты.

К сожалению, немногие оказались способны принять этот вызов. Большинство так и осталось копаться в уже никому ненужной этнографии. Возможно, это связано с разницей в поколениях между различными группами затерянных исследователей. Во всяком случае, покидая метафорические аналогии, можно отметить, что Вадим Фишкин оказался одним из немногих, в чьей деятельности обнаруживается интерес не к бесконечному перебиранию тех историй, которые уже случились, а к попыткам говорить о чем-то, что еще только может произойти, хотя вполне возможно на самом деле и не произойдет никогда. Совершенно очевидно речь здесь идет о самой реабилитации модернизма и о необходимости отбросить всезнающий снобизм. Так происходит наблюдение за удаляющейся двенадцатизвездочной ракетой, чьи огни сияют нам за гранью “исчезновения за гранью исчезновения”. Мы наверное уже никогда не узнаем, какие приключения ожидают эту ракету в безднах космоса. Единственное, что остается нам, и в чем, наверное, кроется наша историческая судьба – это с завистью, с восторгом или со скукой наблюдать ее отменяющий пространство полет до тех пор, пока это возможно, до тех пор, пока еще имеет смысл само понятие “наблюдение” как таковое. Помимо сочувственного восторга мы можем утешаться тем, что сама “оставленность” является именно нашим аутентичным состоянием – все прочие “оставшиеся” не способны даже поддерживать связь с экипажем удаляющейся ракеты, и тем самым вообще не знают, что они “уже остались”.

Теперь посмотрим, какие образы возникают в этом наблюдении. Всякая ра-

кета должна иметь в сечении круг – аналогично и видения ее удаляющихся огней всегда оказываются вписаны в круги, всегда связаны с какими-то иерархическими орнаментальными слоями. Знание об историях, приключившихся “раньше”, до старта, не исчезает. Но эти истории оказываются стянуты в окружающую их центральное исчезновение фактуру, в блеск лакированного дерева и ворс ковровых узоров. Так возникают магические “оклады” – в соответствии с местной этнографией огни ракетных дюз оказываются в центре своеобразных икон, в чье обрамление стянуты верования и мифы “оставшихся” племен. Более того, есть подозрение, что в этих окладах сосредоточены те же самые атрибуты, которыми пользуются и улетевшие астронавты в своем запредельном полете. То есть происходит нечто обратное тому, о чем рассказывал в своих книгах Мишель Лейрис. Там туземцы придавали магическое значение забытым у них европейцами предметам, которые становились источником новых культов. Здесь же, наоборот, предметы архаических культов, случайно оказавшиеся в уносщейся ракете, быть может используются там астронавтами для каких-то неведомых, но сугубо технических целей. Хотелось бы верить, что все эти свернутые в шторпор ковры, крутящиеся проигрыватели, фонарики и тазы являются принципиальными деталями ракетных конструкций – быть может, это успокоило бы зависть оставшихся на земле. Но эта надежда все равно смешана с безнадёжностью. Если даже допустить, что вся ракета соткана исключительно из свернутых ковров и переплетающихся веточек, все равно понятно, что это в ней “не главное”, что ее “устройство” лежит в другой знаковой плоскости – и мы никогда не узнаем в какой. Мы также не знаем, каким образом используются на борту ракеты передаваемые нами сведения о ее полете, и доходят ли они вообще. Все версии, складывающиеся за гранью единственно адекватного нам образа “безнадёжного наблюдения”, будут неистинными. В языке нашего описания, в языке “оставшихся” мы можем оперировать только старыми, заведомо негодными, коммунальными, этнографическими словами. Поэтому удаляющийся в запредельность аппарат всегда будет видиться нам в облаке каких-то невсамделишных, дурашливых, комнатных галлюцинаций – свернутых ковров, крутящихся черепов, вспотевших бюстов и облепленных мухами самолетов. Кроме самого факта нашей оставленности™ “здесь”, кроме этого разлома, все остальное, что мы способны сказать, будет лишь мишурой и чепухой. Конечно, мы говорим пока еще на том же языке, что и улетевшие астронавты, но мы уже не знаем их “новых”, самых главных слов – тех специальных технических терминов и заклинаний, с помощью которых они поднялись в воздух и продолжают управление своей ракетой. Этих слов мы никогда не узнаем, но тем не менее, и на своем полуварварском, коммунальном языке мы, кажется, способны оказать астронавтам некоторую помощь в прокладывании курса. Это подобно тому, как если бы, увидев несущийся на ракету астероид и не зная, что это такое, мы бы закричали: “Смотри! Смотри! Ангел!” – астронавты все равно бы поняли, что надо свернуть в сторону. И так, все наши наблюдения вынужденно покрыты фактурой культурологических иерархий и аналогий – этими банальными вращающимися сферами, клубящимися облаками, знаками рождения и знаками смерти. Но все это не имеет отношения к происходящему внутри удаляющихся следов, там действуют неведомые нам законы, и та коммунальная психоделика, которую мы наваливаем поверх этих следов, лишь обрамляет их недостижимую внутреннюю неведомость. В общем, все это укладывается в характеристику “деревянный космос” – т.е. космос заведомо глупый, ненастоящий и проигранный. Даже проекции ракеты кажутся нам круглыми лишь потому, что мы знаем об идеальности круга и идеальности космоса. Но как раз из-за того, что мы привязаны к идеальности, мы вынуждены оставаться на земле и только

что-то кричать вслед отбывающим о высшем и невыразимом.

И наконец, последний и, наверно, самый закономерный вопрос: куда же, собственно говоря, отчаливает ракета Центрального клуба? Увы, и здесь затерянные в этнографии наблюдатели не могут дать истинного ответа. Во всяком случае, на борту ракеты уже вообще не существует таких понятий как "пространство", "направление" и "цель", или они существуют только благодаря тому, что кто-то еще наблюдает этот полет с земли. То есть все эти рассуждения возможны только на стилистическом уровне языковых парадоксов. Находящиеся на борту ракеты европейцы и наблюдающие за ними экзотнографы коммуницируют в режиме "Алмазной сутры" ("ни единой малости не приобред я благодаря абсолютному совершенному просветлению, поэтому оно и называется "абсолютное совершенное просветление" и т.п.).

Тем не менее, дать какое-то тематическое заполнение таких понятий как "цель", "смысл", "самое главное" все же необходимо. И здесь идут в ход сюжетные виньетки, связанные с приватностью и интимностью, – не потому, что эти понятия способны дать представление о курсе исчезающего полета, а просто потому, что на языке местных коммунальных описаний "приватность" давно уже стала синонимом "самого главного". Поэтому, если в качестве "самого главного" и источника всех эманации помещают, например, фотографию собственного ребенка, это не должно никого обманывать: ребенок является здесь таким же заменителем недостижимой неведомости, как и все остальное.

И все-таки, помимо чистого наблюдения извне, упакованного в иконические оклады, у затерянных наблюдателей есть еще одна сущностная задача. Это свидетельствование о том, что еще не все происходящее упаковано в уже известные знаки – еще должно произойти то, чего мы не знаем заранее и что не может быть воссоздано никакими взятыми напрокат иерархиями, кругами и арабесками. Хотя, по всей видимости, этим непередаваемым событием будет лишь окончательное исчезновение Центрального клуба из поля нашего зрения.

Vadim Fishkin

An orbit assumes existence of the center. Encircling the orbits is placing landmarks on the way to the center, and also a danger to hang on some trajectory. "Remember of the main!" Naivety and phantasm pick us from the next orbit, in the expansion toward the center.

Passion and faith have been the driving force of scientific theories, trying to open up new worlds. Wooden instruments of these theories combine in themselves warmth and insanity. For me, a thrive to phantastic jumps is more attractive than continuous movement at the territory of pragmatic research.

As I consider my projects, creation of autonomous constructions means an attempt to model a global mechanism. And the will to do it immediately forces to construct models from the details that are available here and now.

Victor Miziano

SOFT MACHINES by Vadim Fishkin

The specific feature of Vadim Fishkin's poetics is its indifference to the problems of language. Language for him has never been a valuable object of research as such, but just an instrument that meets demands of informational capacity, communicative effectiveness and easiness in use. In other words Fishkin's poetics has never treated phenomenon of art as an absolute but was on the contrary interested in everything beyond art's border. The object that Fishkin studies is the phenomenon of being; he tries to recover the ontological status of artistic work.

Fishkin reconstitutes ontology through appeal to elementary, pure and archetypal constructive acts. Constructiveness appears to be possible by means of total reduction of tradition and reflective allusions, i.e. it becomes possible only as reconstitution of the act of transformation. So Vadim Fishkin's new ontology comes as a new artlessness, his art – as a new handicraft, and he himself with all his machinery as a new Kulibin. As any result of initial deed, his works are self-valuable, self-circuited and are perceived only from their inner nature. Therefore another specific feature of this poetics is its total indifference to the problems of context.

Reconstitution of ontology also happens through appeal to constructive procedures; every Fishkin's work is a model of the universe, machine mundi being a prototype of his machines. His appeal to constructiveness and machinery is positive; procedures of machine work make apparent the processes of settling of the Universe not its disintegration. Fishkin's poetics is far from cultivation of tautology, graphomania or schizoideness. So one more feature of his poetics is overcoming the deconstruction strategy and making reconstruction strategy actual.

Combination of precepts for primary status and constructiveness expose a thrive of Fishkin's poetics for the status of absoluteness and universality. The world of his works, combining fragments of traditional cultures with normative archetypality, give out claims for post-historical classicism. Finally, combination of totality with positiveness applies Utopian perspective to this poetics. So Fishkin's machinery aspires to genetic link with Tatlin's tower of the Third International.

Two distinctive features of the Fishkin's constructive poetics define its difference from poetics of historical constructivism. The first one considers a method of revelation of aesthetic convention: the Utopian universe appears as banalized and likened to bugles kaleidoscope. The aim is not to reduce fervor but to just define the borders of statement, he deals here with locking Utopia in the aesthetic sphere. The second feature assumes breaking of the unity of poetical organism, in one of its elements: there emerges a gap in the Utopian universe, and through that gap other worlds and other Utopias yawn. Once more the aim is not to reduce fervor but to acknowledge limitation of the statement. In the other words, having not lapsed into anti-Utopia, Vadim Fishkin admits existence of the other Utopian dimensions as legitimate.

To the extent of Fishkin's poetic appeal to the acts of initial creation, from one side, and to the post-historic condition, from the other, the sphere of its realisation is an eternal present. Then, appealing to the constructive acts, his poetics doesn't accept mythologems of the eternal return of the similar, but assumes positive developing of this permanent actuality. And finally, as his poetics has an attribute of Utopian perspective, so perspective of the future is immanent to this eternal present; the future not coming soon, but distant. Naturally, this future should be beautiful or otherwise it may not be at all.

Yuri Leiderman

There's one remarkable metaphor known in Moscow. That is the image of a "branch of the Central geographic club", or of "Livingstones in Africa". Andrey Monastyrsky, the author of this metaphor, said in one dialogue that for several decades Moscow artists felt themselves as some researchers thrown to exotic tribes, so that the only sense of their activity was in sending ethnographic reports to the west, to the Central geographic club with all its magazines, catalogs and exhibitions.

Years passed by. The Central geographic club has almost forgotten its researchers who were sent no one knows when and how, to the far away jungle.

So the researchers themselves got used to the surrounding world, assimilated to the local mode of life, built log cabins. They went downhill, got fat and flabby, developed a passion for alcohol. They couldn't tell if they were still researchers or the same "African" aborigines as the surrounding tribes.

And then happened an event that could change their dreary existence. It happened so that the Central geographic club, the whole united Europe, took off and set for space like a rocket. That start has been prepared for a long time, but was awaited much earlier, so that in preparations fuss it was almost forgotten that the start should ever happen. While it happened at last, the systems of outer monitoring and course correction appeared not ready. Then the Central geographic club recalled of its branch, and of the researchers deserted among distant tribes. It occurred so that now only them could observe from aside, from the ground, the movement of the rocket, and send flight information on board. All in all these researchers were the only ones left on Earth who could speak the Central club language.

Thus the task of abandoned researchers suddenly changed. They had to send to the Center not their ethnography information, which the Center had no sense in receiving, but observations of the movements of the Center itself, as no one of the insiders could observe the flight from outside. At the same time this change became the flabby ethnographers' last chance – they were given a possibility to cheer up and remind of their mission. But thus they had to realise that from now on their only privilege consisted in their absence on board the rocket, and that in some essential meaning nothing is left behind and around them, no landscapes, no culture, no events that has recently seemed so important. Emptiness is around them, and the only thing that is left for them is to watch the disappearing rocket flames.

Unfortunately few were able to accept the challenge, majority continued their digging in ethnography interesting to nobody. Maybe that happened due to generation gap between various groups of the lost researchers. Anyway, putting aside metaphoric analogies, we may point out that Vadim Fishkin appeared to be among those few who are interested not in constant ripping of the stories that already happened, but in attempts to speak of something that may happen though in fact it may never happen, obviously here we deal with rehabilitation of modernism and with necessity to throw away omnixpert snobbery. So goes the observation of the leaving twelve-star rocket, which lights shine to us beyond the border of "disappearance beyond the border of disappearance". We would never know what will happen to this rocket in the depth of the space. All that is left for us, and what may be our historical destiny, is just to look with envy, delight or boredom at its flight until its possible or until there's any sense in the term "observation".

Let's now have a look at the images emerging in that observation. Any rocket should have circular section; the same way, images of the receding flames are always inscribed into circles, and always are connected to some hierarchical ornamental layers. Knowledge of the events that had happened "earlier", before the start, doesn't disappear. But these events are being subtended into surrounding surface, into shines of lacquered wood and pile of carpet patterns. So do magic "frames" emerge – according to local ethnography rocket flames get in the center of the icons of a kind framed with myths and beliefs of the "remaining" tribes. There's even a suspicion that these frames use the same attributes as the gone astronauts use in their flight. Here happens something opposite to what Michelle Leyrice has written in his books: aborigines attached magic meaning to things forgotten by Europeans, and made them objects of new cults. In our case objects of archaic cults having occasionally appeared on board of the flying rocket, are used by astronauts for some unknown though

strictly technical purposes. We'd like to believe all those corkscrew-rolled carpets, turntables, flashlights and washbasins be principal details of rocket construction; maybe that could allay envy of those who were left back on Earth.

Still this hope is mixed with hopelessness. Even if we consider that the rocket is made exclusively of rolled carpets and intertwined twigs, it is still obvious that this is not "the main" in the rocket, and that its "working principle" lies in the other significative sphere – and we'll never know in which. We don't know how the transmitted data on the rocket's flight are used on board, if they're received at all. All versions that are made beyond that only adequate for us image of "hopeless observation", should be not valid. In our descriptive language we could operate just old, not valid, communal, ethnographic words. Thus the apparatus heading for infinity, will always be seen in the mist of unreal, stupid, homey hallucinations like rolled carpets, rolling skulls, sweaty busts and planes covered with flies. Surely, we still speak the same language as the gone astronauts, but we don't know their "new", most important words, those specific technical words and conjurations which they have used to launch the rocket and continue the flight. We will never learn these words though even in our semi-barbaric, communal language, may somehow help astronauts in guidance. It's like if we see an asteroid rushing toward the rocket, and having no idea of what is it, should rather cry "Look! Look! Angel!"; the astronauts should have understand anyway, and turn.

So, all our observations are covered with layers of culturological hierarchies and analogies, all those banal rotating spheres, packing clouds, the signs of birth and the signs of death. But all that has no relation to what goes on within those leaving traces, where unknown laws rule, and where all our communal psychedelics that we heap over the traces only frames their unachievable internal unknown nature. Well, all that fits into the characteristic of the "wooden universe", i.e. the universe that is known to be stupid, unreal and lost. Even the rocket projections seem to us circular because we know about ideal circle and ideal universe. But just because we are bound with ideal, we have to stay back on Earth and shout something about higher and unspeakable after those who are departing.

And, finally, the last and probably the most regular question: where does the Central club rocket head for? Alas, but here the lost ethnographers can't give a true answer too. At least there are no such terms like "space", "direction" and "aim" on board the rocket, or they exist just due to somebody who still observes the flight from the ground. All these conversations are possible on the stylistic level of language paradoxes. The Europeans on board and ex-ethnographers who search from the ground communicate in the "Adamant Sutra" regime ("no single smallest thing have I got of absolute perfect enlightenment, that is why it is called the absolute perfect enlightenment" etc.)

Nevertheless, it is necessary to give some thematic filling of such concepts as "aim", "meaning" and "the main". Here come fable vignettes linked to privacy and intimacy, not because these terms could give a consideration of the flight course, but simply because "privacy" has long become a synonym of "the main" in the language of local communal descriptions. That is why if a photo of one's own child is placed as "the main" and as a source of all emanations, nobody is fooled up: the child here is the same substitute for unachievable unknown as anything else.

And still, besides pure observation from outside, packed in iconic frames, the lost observers have one more essential task. It is a verification that not everything of what happens is already packed in the known signs; something that we don't know beforehand and what can't be recreated with some rented hierarchies, circles or arabesques, should happen. Though, evidently that inexplicable event will be the final disappearing of the central club from our sight.



Сергей Волков Sergei Volkov
Пыльные модели Dusty Models
объекты objects

Елена Селина
Здесь и теперь

Выставка Сергея Волкова “Пыльные модели” – единый проект разнесенный во времени и в пространстве: первую часть показывает Айдан Галерея, вторую – XL. Первая часть включает в себя маленькие скульптуры под стеклянными колпаками. Соотносимые с экзистенциальным опытом автора, они имеют жесткие очертания, проступающие даже под слоем пыли. Изящные и самоценные – как бы и не нуждаются в многословных интерпретациях, их игрушечная “товарность” провоцирует на личные воспоминания. В XL Галерее объекты показаны в стадии возникновения: в зыбких очертаниях “мыслеформ” фиксируется “впечатление, отложенное в памяти”. В пространстве между знаком и мыслеформой заключена идея выставки. Об этом пространстве трудно “рассуждать”, но оно отчетливо для восприятия. Выставка, состоящая из двух частей, как бы предполагающая рассказ, напротив, являет собой универсальную формулу, включающую в себя одновременно пункты А и Б, и, что существенно, пространственно-временной отрезок между ними, вернее, мысленно преодолеваемое поле между случайным впечатлением или лично значимым воспоминанием – и художественным результатом. Двусоставная выставка, таким образом, может быть определяема и как своего рода “модель вытеснения” образа из подсознания в пространство галереи.

На московской художественной сцене Сергей Волков занимает особое место. Его трудно соотнести с каким-то определенным контекстом. Дружеские связи с номой не распространяются на его творческий метод. Умение вместить развернутый дискурс в формулу “здесь и теперь” генетически связано, скорее, с художественной практикой мирового искусства. “Пыльные модели” содержат в себе отчетливую реплику в сторону “Dust Raising” Дюшана-Ман Рея, вступают в закодированный диалог со стерильным протестантским раем Джеффа Кунса. Пыль на стекле – часть работы Дюшана “Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже...” (1915-23 гг.). Формотворческая в концепции Дюшана, на фотографии Ман Рея (1922), она преобразуется в фантастический лунный пейзаж. Сделанная “чистота” современных американско-европейских инсталляций как бы предполагает отсутствие пыли, последняя начинает приобретать черты своеобразной культурной мифологии, “вытесненной” в подсознание. Вынесенная в название выставки “модернистская” пыль под стеклянным колпаком считается, в свою очередь, археологическим слоем культуры, оседающим на индивидуальное художественное сознание. Возникает отчетливая оппозиция: стерильная рациональная западная модель культуры и интуитивно-иррациональная восточная, легко включающая в свое метафизическое тело и элементы противоположных структур. “Пыльные модели”, таким образом, не только маркируют личную знаковую систему, сколько обозначают барочно-археологическую ориентацию местного художественного феномена.

Elena Selina
Here and Now

Sergei Volkov's *Dusty Models* is a single project allocated in time and space, its first part being exhibited in Aidan Gallery, and the second one in XL Gallery. The first part includes small sculpture covered with bell-glasses. Correlated to the author's existential experience, they are sharp shaped even despite of dust layer. Elegant and self-sufficient, they seem to need no wordy interpretations, as their toy merchandability provokes personal reminiscences. XL Gallery shows the objects in the state of their rise; “an impression seceded in memory” is fixated in unsteady shapes of ideofoms. The exhibition's idea lays in between the sign and the ideoform. This space is hard to discourse of, but is distinct for perception. The two-part exhibition, that assumes a story, is, on the contrary, the universal formula including both A and B points, and what's significant, also a space and time segment between these points (or, to be more correct, the mentally surmounted field between an occasional impression or personally important recollection and the artistic result). The two-part exhibition could thus be defined as a model of displacing the image from unconscious to the gallery space.

Sergei Volkov occupies specific place in Moscow art scene. Hardly he could be referred to any particular context. His friendly relations with nomia don't affect his work much. His ability to place a developed discourse into here and now formula is rather due to his genetic relations to the world art practice. The *Dusty Models* contain a distinctive remark at *Dust Raising* by Duchamp-Man Ray, and start a coded dialogue with Jeff Koons' sterile Protestant paradise. Dust on a glass is part of Duchamp's work named *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*, *Even* made in 1915-1923. Being a form-bound in Duchamp's intention, it turns into fantastic lunar scenery on the 1922 photo by Man Ray. The man-made “purity” of contemporary American and European installations supposes absence of dust, so the latter gains features of some cultural mythologem “displaced” to subconsciousness. A “modernist” dust carried out to the exhibition title is considered, beneath the bell-glass, as archaeological culture layer that precipitates on individual artistic consciousness. Here comes a clear opposition of sterile and rational Western culture model to intuitively irrational Eastern one that easily includes elements of the counter cultures into its metaphysical body. Thus *Dusty Models* not only mark the personal sign system but rather signify the baroque archaeological orientation of the local art phenomenon.

Сергей Волков
Even layers of dust carefully preserved for many months

Alfred Jarry

“... день приносил ему новые впечатления. Откладываясь в памяти, они уменьшались в размерах подобно железнодорожной станции из окон отъезжающего поезда. Иногда их образы частично стирались и тогда они становились похожими на архаические культовые сооружения или минималистские скульптуры выполненные в технике бонзай. Покрываясь нежным и пуши-

тым покрывалом пыли они совсем было потеряли первоначальный вид, но заботливая рука прикрыла их стеклянными колпаками.”

Книга пыли

Sergei Volkov

Even layers of dust carefully preserved for many months

Alfred Jarry

“... the day brought him new impressions. Seceding in memory they have diminished in size like a railway platform as seen from a window of departing train.

Their images have partly rubbed away at times, and then they looked like archaic cult buildings or minimalistic sculptures made in bonsai technique. Being covered with gentle and fluffy veil of dust they have almost lost their initial appearance unless someone’s solicitous hand sheltered them with bell-glasses.”

The Book of Dust



Даян Ньюмайер и XL Галерея Diane Neumaier & XL Gallery
Twin Peeks или Кто есть кто 94 Twin Peeks or Who Is Who 94
фотография photography

Елена Селина

Twin Peeks или дневник путешественника

Жанр путевых заметок, дневников имеет давнюю мировую традицию. Стремление фиксировать свои впечатления – почти биологическая потребность того, в ком живет интерес к новым местам. Репортажное фиксирование, своего рода поверхностный анализ пейзажей и персонажей становится подчас любопытным документом, не теряющим своего значения и с течением времени. Инородный взгляд, тем более, если это взгляд художника, оценивает жизнь местной маргиналии более холодно и отстраненно, расставляет несколько иные акценты, но, подчас, обладает той необходимой жесткой непредвзятостью, которая почти отсутствует в привычной самооценке.

Даян Ньюмайер появилась в Москве в феврале, ее постепенное погружение в московскую художественную жизнь осуществлялось с помощью орудия фиксации – фотоаппарата. В течение всего прошедшего сезона практически каждый вернисаж был немислим без неожиданных вспышек ее камеры.

Проект, предложенный ею в XL, кажется нам важным с нескольких точек зрения. Во-первых, в рамках программной работы галереи с московским художественным контекстом. Во-вторых, как любопытный тип инсталлирования фото-материала. В-третьих, как оригинальный опыт визуализации традиционного литературного жанра дневника путешественника. В-четвертых, как принципиально отличное – от московской тщательной выстроенности кадра и любви к отшлифованной композиционности – превалирование концепции. Это очень важное для нас положение, ибо в Москве, традиционно отдающей предпочтение формотворческим изыскам, ощущается, на наш взгляд, некий дефицит концептуального мышления у фотографов, тяготеющих к актуальному искусству.

В процессе подготовки к выставке нам закономерно пришло в голову попытаться сопоставить проект Даян Ньюмайер – тем более, что он касается прошедшего сезона, – с текстовым анализом критиками и галеристами собственно его специфики и особенностей (планировавшегося к опубликованию как мини-вариант сборника “Кто есть кто в современном искусстве Москвы”). Такое, возможно, рискованное наложение объективно-субъективного и субъек-

тивно-объективного, своего рода “двойное подглядывание” сообщает, на наш взгляд, обеим частям проекта энергетическое напряжение и объем.

* *twin peeks* /англ./ – двойные подглядывания

Elena Selina

Twin Peeks or Travellers diary

The genre of itinerary, or diary has a long tradition in world history. To fix one’s impressions is almost biological need of the one who is interested in the new places. A reportage fixation, a kind of surface analysis of landscapes and characters, becomes, at times, a curious document that don’t lose its value with time. The foreign gaze, so much the more the artist’s view, values local marginal life cooler and distantly, stresses somewhat different accents, though could be strictly unbiased, which is almost impossible in a habitual self-approval.

Diane Neumaier appeared in Moscow in February, working into Moscow art life with a camera as a tool of fixation. Just every exhibition opening throughout the last season could not be imagined without the flash of her camera.

We consider the project that she brought to XL, interesting from several points of view. First, within the gallery’s program of study of Moscow art context. Second, as an interesting type of photography installation. Third, as an original experience of visualised genre of traveler’s diary. Fourth, as prevalence of concept as opposed to Moscow tradition of scrupulously designed picture and love toward a polished composition. This last position is of great importance to us, for we feel certain deficit of conceptual thinking among Moscow photographers, who are shifting to the actual contemporary art; on the contrary they traditionally prefer formal refinement.

While working on the exhibition, we decided to compare Diane Neumaier’s project, as it concerns the last season, with the textual analysis of that very season by the critics and gallery owners (primarily these texts were planned to be published as a mini-edition of “Who Is Who in Contemporary Art, Moscow”). Such a juxtaposition, somewhat risky, of the subjective and objective, a kind of “twin peeks”, gives both parts of the project energetic intention.

Даян Ньюмайер**От автора**

Каждый аспект моего TWIN PEEKS сотрудничества с XL Галереей имеет двойной характер. В каком-то смысле XL Галерея и я стали близнецами.

Фотографии, представленные под названием TWIN PEEKS, имеют двойную жизнь. В этом каталоге портреты одних персонажей московской художественной ситуации являются визуальными двойниками вербальных подглядываний других за прошедшим художественным сезоном. Двойником самого каталога является моя инсталляция “Ситуация. Москва. 1994”, также представленная в сотрудничестве с XL Галереей, где увеличенные варианты фотографий, которые вы видите здесь, помещены бок о бок с моим же фотографиям типично московских городских сцен.

На открытии TWIN PEEKS возникает ситуация удвоения между художественной тусовкой и ее репрезентацией в текстах каталога и фотографиях. Мои фотографии ни в коем случае не предполагали всеобъемлющего или научного исследования московской культурной жизни. Это мой личный дневник, имеющий строго хронологическую последовательность, с первого дня моего приезда в Москву в феврале этого года и до конца прошлого художественного сезона; последнее изображение трех московских фотокураторов является моей первой фотографией в новом сезоне. Мои двойные фотографические объекты это очень личные взгляды постороннего – американской женщины, художницы, которая чувствует необъяснимое и всепоглощающее притяжение к Москве.

* * *

Работа здесь, в Москве, исключительно с русскими фотоматериалами была бы невозможной без помощи Сергея Гитмана, предоставившего мне значительно больше, чем проявочное оборудование и кипу таинственных пленок; без Сергея Бурософского, Тани Либерман и Игоря Мухина, которые обеспечили проявку моих негативов бачками, странными химикатами и бесценными советами; без Александра Слюсарева, чьи приемник и касеты скрашивали мне бесконечные часы, проведенные мною в маленькой ванной-проявочной. Я особенно благодарна Лене Селиной и Сергею Хрипуну за преданность идее реализации проекта; они, так же как и я, родились под знаком Близнецов. Без веры Бориса Михайлова в меня и его неустанной помощи в материализации выставочных отпечатков, мне, пожалуй, не удалось бы осуществить “Ситуацию. Москву. 1994”.

Diane Neumaier**Artist's statement**

Every aspect of the TWIN PEEKS collaboration between myself and XL Gallery has a twin. In a way, Gallery XL and I have become twins.

The photographs presented under the name TWIN PEEKS have a twin life. Here in this catalog, pictures of some personalities inside the Moscow art situation are a visual twin to verbal peeks into the last Moscow art season by others. The twin to this catalog is my installation *Situation. Moscow. 1994*, also presented in collaboration with Gallery XL, in which large scale versions of the photographs you see here are juxtaposed, “twinned”, to my photographs of peculiarly Moscow urban details.

At the TWIN PEEKS opening a kind of twin relationship is formed between the “tusovka” audience and its representations in the catalog texts and installation photographs. In no way are my photographs meant to be a comprehensive or scientific study of Moscow cultural life. They are my personal diary, absolutely chronologically sequenced, from the day I arrived in Moscow last February until the end of the Spring season; the final image of three Moscow photography curators is my first photograph this Fall season. My twin photographic compo-

nents are very personal peeks by a stranger, an American woman artist who finds herself inexplicably, obsessively drawn to Moscow.

* * *

Working here in Moscow, exclusively with Russian photographic materials, would not be possible for me without the support of Sergei Gitman who has provided me with much more than his darkroom equipment and an enormous spool of mystery film; of Sergei Burosofsky, Tania Lieberman and Igor Moukhin who launched my negative processing with development tanks, strange chemicals and crucial advice; and of Alexander Slyusarev whose radio and tapes get me through countless hours in my tiny bathroom darkroom. I am especially grateful for the commitment to realise TWIN PEEKS by my twin collaborators Lena Selina and Sergei Khripoun, who like me were born under Gemini, the sign of the twins. Without Boris Mikhailov's faith in me, and his tireless assistance in the materialization of the exhibition prints, I could never have realized *Situation. Moscow. 1994*.

СЕЗОН 93-94: МНЕНИЯ И ВЗГЛЯДЫ**Леонид Бажанов**

Начальник управления ИЗО Министерства культуры РФ

При ретроспективном взгляде на прошлый сезон из сезона только что открывшегося можно констатировать в Москве удивительную энергию, удивительный оптимизм, перекрывающий весь скепсис участников этого художественного процесса. Как мне кажется, это вселяет надежды. Качество проводимых программ и проектов нуждается в критическом осмыслении и анализе, но пока этот анализ не выстроен. Может именно его отсутствие позволяет так самоуверенно и бесшабашно выстраивать то, что хочется, и то, что получается, и то, что на сегодняшний день не вызывает сожаления. Профессиональные ортодоксы молчат в смущении, радикалы-участники пока еще, если не упиваются успехом, то все-таки довольны собой. И это хорошая ситуация. Мы будем когда-нибудь о ней вспоминать с ностальгией и сожалением, когда начнем себя строже судить.

В адрес министерства регулярно раздается критика из самого художественного сообщества. Но весь этот процесс не идет где-то помимо и вне министерства. Почти все, что происходит радикального, активного и интересного, происходит при косвенной поддержке министерства. Я думаю, что если устроить совместный брифинг или совещание, то большинство это признают. Во всяком случае, я готов. Хотя, естественно, министерство должны ругать – это официальная структура. Конечно, все радикалы, и правые и левые, и социально обиженные, и творчески неангажированные, всегда должны быть обижены на министерство. Это тоже часть процесса.

За прошедший сезон министерству, конечно, не удалось реализовать все планы. Они не были в целом амбициозными. Пожалуй, единственный амбициозный проект – тот, что связан с московской Биеннале, которую все переносят и переносят на будущее. Все остальные проекты были достаточно трезвыми и постепенными, может быть даже чрезмерно постепенными.

Думаю, что можно и нужно ожидать продолжения министерством выбранной политики. Это уникальная ситуация. Я думаю, что ни одно министерство культуры из существующих в мире, не находится в таком тесном контакте с корпусом деятелей искусства, в частности с художниками, как здесь в России.

Иосиф Бакштейн

Директор Института Современного Искусства в Москве

Оценивая прошедший сезон, имеет смысл отдельно говорить о деятельности

галерей, художников и критики. Мне показалось, что в галерейном мире обозначились определенные приоритеты. Из всех галерей мне хотелось бы выделить две – XL и Гельмана. И еще, с некоторым огорчением приходится констатировать, что такая важная для московской сцены галерея как “Риджина”, несколько сдала позиции. Она сделала себе имя благодаря беспримечной деятельности Кулика, который сумел создать определенный имидж галереи, противоречивый и яркий. С его уходом галерея рискует сойти со сцены, и будущее ее представляется мне туманным – до тех пор, пока не найдется человек, имеющий серьезные кураторские позиции.

Что касается XL и Гельмана, то я бы отметил один существенный момент. Наблюдая на примере проекта Комара и Меламида “Выбор народа”, как работает Марат, я убедился в заслуженности высокой оценки его галерейной деятельности. Он, видимо, понял механизм работы галериста и куратора и в отношениях с коллекционерами, с потенциальными покупателями, и в отношениях с музеями, с художниками. И его система действует невероятно эффективно, и в этом смысле ему нет равных. Отрыв Гельмана столь велик, что имеет смысл говорить о том, что в определенном смысле его галерея не имеет реальных конкурентов. Ему приходится работать и как собственно галерее, и заниматься продюсированием проектов – видимо на этапе формирования цивилизованной художественной ситуации, который мы переживаем, нужно организовывать галерейную деятельность во всех формах, не находящихся в противоречии с законом, хотя не все эти виды деятельности совместимы между собой. XL Галерея же выделяется тем, что у нее есть очень последовательная эстетическая и вкусовая позиция – это касается и самих выставок, и выбора художников. Как при стрельбе важна не только меткость, но и кучность, так и в галерейной деятельности есть вещи, которые можно не делать, но есть вещи, которые нельзя делать ни в коем случае. В кураторской деятельности необходим руководящий принцип отбора идей, работ, проектов, формирования отдельных выставок и выставочных планов в целом, – иными словами, стратегия, которая выходит за пределы выставки. И XL Галерею следует выделять не только и не столько за то, что она работает с хорошими художниками; круг их достаточно хорошо очерчен и новых имен пока что не появилось, и с этой группой работают почти все московские галереи современного искусства. Заслуга XL состоит в том, что в проектах нет “лишних” имен и вообще в ее деятельности не наблюдаются провалы.

О художниках нужно сказать следующее. Группа художников, с которой я ассоциировал свою кураторскую деятельность, нечасто проявлялась на выставочных площадках. Это может быть связано с тем, что художники имеют право на какую-то паузу, возможно были субъективные причины, группа, которая кристаллизовалась на Чистых Прудах, все время находилась в подвешенном состоянии и была-таки выслена из мастерских. Но в целом это грустно, так как мне все-таки кажется, что это наиболее сильная группа. Они демонстрируют сильную программу, в которой присутствуют весьма редкие на московской сцене признаки художнического профессионализма, проблемы которого особенно заметны по деятельности более молодых художников, которые в работах и прежде всего в инсталляциях совершают ошибки чисто технического плана. Это особая тема, поскольку к жанру инсталляции сейчас прибегают многие, и мало кто умеет это делать. Художникам стоило бы внимательно отнестись к узкопрофессиональной стороне изготовления инсталляции, что тем более важно сейчас, когда отсутствует систематическая подготовка художников, работающих с современным искусством. Еще одна существенная вещь касающаяся молодых художников – в отличие от своих западных коллег, с одной стороны, и более старших местных художников, с другой, они еще не освоили систему рассуждений, которая позволяет осмыслять и правильно делать инстал-

ляцию. Все сложнейшие экспозиционные моменты – семантическая структура замысла, знаковая нагрузка отдельных элементов, соотношение части и целого, – должны быть промыслены и просчитаны. Может быть даже имеет смысл устраивать обсуждения или семинары для выяснения этих вопросов.

Поскольку старшее поколение, те, кому уже под 40, взяли тайм-аут, тем более заметна была активность молодых. И тут нужно выделить двоих – Александра Бренера и Олега Кулика. Бренер очень последовательно развивал программу, связанную с искусством перформанса. По сути, он единственный, кто это делает серьезно и систематически. А Олег Кулик пытается перейти от темы прозрачности, которая, на мой взгляд, не была очень продуктивной и перспективной, к теме отношений человека и животного. И здесь он пытается найти некий путь между искусством фотографии и искусством перформанса. То, что он делает – безумно интересно, и сейчас он близок к тому, чтобы найти адекватную форму репрезентации своего проекта. И последние его идеи, связанные с политическим плакатом – это уже очень сильная дебютная идея. О критике. Мне кажется, что Екатерина Деготь была заслуженно признана ведущим критиком сезона; только в ее сочинениях можно найти четкую и адекватную картину происходящего, базирующуюся на прочном понятийном каркасе. Ее работа наиболее близка к западному типу художественной критики, где дается, с одной стороны, картина события, а с другой – сбалансированная критика. Местные же критики в большинстве своем излагают свои мнения – но мнения никого не интересуют, именно потому, что это частные мнения. Эти мнения довольно слабо подтверждаются анализом, а главное, что наибольшую их “ценность” представляют достоинства личного стиля. И очень часто в стилистическом маньеризме совершенно камуфлируется суть дела. Мы, как читатели, можем соглашаться или не соглашаться с оценкой, но для того, чтобы это сделать, нам нужно иметь картину события, на котором мы, к примеру, не присутствовали. Вот этой способности описать событие, каким оно было на самом деле, и отличается критик профессиональный. В большинстве сочинений местных критиков пока, к сожалению, непонятно по какому поводу шорох, все тонет в индивидуальных реминисценциях, все пронизано эмоциональными оценками.

Марат Гельман

Директор Галереи Гельмана

Мы довольно успешно провели прошедший сезон. Во-первых, галерейный минимум – за год сделать нового художника – выполнен. 6 сентября прошлого года состоялась первая персональная выставка Саши Бренера, и результат всем известен. Затем, наше участие в общественной жизни мы начали с “Конверсии” и закончили “Нонконформистами”. Плюс к этому, мы удачно развивали связи с зарубежными партнерами: здесь показали Бойса, а в Америке – Мартыничков. В общем, я склонен считать, что сезон был достаточно успешным. Однако, чем успешнее этот сезон, тем труднее будет работать в нынешнем. Я не думаю, что существует еще какая-то возможность кардинальных перемен – дело в том, что мы сильно зависим от социальных потрясений. Все происходит там. Андерграунд победил соцреализм не потому, что он оказался сильнее, а поскольку изменения произошли в политике. Тут нельзя предаваться амбициям. И все же, судя по нашим партнерам, по клиентам, возможно то, что современное искусство начинает занимать более прочные позиции в обществе. Современное искусство постепенно становится официальной версией русского искусства, что стало в прошедшем сезоне очевиднее. Находясь внутри процесса, я вижу, что столь помпезно обставленная выставка Глазунова в Манеже, мало что значит на самом деле. И то, что ее посетил Ельцин – это частное дело Ельцина. Государственная политика в области искус-

ства все-таки склоняется к современному искусству. Вот последний пример: Мизиано стал куратором Венецианского Биеннале. Это же назначение государственное. И не только это. Мы работаем в парламентской комиссии по культуре. Никакая другая тусовка, если сравнивать актуальное искусство с МОСХом или чем-то еще, ни одна из них не имеет стратегии, кроме как иметь мастерскую и гарантированные заработки.

При всем том, что я понимаю все недостатки и ущербность проявлений художественного процесса, критика все же безобразно отстает. То, что показывают галереи, или то, чем занимается министерство, заслуживает более серьезной критики. Я очень часто сталкиваюсь с тем, что рецензии пишут на название выставки, а не на выставку. Вот я сейчас готовлю выставку “Плохие новости из России”, и уже задумываюсь, не изменить ли название, чтобы на него не набросились критики. Это серьезная проблема. Как только ты вырываешься вперед, то становишься конъюнктурой. И вот становиться в оппозицию самому себе достаточно сложно. Но это возможно, если говорить о стратегии на будущий сезон.

Что касается финансовой стороны дела, то с деньгами у нас все нормально. Примерно 20% “бюджета” поступает от спонсоров, а остальное мы получаем от продажи. В общем, сейчас нет денежной проблемы. Другое дело, что мы могли бы с пользой израсходовать гораздо больше денег... На самом деле, нас очень радует, что мы до сих пор независимы, не только творчески, но и финансово. Пока у нас нет реального цивилизованного государства, надо быть независимым. Нет еще системы взаимоотношений между государством и творческой личностью. Деловые отношения пока что нет. Я думаю, что финансовая ситуация будет улучшаться. Чем ближе выборы, а они будут в 1997 году, тем лучше будет отношение государства к культуре. Государство вспоминает о культуре перед выборами, как уже заметили деятели культуры старшего поколения. А во-вторых, я думаю, что произойдет смена руководства. Те новые люди, которые должны прийти на смену, иногда вызывают у меня интеллектуальное восхищение. В целом можно обобщить оценку ситуации. Наша художественная среда свободна или эволюционирует в достаточно узких рамках. А все остальное зависит от политической ситуации. А что касается непосредственно искусства, то вслед за Бренером я готов повторить, что “скоро вы увидите новое искусство”.

Екатерина Деготь

Критик, обозреватель отдела культуры газеты “Коммерсант-Daily”

В прошедшем сезоне никаких принципиальных новаций не произошло. Хотя новые институции возникли, а профиль тех, что уже были, стал более определен – но в целом мои впечатления по поводу искусства довольно пессимистичны. Мы имеем дело с углубляющимся кризисом и невозможностью для художников приспособиться к новой ситуации, которая заключается в провинциализации искусства. Все отмечают, что наше искусство провинциализировалось, но, видимо, это неизбежный процесс. Когда искусство существовало в ситуации замкнутой, оно и было уникальным – следовательно, столичным. А теперь возникла ситуация сравнения. Поэтому и художники, и критики не любят Запад – возник такой “комплекс врага”, а во-вторых, не любят эмигрантов, приезжающих сюда – например Комара и Меламиды. Ведь это создает ситуацию сравнения одного контекста с другим; люди к этому не готовы, это вызывает у них протест. И я не вижу, чтобы кто-либо нашел для себя возможность справиться с этой ситуацией, понять свою новую идентичность как русского художника или российского художника. Этот вопрос всех волнует, этот вопрос очень остро встал на Гамбургской ярмарке, с чего, собственно, сезон и начался. Вот эта ярмарка предстала своеобразным гетто. А закончил-

ся этот сезон фестивалем галерей в Мюнхене, но говорят, что там такого оттенка не было. В Гамбурге художники и галереи, которые хотели выглядеть модно и интернационально, потерпели поражение. Искусство западного типа, с черно-белой фотографией, нейтральное, просто не замечалось – оно было слишком интернациональным. В Мюнхене же была выставлена одна из наиболее интересных работ прошедшего сезона – самолет из валенок Беляева и Преображенского. Это, как мне кажется, одна из удачных работ, трактующих тему национальной идентичности, отсутствия почвы для ее формулировки и попытки этой формулировки. По крайней мере, эта работа не уходит от этой темы, и то, что она была в Мюнхене, можно считать символическим.

Что касается институций, то часть из них пошла по пути откровенной маргинализации. Многие галеристы перестали вообще делать выставки или перестали приглашать на выставки. Уменьшаются выставочные площади. Такое впечатление, что некоторые галереи скоро закроются. Другие галереи пошли по буржуазному пути. Возникает такая вилка. А, например, XL Галерея может быть удачным примером непадения ни в одну из крайностей: она делает много выставок и при этом понимает свое место в системе коммерческих и некоммерческих галерей; так что, она совершенно справедливо была названа лучшей галереей сезона. Что же касается других институций, типа Центра современного искусства или Института современного искусства, то они просто потерпели крах. Это чревато тем, что начнется дублирование институций – и центра, и института, и музея, – и новый Бажановский центр современного искусства тоже наверняка будет продублирован. Начнется дублирование со стороны власти, со стороны каких-то консервативных фигур, и мы потеряем все. И единственное, что у нас останется, это пресса. Пока пресса в наших руках, и это последнее, на что мы можем уповать. Мы пишем о выставках, порой кривя душой, поскольку далеко не все из них так хороши, как мы описываем. Но долго это продолжаться не может, если галеристы и художники не поддержат нас в этом... Мы с Ковалевым принимаем весь удар на себя, а Бакштейн и Мизиано как бы предали, сдают позиции. Они не хотят делать никакие общественно значимых акций, а те, что делают – не хотят представлять таким образом. Мизиано хотел тематизировать кризис, и как чисто художественную стратегию я это понимаю. Но в общественной ситуации это абсолютно проигрышный вариант. Бакштейн выставок не делает, а те проекты, в которых он участвует, маргинальны. В общем, все это очень трагично.

Единственная сфера, которая выживает, это такая полусалонная культура, связанная с шоу-бизнесом, с развлечениями. Кто-то из художников, кто встроится в подобную ситуацию, войдет в модную струю. Галереи, которые будут иметь к этому отношение, тоже встроятся в эту струю. Возможно, это неизбежность и подобный оттенок необходимо интегрировать в стратегию, поскольку там находятся все деньги. Без этого ничего не получится. Я боюсь, что галереи, которые этого не делают, и которые совсем недавно мы считали самыми интересными, как “Школа” и “1.0”, просто погибают.

Ситуация с художниками тоже очень сложная. Кто-то уходит в дизайн и на телевидение, что в принципе нормально. Но какие-то художники не могут этого сделать в силу разных причин. Это касается не только проблемы выживания, но и ментальности, которая все еще существует. Я сужу по текстам, которые нам приносят в газету. По некоторым из них видно, что люди совершенно не встроились в нынешнюю ситуацию. По тому, над чем иронизирует автор, как пишет, какую позицию занимает, видна фигура человека, который не может себе найти места в этой жизни. И такой текст, как правило, напечатать невозможно, потому что он плох. Иное дело, когда человек нашел свое место – пусть даже он противостоит ситуации, сразу видно, что у него есть четкое представление о месте и времени, в котором он работает. Я боюсь,

что то же самое происходит и с художниками. У тех, кто не нашел своего места в нынешней ситуации, искусство угасает. Это ситуация, к сожалению, очень жестокая. Таким образом прекратятся как художники несколько очень талантливых персонажей московской сцены. Это печально, но неизбежно. И в целом мои прогнозы пессимистичны.

На самом деле, чем хуже, тем больше надежд на то, что скоро наступят перемены. Появятся новые деньги, новые люди. Я пока вижу, что они появляются в сфере “Птюча”, салона. Но на эту сферу можно воздействовать, как-то ее притянуть. По крайней мере, это сделать проще, чем воздействовать на “новых русских”, культура которых пока не сформировалась, а идентифицироваться с ними совсем не хочется. Современное искусство должно быть модно. Пусть нам это не очень приятно, но, видимо, это неизбежная вещь. Для того, чтобы выжить, придется быть модными.

Сергей Епихин

Критик

Если попытаться суммировать впечатления от прошедшего выставочного сезона, то его можно определить как утешительно-тоскливый. Он оказался одновременно и лучше, и хуже предыдущего. Что я имею в виду? С одной стороны, можно было отчетливо наблюдать, что целый ряд индивидуальных художественных практик, так или иначе релевантных для московской сцены, подвергся некой академизации, когда риторика, пытаясь приобрести международный лоск, стала более тяжелой и с явно выраженной претензией на монументализм. С другой стороны, это обострилось чувство кризисности и тупиковости ситуации, в рамках которой в большей степени, чем раньше, возникло ощущение нарастающей энтропии, ускользание смыслов, артикулируемых искусством, во все большую маргинальность. Именно на стыке двух этих тенденций и развернулась основная коллизия сезона и спровоцировала две интенциональные фигуры творческого и выставочного поведения – как художников, так и кураторов. С одной стороны, совершенно очевидно прорисовались настроения, склонившие целый ряд людей к тактике выжидательного поиска, попытке нащупать горизонты, где языки искусства могли бы быть подвергнуты конвертации, заново обрести какую-то меру открытости для зрительского восприятия и снять кому аутизма. С другой стороны, с той же очевидностью проявилась тенденция к крупноформатным проектам. Была их масштабность внешней или внутренней – другой вопрос. Важно, что и в рамках поиска господствовало проектное мышление, и это же мышление проявило себя в рамках новой “Бури и натиска” по отношению к захвату новых социальных контекстов, государственных структур, в рамках попытки придать искусству новый общезначимый общественный резонанс. Результаты этих намерений оказались в равной степени проблематичны. Писки языка, попытки выстроить какое-то философское поле, на фоне которого действует современное искусство, реально воплотились в “Гамбургском проекте”, который стал констатацией невозможности выстраивания универсальных парадигм, которые, в свою очередь, могли бы быть подвергнуты хотя бы частичной верификации. С другой стороны, попытка работать с государственными структурами, с социальными ландшафтами, обернулась еще большим обрушением. Дело здесь не столько в неумелой организации проекта, сколько в кураторском утопизме. Речь идет о попытках Марата Гельмана инициировать художников на работу с теми социальными структурами, которые в принципе могли бы быть способны стать партнерами для художников и сами по себе имеют в рамках пост-советской системы достаточно мощный мифополагающий потенциал. И проект, и вообще вся эта линия на работу с социальной структурой, стали жертвами нарциссизма или аутизма художни-

ков, привлеченных к проекту. Это не их вина, а скорее беда. В ситуации переизбыточной динамики внешнего жизненного контекста художник почти рефлекторно ужесточает собственные практики, дабы противостоять слишком эфемерному и непредсказуемому внешнему контексту. Искусство для художников сейчас не только остров свободы, а и обитель стабильности. Художники оказались пленниками собственных индивидуальных мифологий, с которыми они вполне автономно кочуют по различным тематическим мирам, едва ли не формально реагируя на новые конфигурации, к работе с которыми их подталкивают кураторы. В этом смысле можно говорить, что в Москве в латентных формах стал проникать неоклассицизм. Он реализуется по-разному в разных практиках, подчас даже в подчеркнуто архаических и кустарных моделях мира, которые обладают лишь тем достоинством, что пытаются предложить личную фантазматическую реальность как некое целостное мироположение. Здесь также можно говорить об одной из реакций на возрастающую энтропию. Если академизация – это момент стагнационный, то попытки обрести универсальные фантазматические миры, которые одновременно имели бы референцию к внешнему миру, это как бы реконструктивный процесс. Но можно говорить и о продолжении линии индивидуальных мифологий, которая именно в силу тех же тенденций противостоять поздне-постмодернистской энтропии, представляется попыткой фабриковать, инсценировать некую мифологию поколений и традиций. Во всяком случае, и те и другие практики опираются на интересующие ценности и пытаются противопоставить их индивидуальной синдроматике, психоделике и так далее.

Я уже говорил, что две эти интенциональные фигуры не сумели произвести внутри себя ничего реально весомого и значимого, что могло бы быть воспринято как попытка выхода из сложившейся ситуации. На эти две фигуры накладывается третья – фигура отчаяния, которая достаточно симптоматично персонифицировалась в творчестве Александра Бренера (хотя одновременно можно сказать, что популярность Бренера пришла вместе с ностальгией по 70-м и модой на “клевш”). Он на самом деле возымел стремительный и шумный успех не только и не столько благодаря собственному таланту и умело выбранной стратегии, сколько потому что в рамках двух “больших проектов”, тенденций названных вначале, не наметилось реального прорыва или каких-то перспектив. Бренер замечательным образом символизировал ситуацию драматического перепутья, на котором стоит художник как природное и одновременно высокотехнически вооруженное существо. Если экзистенциальность берется в чистом виде, или в своем тотальном изменении, как у Бренера, то она обрекает на бесконечную фрустрацию, и апеллирует к поражению и к импотентскому мифу. Вокруг “Бренера” может образоваться периферия двух этих расходящихся тенденций. Бренер, как ни парадоксально, при всей скандальности акций, своей монотонной апелляцией к природе странном образом оказывается психоделичным и галлюцинаторным. Природа и психоделика определили более локальные и отчетливо проявившиеся тенденции московского искусства, где ищутся индивидуальные пути выхода. Было несколько выставок, так или иначе посвященных этой теме, где психоделика бралась в компьютерном измерении или как психоделика личного трансформированного сознания, или как прямое обращение к природе. С одной стороны, природа, лишенная памяти, сведенная к своей физиологии. С другой стороны – физиология вольноотпущенного в психоделический транс сознания. Это два полюса, которые никуда не ведут, при всех упованиях на интерактивность, на создание новой экзистенциальной среды. Так или иначе, в диспозиции “природа – психоделика” вырисовывается разъятый онтологический фундамент искусства в его сакрализованых горизонтах. В природе, в которую пытаются выпасть напрямую современное искусство, можно обрести

“бессмертие”, но без всякого спасения личности. И, с другой стороны, в психоделике можно бесконечно грезить, то есть “спастись” без подозрения о смерти. В конечном счете можно выделить три направления поиска неких твердых контекстуальных опор – бесконечности природы, бесконечности галлюцинаторных пространств или бесконечно твердой идеологии, которую могут искать в традиции левого радикализма или в либеральном марксизме. Хотя в этом последнем случае практика приобретает необходимо-назидательный оттенок и не выходит за границы постмодернистской поэтики и эстетики, которая достаточно привычна к тому, что художник выбирает себе маргинальную идеологию или систему дискурса, пытаясь превратить эту маргинальную зону в зону реализации личной власти и интерконтекстуального давления.

Андрей Ковалев

Критик, обозреватель отдела искусства газеты “Сегодня”

Прошлый сезон был характерен тем, что мы окончательно вошли в эпоху моды. И даже течение времени, определяемое модой, периодическая иконология оказалась преувеличенной. Это ощущение обострилось к концу сезона, когда мы как бы ловили героев и назавтра как бы списывали. Это была переизбыточная мимолетность. Это оставило ощущение того, что мы работаем во вред себе. На протяжении сезона Бренер был героем, а концу он был уже как бы отработанным материалом. Это очень плохо с социальной точки зрения, потому что наше community должно прежде всего заниматься производством звезд. А поскольку мы в дикой безрассудности, производя их, сами же их забываем, в постоянном поиске все новых, то мне кажется, что пора умерить скорость, заняться более разумным производством. Я хочу привести пример Авдея Тер-Оганьяна, который был героем позапрошлого и позапрошлого сезонов, а в этом сезоне растворился.

Как человек, занятый в mass-media, я начинаю чувствовать, что в принципе структура массового проката уже начинает работать. Есть несколько художников, которых ловят. И когда пьешь пиво со случайными людьми, они хоть две-три галереи, но вспоминают. Это “Риджина” и Гельман, то есть те галереи, которые специально и настойчиво заняты выстраиванием собственного публичного имиджа. Любая галерея, которая хочет выжить, должна специально создавать свой имидж, рассчитанный на попадание в mass-media. Газеты “Сегодня” и “Коммерсант-Daily” здесь не в счет. Галерея должна периодически производить продукт такого сорта, чтобы он попадал в “Московский комсомолец”, “Комсомольскую правду”, “Известия”. Большинство же галерей до сих пор предпочитают старые формы “эзотерического” существования. В принципе, это нормально, поскольку наше community вполне сложилось и набрало массу жизнеспособности. Но жизнеспособности только внутри себя. Теперь же настало время реализовать эту жизнеспособность вовне. И это, видимо, относится к урокам прошедшего сезона. Обнаружилось, что машина заработала, но на холостом ходу. Внутри все работает нормально, а колеса пока не крутятся. Настало время включить скорость и ехать. Но существует еще некая боязнь движения, поскольку во внешнем мире социальные и семантические отношения совсем другого сорта. Я считаю, что этим обязательно должен кто-то заниматься.

В целом прошлый сезон оставил впечатление бессмысленного боди-билдинга. Качок качается, наращивает мышцу. Его дело вроде бы рэкетом заниматься, а он все качается и качается, ради собственного удовольствия. Мускулы становятся уже никому не видной декорацией. Почему все хором назвали XL Галерею в качестве передовой фабрики сезона? А потому что именно XL максимально выразила этот процесс бессмысленного производства, с периодичностью в две недели, с хорошими выставками. Но это работа на холостом ходу. Возможно, что

это вполне естественный процесс внутренней отладки. Но в прошедшем сезоне ажиотаж вокруг самого факта выставки закончился. Все стало на свои места, каждый занялся своим делом и ажиотажа уже никто не чувствует. Искусство заняло вою внутреннюю нишу, отчего стало немного скучно.

Владимир Левашов

Арт-директор галереи “1.0”, зам. директора Центра современного искусства Сороса

Трагикомичность сегодняшней ситуации заключается в том, что ее невозможно оценивать. Художников мало, галерей мало, инфраструктуры нет. С другой стороны, все есть – есть галереи, есть художники, есть укрепляющиеся международные связи, есть бурная художественная жизнь, по своей интенсивности адекватная тому, что вообще происходит в Москве. Поэтому все приходится определять в категориях “да” и одновременно “нет”. Критериев четких, объективных, конвенциональных быть не может. После концептуальной традиции, которая здесь была единственным современным искусством, наконец-то развивается нормальная жизнь. Но при этом есть единственный заметный боди-артист, которому нет конкурентов, и он становится лучшим художником сезона. Поэтому Бренер сегодня несравним, художественная оценка его невозможна, возможна лишь констатация его стратегического таланта.

О чем можно сказать только “да” – это активная жизнь. Образовалась сфера тусовки. И хотя у нас есть две газеты и периодически возникающие статьи в журналах, которые что-то определяют. Но определяют не прямо, а через общественное мнение. При этом такое мнение не назовешь профессиональным, оно чисто светское. Говоря о критике и публичном мнении, нельзя сказать, что критик является властителем дум. Здесь интенсивнее, чем в других странах, работает обратная связь. Например, Андрей Ковалев, он по-своему замечательно пишет, но при этом сам тон, манера формирования фразы ничем не отличается от того, что говорится на вернисажах, пожалуй, только оформлено в цельный текст. Так стесовая манера остается общим стилем жизни. Другой признак, позволяющий говорить о нашем общественном мнении как мнении светском – крайняя переменчивость ситуации: не прочел газету, не узнал о скандале чисто частного свойства, и на тебя смотрят другими глазами. Надо реагировать косвенно, просчитать ходы, чтобы все завтра сказали, что ты в порядке.

Болезнь современного русского искусства в том, что оно неспецифично, все время слипается с другими сферами жизни. У него нет собственных законов. А есть нормы, подходящие с успехом, скажем, и для спорта, и для светской жизни. А художественные законы должны быть, и они есть, иначе бы искусства не существовало как отдельного явления. Но уровня нынешнего общественного мнения и, следовательно, видимой художественной жизни они как бы и не касаются. На самом же деле, оценка художественного – вещь очень сложная, требующая личного опыта, профессионализма. И на светском уровне обсуждать это смешно. О чем мы, собственно, говорим? Об экологии искусства, о принципах художественной карьеры или природе искусства? В первом случае, например, “Made in Heaven” Джефа Кунса для нас будут просто крутыми фото. Во втором же – заметим, что их настоящий материал – цветная тушь. На таком незаметном основывается художественное качество, Кунс как художник, а не как просто поп-фигура. То же – с Уорхоллом. Внутренняя работа никогда не замечается, никогда не будет оценена в общественном мнении. Это базовое противоречие.

И если говорить о хороших художниках, то я принципиально не хочу называть имен, чтобы не влипать в соревновательность. Для меня это такие художники, в работах которых видно понимание тонкой природы вещества и природы собственного занятия. Только на этом может основываться дли-

тельная деятельность, а не сегодняшняя интенсивность. Если же говорить о “художественной экологии”, которая тоже чрезвычайно интересна, то появляется масса новых явлений, новых людей и групп. Например, еще немного, и у нас, возможно, образуется свое media community, которое просто не будет волновать, что такое искусство, где нет критерия авторства, а есть сплошная интерактивность – вот здесь искусство может действительно кончиться и начаться что-то совершенно иное (что тоже не обязательно ужасно).

Мое мнение формируется, собственно говоря, чисто практической работой, участием, с одной стороны, в деятельности галереи, с другой – в деятельности Центра современного искусства Сороса. Да, Центр Сороса – бюрократическая организация. Но при этом нельзя забывать, что это единственный фонд, из которого художники надеются получить деньги. Он и создан как станция информации и финансовой поддержки, и отношение к нему должно быть сугубо функциональное. На всю в Россию в этом году было всего 100 тысяч долларов грантов. С одной стороны, это не собес, но с другой – эта организация должна давать деньги не только, например, на журнал “Радек”, но и талантливому анималисту, поскольку он редкий экземпляр и без него художественная картина будет не полна. Поэтому я прекрасно понимаю сложное положение Леонида Бажанова, который будучи министерским чиновником, не может позволить себе то, что позволял, будучи независимым фрондером. Чтобы работать профессионально, ему нужен баланс большой структуры, в которой актуальное современное искусство занимает одно из мест. А Фонд Сороса вообще частный фонд, организация одного лица, которое может делать то, что хочет, если это дозволено законами страны.

Относительно галереи. “Есть мнение”, что прошедший сезон “1.0” разочаровывает; мало выставок и они не сенсационны. Но это же простая арифметика: нормальная выставка в галерее длится два месяца. У нас было три выставки в этом году, сейчас будут три или четыре.

Галерей, занимающихся contemporary art, вообще в Москве мало и между ними почти нет конкуренции. Разве что за редкие продажи, за большие вернисажи, носящие декоративный характер. Есть Айдан Галерея, которая придерживается западной модели, делая акцент на работу с избранным кругом клиентов. Есть XL Галерея, у которой есть свой круг друзей, тусовки, и есть своя программа. Здесь существует некий баланс, поскольку она развила традицию прямого общения. Здесь гармоничны каталоги к каждой выставке, и мне это глубоко нравится. Есть Якут Галерея, ориентированная на красивое, качественное искусство – для меня это ассоциируется с салоном, но в этом ничего нет обидного, это просто ориентация. У всех этих галерей нет единой цели и стратегии, поэтому ругать, например, салон бессмысленно. Как оценивать и сравнивать галереи в отсутствии галерейной нормы – рынка? Кто существует на свои деньги? Марат Александрович Гельман, да и то он занимается кураторством, что нетипично для классической галереи. У нас вообще нет галерей нормальных в западном смысле слова. Говорить об оценках сезона, об иерархии поэтому просто невозможно, да и неинтересно. А интересна мне профессиональная работа с искусством. Поскольку она профессиональная, то есть требует времени, она и неинтересна большинству. Следовательно и не понятна ему. “1.0” – элитарная галерея именно в этом смысле слова, а не в светском. Поэтому и моя позиция должна казаться снобистской, а повседневная деятельность – прозрачной и незаметной. В этом смысле я, наверное, реализую проект Олега Кулика.

Ольга Лопухова

Сотрудник отдела ИЗО Министерства культуры РФ

На мой взгляд прошлый сезон выявил некоторые новые тенденции и противоречия. Во-первых, изменилась динамика развития галерей. В течение дол-

гого времени моими любимыми галереями были “Школа” и “1.0”, которые представляли наиболее интересную и близкую мне позицию. Они нравятся мне и до сих пор, но этот сезон показал, что заявленная политика галереи должна быть четкой, что галерея должна поддерживать свой имидж, а 3-4 выставки в год, на мой взгляд, для любой галереи недостаточно. С этой точки зрения наиболее интенсивная деятельность была в галереях L и XL. Их политика может быть спорной, но регулярность и обращение к новым ситуациям мне импонирует. Это то, что касается галерей. О других московских институтах – мое мнение может быть субъективным, поскольку сезон 92-93 я провела в Центре современного искусства, где была достаточно четкая позиция, была проведена серия из семи-восьми выставок, каждая из которых имела свое лицо. В прошедшем сезоне, может быть, в результате работы школы кураторов, может, в силу других причин, – выставки, прошедшие в ЦСИ, были, скорее, одной выставкой, и высказывание было всего одно. Деятельность Центра современного искусства не анализировала художественную ситуацию, хотя они должны были это делать. И честно говоря, для более широкой публики эти высказывания были непонятны, начиная с “гамбургского” проекта и кончая даже Комаром и Меламидом, в какой-то степени. Это были выставки для очень узкого круга людей, находящихся в курсе ситуации. Для неглубоких профессионалов они не представляли интереса.

Моя личная позиция тоже претерпела изменения. Сама я прошла за три года достаточно сложный путь: Институт современного искусства – Центр современного искусства – и (начиная с января этого года) Министерство культуры. Я рассматриваю этот путь как прогрессивное развитие, поскольку мое понимание ситуации становилось все шире, и именно благодаря такому продвижению все аспекты того, что происходит в художественной ситуации, стали мне яснее. В принципе, можно ругать Министерство культуры за безалаберность, но я поняла, что проводимая министерством политика – это попытка сделать что-то для всей ситуации в целом, а не только для Центра современного искусства, не только для ИСА Бакштейна, не только для узкого круга людей. Благодаря моему появлению и знакомству со значительно более широким слоем людей и проектов, место институций, в которых я раньше была внутри, стало значительно яснее. И хотя я до сих пор принадлежу к определенному кругу, и люблю искусство определенного круга, место этого круга на общей художественной сцене стало яснее.

Когда Леонид Бажанов пригласил меня в министерство, одной из моих целей была попытка что-то сделать для ситуации в целом. Ни в ИСА, ни в ЦСИ я не могла этого делать, я, скорее, была при ком-то и реализовывала чьи-то вкусовые пристрастия. Сейчас я вижу сцену намного шире, и по мере своих сил и возможностей пытаюсь что-то сделать в разных областях. У меня такое впечатление, что за этот год я действительно смогла сделать нечто существенное. Появился результат моей деятельности, причем результат для ситуации в целом, до сих пор, несмотря на все проблемы и сложности внутри министерства, я считаю, что нахожусь на своем месте и делаю, что могу.

Виктор Мизиано

Куратор Центра современного искусства, гл. редактор “Художественного журнала”

Все последние годы были отмечены эскалацией позитивности. Мы пережили этап “перестроечного” энтузиазма, определявшийся легализацией альтернативной культуры. Затем последовал этап “открытия мира”, освоения интернациональной сцены. Был, наконец, этап заложения новых пост-советских институциональных основ – период открытия первых галерей, центров, изданий, период бесконечных презентаций, вернисажей. Все эти годы мы прожи-

ли в режиме захлестывающей событийности – ведь все происходящее носило парадигматический, сущностный характер. Начался этап так называемых “десяти лет” (хотя, почему десяти, а не девяти или двадцати пяти?), т.е. длительный переходный период, этап будничной, рутинной работы. Я отнюдь не хочу лишить творческую перспективу права на удачу и радости, но очевидно, что в актуальном пространстве пафосность любого деяния, его горизонты оказались существенно редуцированными.

За последние месяцы выявилось и совершенно новое положение искусства – его бытование в ситуации своей абсолютной неприкаянности. Оно не нужно обществу, насквозь криминализованному, охваченному приватизационными страстями, не нужно государству, энтропированному, превратившемуся в арену сведения счетов различных групп интересов, не нужно рынку, которого пока еще просто нет. Не нужно, наконец, искусство и самому себе: ведь оно лишилось ценностных коммуникационных горизонтов. Поэтому единственным оправданием ныне любого созидательного акта может быть лишь воля субъекта к его осуществлению. Последний сезон выявил это с предельной очевидностью, ведь он прошел под знаком чистой агрессивности, укорененности в чисто витальных неартикулированных порывах.

Последствия этого крайне удручающие: ценностный вакуум, крайности индивидуализации приводят к отчуждению субъектов культуры друг от друга и от культуры, искусства в целом. Мы являемся свидетелями того, как энергетичность и насыщенность московской сцены идут на спад, а ее обновление практически не происходит. Не обновляются и методики описания вещей: происходят события и протекают процессы, смысл и сущность которых остаются неосознанными, а подчас – как мне кажется, и не желают быть осознанными. Мы окончательно потеряли связь с интернациональной сценой: наша провинциализация – факт безусловный и (увы!) хронический. Знаменательно, что впервые за многие годы коллизии искусства намного менее острые, чем то, что происходит вокруг него. Искусство просто не поспевает за реальностью, оно перестает быть интересным.

Можно сказать патетически, что задачами на будущее должны стать солидарность в стоическом признании ситуации такой, каковой она является ныне, в инициации диалогического, коммуникационного начал, в признании значимости “другого” как полноправного участника процесса производства смыслов, в обретении высказывания, смысловые горизонты которого выходят за пределы личности высказывающегося. Однако, как уже было признано выше – это цели длительной рутинной работы, на последующие “десять лет”. Если же говорить менее патетически, то, видимо, ближайшее будущее будет определяться для многих задачами индивидуального спасения.

Миlena Орлова

Критик, редактор “Художественного журнала”

Почти весь прошлый сезон я провела в Праге, поэтому мое мнение о нынешней художественной ситуации прошедшего сезона основано по большей части на сплетнях, доходивших до меня через моих друзей и коллег, то есть то, что запечатлелось в памяти. Возможно, оно и есть самое существенное. Хотя у меня было ощущение “кипучести” московской жизни, но казалось, что эта активность исходит только из нескольких точек, как будто в Москве существовали только: группа Нецезиудик в целом, Саша Бренер, в частности, и галерея XL. Даже если прокрутить события с самого начала, то от АРТ-МИФА сведения дошли лишь о реанимации Якут Галереи. Еще одно событие, которое было, по-моему, достаточно значимым в прошлом сезоне – выход журнала “Радек”. Подобный тип журнала у нас не был развит – это журнал партийный. А все остальные издания, за редким исключением, претендовали на непар-

тийность, хотя и выражали интересы определенных художественных группировок. В этом смысле “Радек”, конечно, явление яркое.

Еще, как мне показалось, за время моего отсутствия изменилась околохудожественная ситуация. Изменилась тусовка, изменился стиль жизни. Становится трудно отличить художников от музыкантов или просто всегдагдаев ночных клубов. Это было мое первое впечатление после приезда в Москву. Может, эта картинка далека от реальности, но именно так она сложилась из писем и разговоров.

Александра Обухова

Критик, редактор журнала “Радек”

Прошедший сезон можно было бы назвать “рабочим” (хотя, конечно, все сезоны в каком-то смысле рабочие, но этот по-оружеловски, “более рабочий”). Московская художественная жизнь напоминала большую лабораторию какого-нибудь НИИ. Никаких “научных” взрывов, драматических коллизий, опять же – в сфере науки никаких крупных открытий: монотонный рабочий процесс, сопровождающийся всякими неизбежными процедурами и производственными конфликтами – отчет, комиссия, день рождения шефа, сдача нового объекта, “служебный роман” и т.д. Я думаю, неслучайно именно в этот год появилось так много новых институций, либо носящих имя, либо имитирующих структуру “лаборатории”: “Лаборатория новых media”, фонд “Лаборатория”, школа кураторов при ЦСИ, XL Галерея и т.д.

То есть главным в сезоне 93-94 было, наоборот, как становление новых институций, так и усиление существовавших раньше. Вот почему и работа пошла, просто каждый занялся своим делом, формализованным и достаточно бюрократизированным в рамках конкретной институции. Все основные, сколько-нибудь интересные “лаборатории” сезона были заняты не столько взращиванием “художественных гомункулусов”, сколько изучали, осваивали, были погружены в сам процесс институционализации – как делал журнал как построить работу “хорошей галереи” или “идеального ICA”, как быть министерским чиновником и т.д.

И все это, с одной стороны, радует: достаточно тупое (увы, необходимое) заучивание азов западной модели арт-менеджмента позволит московским институциям интегрироваться в западную художественную систему на полных (относительно) правах. С другой стороны, грустно, что потерял журнал – и эту утрату, кстати, символизирует “падение” Чистых прудов – дух, ощущение новизны и свежести происходящего, младенческая/провинциальная невинность московского искусства.

С третьей стороны, раз “институции”, значит – контроль, власть, жесткая структура “иерархизированной демократии”, всегда склонной к консерватизму. Что же, вольным стрелкам от искусства будет с чем бороться.

Итак, да здравствует “Институт”!

Ирина Пиганова

Директор галереи “Школа”

Что касается состояния тусовки в прошедшем сезоне, то все осталось на позиции трехгодичной давности. По-моему не изменилось ничего. Я, правда, не зафиксировала, когда у нас появилось лобби в лице “Коммерсанта-Daily” и “Сегодня”, но оно замкнулось на себе, на этой самой тусовке. Так или иначе, как общество не подозревало о нас, так оно и не подозревает. Невозможно сказать, что есть истэблшмент, а что – оппозиция, нет явных позиций. После того, как Ельцин ходит на Глазунова, появляются грустные мысли. И как бы ни писали о Кабакове, что он художник № 1 в мире, как бы ни поднималось это знамя – это не работает вообще. Это говорит о том, что критика не работает

вообще, нет компетентных журналистов, которые могли бы в прессе выстраивать иерархию. В прошлом сезоне не было ни одной выставки в моей галерее, про которую не написали бы в “Сегодня” или “Коммерсанте” – но это скучно. Общество продолжает оставаться в полном неведении относительно того, что происходит с современным искусством. Ситуация феноменальная – обычно искусство развивается в тех странах, где есть лишние деньги. В нашей стране сейчас много “черных” денег, и искусство должно расцветать пышным цветом. Но расцветает не искусство, а какие-то коллекции “Холдинг-Центра”, собранные непонятным образом, непонятными людьми. Все умудряются вешать богатый лапшу на уши, а наша компетентная критика занята непонятно чем. Это наша общая беда. Художники, которые у меня выставляются, никому не нужны. Я признаюсь, что в этом смысле я бездарный галерист – я ничего не делаю с прессой. Когда смотрю телевизор, понимаю, что не хочу туда попасть. Я жду, пока общая культура в стране поднимется до уровня, когда не стыдно будет показаться в телепередаче. На сегодняшний день у нас есть “Матадор” да “Намедни”, где имеют хоть мало-мальское представление о таких вещах как престиж, репутация, вкус. Ну вот сейчас у нас самый главный художник страны – Глазунов. Это же нонсенс! Нет никакой системы иерархий, престижа. Ну, немодно иметь дома работу Лейдермана. Представления среднего человека – богатого или не очень – об искусстве остались на уровне живописи. Не нужны никому наши современные “газики”. При всем при этом я не могу понять, чья это проблема. Нужно поднимать это нам всем вместе, но договориться между собой совершенно невозможно.

На фоне полного спада галерейного движения в странах цивилизованных, возникает сомнение, что дело только в финансах. Есть наверное какие-то социальные причины; похоже, что галерея, как институт, отмирает. И мы сейчас экстерном проходим всю эту историю. И весь этот снежный ком, этот полный хаос, как был, так и остался.

А что касается художественных позиций, то у меня все в порядке. Я держу прежний курс. Но в принципе, я бы не хотела рассуждать о художественной ситуации. Я могу говорить о том, как развивается рынок, торговля. Никак!.. Не движется ничего – не помогают ни АРТ-МИФы, ни Гамбурги. Такое вот настроение в начале нового сезона. Бросить это дело я уже не могу и не хочу. Но вот если бы пришел некий человек и сказал, что нужно сделать для того, чтобы все стало хорошо. Нет такого человека. И напрашивается один-единственный рычаг – деньги. Государству, конечно, наплевать на современное искусство. Но претензия даже не к Министерству культуры, где скажут, что они сделали то-то и то-то. Скорее, это философская претензия к государству. Почему в этой стране искусство умирает на корню? За последние несколько лет не появилось ни одного нового имени в фотографии. Что мы должны делать?

Я думаю, что в новом сезоне нам нужно найти неких толкачей, которые будут звать к государству. Мы ведь никакой не истэблшмент. Мы должны сейчас делать нечто конструктивное, но без агрессии, а с пафосом культурной оппозиции. Нужна оппозиция не страдающая, но активная. Иначе мы просто растворимся в мутном потоке...

Елена Селина

Директор XL Галереи

Прошедший выставочный сезон, по моему мнению, один из самых интересных. Он драматичен, но, как мне кажется именно этот период можно считать временем зарождения новых структур. Это касается и художественной ситуации, и художественной политики.

Что касается ситуаций. По моему мнению, намечились некоторые новые тенденции, а многие из художников, выступивших в этом сезоне показали значи-

тельные проекты. Анализ выставочной практики-94 позволяет мне наметить по меньшей мере три конкурентноспособные силы в художественной Москве. Это экс-концептуалисты, которые, несмотря на временное затишье, все же наиболее жестко выраженные профессионалы. В прошедшем сезоне произошла идентификация их как просто одного из течений в современном московском искусстве. Группа “Нецециудик”, идеологию которой разрабатывают Анатолий Осмоловский и Саша Обухова; безусловно, контуры ее пока неотчетливы, пластическое язык еще не найден, но при грамотно продуманной стратегии эта группа художников может развиваться в интересное явление. Наконец, наиболее интригующая меня тенденции, в лице Алексея Беляева и группы ФЕНСО ЛАЙТС, психоделические экзерсисы которых, с органичным захватыванием пограничных областей (техно-арт, идеологические клише и проч.), вполне грамотно выстроены и пластически. Мне кажется, что эта тенденция таит в себе массу нереализованных возможностей. Помимо перечисленного, перспективно движение многих фотохудожников из сугубо цехового маргинального круга в сторону сближения с проблематикой актуального искусства. Не знаю, что получится из оживления перформансных действий (в частности, Александра Бренера), но само по себе это оживление отраднo. Среди художников-“индивидуалов” мне кажется очень интересно работают Сергей Волков, Гия Ригвава, Антон Ольшванг, Олег Кулик и триединая группа АЕС. О художественной политике. Печальна трансформация галереи “Риджина”. С уходом Олега Кулика она потеряла свою парадоксальную энергетику, и мне кажется, что любая ее реанимация с другими кураторами не восполнит потерю этого интересного культурного феномена. Изумляет ослабевший, почти бездействующий Центр современного искусства. И что-то не видно молодых и талантливых выпускников Школы кураторов.

Мне показалось симптоматичным собрание галеристов, произошедшее в этом году. Правда то, о чем там говорилось, я знаю со слов некоторых участников. Безусловно, нужно и важно договориться об уровне цен на произведения художников, работающих со многими галереями. Но абсолютный бред – художников поделить. Во-первых, тогда по меньшей мере, галерея должна будет содержать своего подопечного, что в условиях инфляции, по-моему, нелегко. Во-вторых – затормозится и развитие художественного процесса, ибо художник будет сидеть и уныло ждать своей очереди на показ, не исключено, что годами. Я уже не говорю о том, что ослабнет приток новых имен, ибо у галереи неизбежно возникнут определенные обязательства по отношению к “приписанному” к ней кругу художников. Мне кажется глупо калькировать мировую галерейную практику. У нас стихийно сложилась своя специфическая традиция. Ну и отлично, надо ее развивать – ведь очевидно, что соприкосновение одного и того же художника с разными галерейными пространствами, если угодно, имиджами галерей давало и дает абсолютно разные, и в порою неожиданные результаты. По-моему, не нужно структурировать зыбкость, лучше осознать ее как демократию и национальное своеобразие. Договариваться, мне кажется, лучше о праве продажи, а все спорные вопросы решать на процентном уровне.

В этом сезоне очень интересно работала пресса, особенно Екатерина Деготь. Я ловлю себя на том, что с нетерпением жду каждой публикации ее, Андрея Ковалева, Людмилы Луниной, Олега Шишкина. Они все профессиональны. В то же время, мне кажется, существует необходимость и в популярной журналистике – немного скандальной, может быть, с акцентом на имиджах художников, галеристов (что-то подобное начинает делать газета “Коммерсант-Daily” в светской хронике). Привлечение внимания такого рода тоже необходимо. У меня был смешной опыт. После малюсенькой заметки во французском журнале “Actuelle”, где серьезное описание деятельности га-

лереи сопровождалось живой характеристикой меня как галериста – в ХЛ пошел поток французских клиентов. Может быть при грамотной подаче в наши галереи пойдут и русские покупатели?

Екатерина Шаркова

Куратор, выпускница школы кураторов ЦСИ

Моя собственная деятельность началась немного раньше мастерской кураторов, с Царского Села, благодаря Саше Корневой. А в принципе, художественный сезон начался с АРТ-МИФа, который превратился в нечто непонятное, не дав ответов и не показав ничего интересно нового, ни новых людей, ни новых тенденций. Деятельность workshop'a началась с этого события. Началось все несерьезно. А сама школа кураторов – это очередной проект Виктора Мизиано. Оценка его может быть разной, но только после того, как станет ясно, завершен он или нет. Все участники этого проекта пустились в свободное плавание, но все-таки какими-то веревочками привязаны к Центру современного искусства, на базе которого происходила вся жизнь Школы кураторов. В принципе у нас состоялся выпуск и была открыта выставка, наш “дипломный” проект. Сейчас мы продолжаем работу над каталогом, освещающим деятельность “М.К.” в прошлом году. Кто-то будет заниматься журналом, кто-то будет курировать выставки – пока в качестве ассистентов, поскольку самостоятельные проекты теряются во времени и пространстве, ведь у каждой галереи, у ЦСИ есть свои планы. В работе над нашей выставочной выставкой остались самые крепкие, которые делали ее до конца, сделали каталог, экспозицию, проект был построен таким образом, что мы работали со всеми известными художниками, чьи выставки в этом сезоне проходили во всех галереях. От этого было не легче, поскольку со старыми художниками работать гораздо сложнее, чем с молодыми. Молодые более обязательно относятся к процессу подготовки выставки. Выставка получилась красивая, мне понравился конечный результат. Но изначально мы были чудовищно разочарованы качеством работ, которые были нам принесены на заявленные темы, и поэтому нам пришлось устраивать дополнительный отбор работ. Мне кажется, что мы сублимировали ситуацию и сумели выйти из нее вполне успешно.

Ситуация же в сезоне в целом носила полярный характер. В самом ЦСИ мы варились в собственном соку, а снаружи происходило слишком много. Год был похож на скачки, особенно весенний сезон, когда в день происходило несколько вернисажей. В целом художественная ситуация осталась в подвешенном состоянии, тем более, что выясняются проблемы эпохального характера. Все работают давно устоявшимся художественным кланом. Возникает проблема появления новых людей. Во время АРТ-МИФа был альтернативный фестиваль на Петровском бульваре, где выставлялись разные художники. Среди других там была работа молодого художника Максима Очеретина, называвшаяся “Гнездо”, сделанная из неона. Ее увидели люди, имеющие значительный вес в мире современного искусства, сказали, что она очень интересна и что с художником нужно работать. А после фестиваля она исчезла из упоминаний, в качестве репрезентативных демонстрировались фотографии работ давно известных художников, причем работ весьма спорного качества. Молодого художника мягко и незаметно задвинули на целый сезон. У него были и до этого работы, в Питере. На фестивале Кукарт я делала его выставку в Царском Селе. У меня был проект с ним в Центре современного искусства, который по разным причинам не состоялся.

Мне бы хотелось заниматься и кураторской деятельностью и критикой. В процессе деятельности мастерской кураторов у меня появилась возможность работать в некоторых художественных изданиях. Сейчас меня интересует тема истории, а именно как в сознании современного художника трансформируются исторические процессы.

Николай Шептулин

Гл. редактор журнала “Место печати”, куратор галереи “Obscuri Viri”

Если говорить о появлении Obscuri Viri в качестве галереи, то, в первую очередь следует манифестировать, что галерея является вторичной по отношению к издательской деятельности и вообще вторичной по отношению к журналу “Место печати”, который в своей основе был центрирован на мифологии полиграфии, репродуцирования (отсюда и подчеркнуто полиграфическое название), и вместе с тем, на бюрократичности, регламентированности, определенной стерильности выполнения каких-то обязательных ритуалов. Все это достаточно четко можно отследить на примере “Места печати”, имеющихся на сегодняшний день пяти номеров. Когда шла речь о создании галереи, то это фактически означало постановку проблемы визуализации этой текстуальной модели. Не случайно в качестве первого художника, с которым мы стали работать был Пивоваров-старший. Здесь не только прямолинейная связь с его книжным иллюстрированием, но и характерна сама привязка к тексту в проекте “Агент в Норвегии”. Проект представлял как бы донесение как бы агента в как бы Норвегии. В принципе каждое из донесений настолько самодостаточно, насколько самодосточен тот или иной раздел в журнале, но насколько тематизм каждого номера является единицей структурно более значимой, так и каждый зал пивоваровской экспозиции являлся чем-то композиционно большим по отношению к каждой отдельной работе. Если рассмотреть остальные проекты, – Литичевского, Соболева с Насоновым, проект “Победа и поражение”, наконец последний проект “Стерилизация вещества” Беляева, – то все пять экспозиций можно сопоставить с характерной моделью, по которой строятся номера “Места печати”, где как правило пять разделов. Происходит некое развитие сюжета, так или иначе завязанного на той или иной мифологеме. В пятом номере это война, в четвертом – оптика и так далее. Нам было интересно в течение этого сезона на примере таких абсолютно разных художников, как Пивоваров-старший и Беляев (разных и в возрастном, и в стилистическом отношении), рассмотреть мифологему возможности спроецировать модель взаимоотношений с художником, которая строится по принципу развертывания сюжета. Каждая выставка это развертывание сюжета, и экспозиционный процесс в целом является большим развернутым сюжетом. Насколько нам это казалось интересным по отношению к общей художественной ситуации? Прошлый сезон был сезоном строгой дефиниции галерей по их направленности. Востребованность такого здания как “Кто есть кто” имела под собой очень существенные задачи самоидентификации и персоналий и галерей. Галереи стали определяться не просто по направленности, а по задачам и по выработыванию своего инструментария отношений с художниками. Неслучайно это был сезон, где перекрещивались персоналки того же Никиты Алексеева – и в L Галерее, и в ХЛ. И перекрещивались персоналки того же Беляева – в ХЛ и у нас, и в какой-то степени проект в “Риджине” с “бойсовским” самолетом. Казалось бы, идет дублирование на уровне имен, но одновременно полное размежевание на уровне задачи. Вопрос самоидентификации повлек за собой вопрос буквального расслоения, что всегда на деле оборачивается обратным. Галерея, работающая строго с определенными художниками, потенциально невозможна, поскольку каждый художник самоидентифицируется в зависимости от того или иного проекта каждый раз по-разному. Я, например, целиком согласен с рейтингом газеты “Сегодня” в том, что галереей сезона названа ХЛ Галерея. Политика ХЛ (и, в какой-то мере Obscuri Viri) состоит в том, что на микропространстве (в нашем случае, на макропространстве), происходит невозможное столкновение в единую монадную категорию разнонаправленных процессов. Может быть, это и есть то, за счет чего ХЛ Галерея так резко выделяется. Конечно, прошедший

сезон в этом смысле расставил точки над *i*. Возникла потребность в том, чтобы стало очевидно, какая галерея занимается разработкой какой программы. Предыдущие сезоны это *artigo* снимали, так как тогда была самостоятельная персональная выставка того или иного художника. Ценность этого сезона в том что галереи стали работать с художником как с инструментом, позволяющим сконструировать свою четко выраженную методологию. Это не значит, что роль художника редуцируется до роли подручного средства. Наоборот, она возрастает, по крайней мере, в глазах художника. С этим связана его, прежде немыслимая, а на Западе немыслимая и сейчас, раскрепощенность в выборе пространства для экспозиции, дискурса, в который он попадает. Он в достаточной степени самоидентифицирован, чтобы навязывать себя и свой метод. Эти системы самоидентификаций тех, кто экспонируется, и тех, кто экспонирует, в прошедшем сезоне удачно слились. И апофеозом законно стала выставка “Художник вместо произведения”, проводившаяся к тому же в ЦДХ, который является тем самым пустотным центром.

В этом смысле, для нас тем более было интересно с самого начала заявить тенденцию галереи, которая не только территориально, но и идеологически дает крен в очень определенную сторону. В сторону работы над возможностью перевода модели, наработанной “Местом печати”, в аудиовизуальный план. Как мне кажется, модель, заданная журналом, во многом отражала художественную жизнь. Было интересно по модели журнала построить сезон. Насколько это удалось – я слышал разные мнения. Насколько вообще была прочитана зависимость первого и последнего проектов? Насколько это было отработано сознанием? Видимо, пока рано судить. Насколько бесконечны модели, по которым могут строиться номера журнала, так и в каждом сезоне можно выставлять те или иные модельные варианты. В любом случае, стало возможным, что сложилась такая общая ситуация. Она провоцирует дальнейшую, все более изощренную, последовательную работу над собственной методологией. Работу продуманную, но не настолько, чтобы были видны швы и белые нитки. Планы наши на новый сезон – работать в том же направлении, но на более тонком уровне. Галерейная работа, исходящая из такой позиции, подразумевает, что каждый проект не может быть считан никак иначе, кроме как он набран и сверстан. Эта невозможность изменения внутри одной страницы не означает, однако, невозможности изменения интерпретации того, что отпечатано.

Александр Якут

Директор Якут Галереи

Итоги прошедшего сезона я ощущаю очень странно. Я стал более уверен в себе, что для меня было неожиданно, – прошли некоторые сомнения, связанные с моими представлениями о развитии галереи. Я сам делю художественную ситуацию на два этапа – до 1993 года и после. Начиная с 93 года стала образовываться совершенно новая культурная ситуация, где все клише, все представления предыдущего периода не просто устарели, они стали мешать ситуации. Реакция критики, в данном случае на деятельность моей галереи, демонстрирует, на мой взгляд беспомощность критики. Критикой занимаются замечательные, умные, знающие люди, но они настолько развращены интеллектуальным подходом к восприятию визуальной культуры, что такие параметры, как качество произведения, качество экспозиции и все, что связано с техническим качеством произведения искусства, отходят для них на задний план. Мне кажется, что наступило время, когда качество произведения визуального искусства должно быть высочайшим. Понятно, что без интеллектуальной основы делать произведение современного искусства нельзя. Но дальше же нужно работать с реальными материалами, делать вещь реальной. С этой точки зрения, критики очень тянут ситуацию назад. Они не могут отка-

заться от заслуг, достижений и схем недавнего прошлого, не могут начать как бы с нуля. Критики остаются самым неприятным впечатлением прошедшего сезона, я ощущаю, что они как будто объединились во враждебный лагерь. Мне не нужно, чтобы меня всюду хвалили, но я занимаюсь искусством, а не просто торговлей. Поэтому странно выглядит враждебность критики. Я не говорю о хамских статьях, но общая враждебность фонит. По-моему, должно быть понимание, что мы все находимся в зоне искусства и мы все должны быть заинтересованы в деятельности внутри этой зоны. То ли критики воспринимают художественную ситуацию как борьбу за власть, что есть позиция ущербная – мы же не за нефтяные месторождения боремся, в конце концов. То ли это элементарное неуважение к коллегам. Я готов принять критику, но пока в периодических изданиях, занимающихся критикой, не выстроены профессиональные рейтинги галерей. Критики, не разъяснив среднему читателю, что речь идет о деятельности профессиональных галерей, забывают, что просто бьют по бизнесу. Они добьются того, что “файн тюткын арт галери” будет покупать неликвидное искусство, а наши потенциальными и реальными клиентами, не будучи пока профессиональными коллекционерами, буду ссылаться на то, что о Якут Галерее написано. И пойдут в “файн тюткын” или в Измайлово. И деньги не будут работать на современное искусство. Галерей, профессионально работающих с современным искусством в Москве, всего пять или шесть. Критики таким образом пилят сук под собой.

Что касается художников, то художники – это как жизнь. Критики в этом смысле вторичны. Работа в галерее абсолютно первична. Сейчас много говорят о спаде, кризисе, о том, что нет художников. Все есть, как есть воздух. Все равно художественный процесс идет. Я работаю с достаточно широким диапазоном авторов. Сейчас у меня будет Семен Файбисович и сразу за ним Владик Мамышев. Можно ругать, отрицать, но художник – это та данность, тот материал, с которым я работаю. Я ориентируюсь на подход к качеству, как тот индикатор, который позволяет не запутаться в трех соснах.

Система взаимоотношений между художником и галереей пока еще не отработана. Одна надежда на этические принципы сторон. С эмоциональной стороны я очень доволен тем, как у меня прошли выставки Коли Козлова, Андрея Безукладникова. Здесь есть и человеческое понимание, и профессиональное, это дает отличные результаты. Но есть и большие сложности. Во-первых, то, что касается финансовой стороны вопроса. Не все художники понимают, каких усилий, в том числе и финансовых, галерее стоит на достойном уровне выставлять их. Они ведут себя подчас слишком жестко, а если давить, то галерея может не выдержать. Наши московские галереи не столь сильны, чтобы позволить себе роскошь удовлетворять все потребности художника. Во-вторых, художник ищет, где лучше, и я могу это понять. Но все же художник может с легкостью не выполнять своих обязательств по отношению к галерее, существует такая очевидная безответственность, поскольку галерее еще не наказывали за это. Если не дожимать ситуацию до предела, то вполне можно даже при наших ограниченных финансовых возможностях сбалансировано развивать художественный процесс. У меня была одна ситуация, когда с одной американской галереей дело дошло почти до суда. Все из-за того, что развитой культуры этих отношений у художников пока нет, хотя я их не могу упрекнуть – действительно, время мутное. И все же достойный человек в любой ситуации ведет себя достойно.

В сезоне была неприятная попытка галерей поделить сферы влияния. Мне кажется, что это попытка недостойная и с профессиональной, и с этической точки зрения. Моя позиция состоит в том, что художники и галереи должны находить друг друга эволюционным путем, этот процесс нельзя взять и однажды решить раз и навсегда (если ты только не купил художника). Мне нужно,

чтобы в течение нескольких лет вокруг галереи сформировался свой круг художников, куда не нужно загонять кнутом или пряником. Деньги, конечно, искушение страшное. Слава богу, что у меня нет таких денег, чтобы я мог искушать художников, да и желания такого я не имею. Я надеюсь, что художники видят деятельность галереи, ее направленность, вкусы, привязанности, стиль. Но ситуация пока не кристаллизовалась и об устоявшейся структуре говорить пока рано, хотя я стремлюсь к подобной кристаллизации. Основная проверка нашей галереи произойдет, как мне кажется, примерно через год. А сейчас мы втянулись в ежедневную, рутинную и необходимую работу.

Сергей Хрипун

P.S.

Настоящая публикация “Кто есть кто ‘94” представляет собой своеобразный пробный выпуск издания, которое в полноценном виде планируется опубликовать в начале следующего года (также на русском и английском языках). Прежде всего отмечу, что приведенные в этом совместном с XL Галереей издании тексты есть не что иное, как интервью, приведенные к состоянию монологов; то есть следует учитывать специфику разговорного жанра и ограниченность реципиентов временем в 15-20 минут. Редакции были подвергнуты в основном слова-паразиты и повторы. Ввиду крайней ограниченности сроками (чем дальше вглубь нового сезона, тем неактуальнее могут стать подобные экспресс-мнения), мне не удалось опросить всех возможных кандидатов во view-makers. Этим же обусловлена и несколько необычная форма публикации; мне очень понравилась идея “двойного взгляда”, тем более, что в своей редакторской деятельности я пытаюсь быть не столько объективным, сколько “посторонним”, дабы донести до возможного читателя информацию, а не ин-

терпретацию, полагая, что он (читатель) имеет право на свободу оценки.

Содержательно этот краткий вариант является попыткой дать более полный анализ прошедшего сезона, чем блиц-опрос, опубликованный летом в газете “Сегодня”. Я ни в коей мере не противопоставляю эти два опыта оценки художеств иной ситуации, поскольку в высказываниях опрошенных представителей критического и институционального цехов московского художественного сообщества меня прежде всего интересовали рассуждение и суждение о происходивших процессах. Но ради любопытства приведу десять наиболее часто упоминавшихся в “Кто есть кто ‘94” имен/названий – безотносительно к тому, были ли они положительными или отрицательными; чтобы не влипнуть в жанр хит-парада, не привожу количественных данных, которые каждый при желании сможет установить, прочитав тексты. Итак, по возрастающей – Институт современного искусства
газета “Коммерсант-Daily”

Олег Кулик

АРТ-МИФ

Марат Гельман / Галерея Гельмана

газета “Сегодня”

Министерство культуры РФ

Центр современного искусства

XL Галерея

Александр Бренер.

Я искренне благодарен всем участникам этого сборника, приношу им извинения за возможные технические огрехи, и надеюсь, что авторы с пониманием и деятельным участием отнесутся к составлению “большого” варианта “Кто есть кто ‘94”.



Даян Ньюмайер Diane Neumaier
Сиськи Метрополитен Metropolitan Tits
фотография photography

Милена Орлова

Сиськи Metropolitan: прокисшее молоко феминизма

Надо признать, что феминистский дискурс, вскармливающий проекты, подобные тому, что Даян Ньюмайер показывает в XL Галерее, не является популярным и развитым на российской почве, несмотря на многочисленные попытки его спровоцировать. Критика патриархального, фаллоцентричного общества (каким, несомненно, является наше пост-социалистическое общество) не имеет успеха – по крайней мере в мире искусства – по ряду причин, носящих парадоксальный характер. Один из таких парадоксов в том, что феминистская критика, воспринимаемая (и вполне справедливо) местным художественным сообществом как компонент постмодернистской идеологии, в силу признания кризиса этой идеологии, ее дальнейшей непродуктивности, – оказывается отвергнута как оружие еще неиспробованное, неосвоенное, но уже ненужное и устаревшее. Более того, практически любое обращение к этой боевой методологии получает иронический резонанс – как в ситуации

с бабами, решившими с помощью вил и граблей угробить мужика, вооруженного автоматом Калашникова. Иными словами, известная особенность местного художественного сознания, заключающаяся в том, что оно развивается не постепенно, а скачкообразно, проглатывая и опуская целые соответствующие периоды развития эстетических идей на Западе, – по-видимому, на данном этапе оставляет феминизму мало шансов быть востребованным, и невольно обращает острие этой критики против самой себя. Особенно это касается того направления феминистской теории, к которому апеллирует проект Даян Ньюмайер, т.е. к ревизии классической истории искусств.

Прежде всего, стоит заметить, что при перенесении этого проекта с американской почвы на русскую многие смысловые нюансы идеи теряются. Например, полностью пропадает, на мой взгляд, пародийный аспект этой затеи – ведь фотографии шедевров нью-йоркского музея Метрополитен, по мысли автора, как бы продолжают серию популяризаторских coffee table books. Не говоря уже о том, что у нас такие книги фактически отсутствуют как класс,

отсутствует – что более важно и потенциальный потребитель подобной продукции, условно говоря просвещенный обыватель. В силу местного пиетета перед музейными ценностями, альбомы на книжных полках неизбежно считаются как признак какой-никакой культуры хозяина, а отнюдь не как свидетельство его пристрастия к “интеллигентному”, мягкому кичу, верхнему слою масс-культуры. Как результат, не работает уравнивание, идея использования женского тела как декоративного атрибута материальной культуры с цветами, кошечками и так далее.

Что касается непосредственно содержания проекта, то уверенность американской художественной прессы (если судить по отзывам, любезно предоставленным Даян Ньюмайер автору этой статьи) в его несомненно критическом пафосе, разоблачающем помешанность патриархальной истории искусств и художников-мужчин на женских грудях, кажется весьма проблематичной. Во-первых, те, с позволения сказать, порнографические “ножницы”, которые использует художница, акцентируя внимание зрителя исключительно на уровне грудной клетки женских моделей (тем самым приписывая авторам этих бесчисленных шедевров подобный фетишизм, якобы лишь завуалированный символическим, аллегорическим или просто живописным содержанием), – эти “ножницы” являются все же орудием самого автора проекта. Именно она, а не несчастные male artists, лишает эти женские тела индивидуальности, уравнивая их с бытовыми аксессуарами и животными. Единственное исключение в этой серии – приведенный целиком женский портрет кисти Филлиппа Пирлштейна, должностующий замкнуть цепочку кастрированных образов как пример произведения, где “скрытое становится явным” – опять таки спорно, поскольку, думается, что и сам автор не избежал отравы феминистских идей и эти “ножницы” находятся и в его сознании.

Для чистоты эксперимента стоило бы, наверное, произвести ту же операцию с мужскими моделями, подобно тому, как в свое время Линда Ноклин в 1972 году заменила на порно-карточке XIX века женскую модель с яблоками мужской моделью с бананом. Может быть при сравнении этих двух рядов могла бы возникнуть некоторая критическая рефлексия.

Елена Селина

Ложка феминизма в русской чай

Феминистические опыты неизбежно проваливаются на русской художественной сцене. Любая женская выставка всего лишь соединение лиц определенного пола, связанных дружескими узами. Можно было бы спокойно констатировать, что феминизм в Москве не приживается, если бы не ежегодная повторяемость попыток найти способы выражения национального варианта феминистской идеологии. Можно спорить о наличии или отсутствии последней, но нельзя отрицать определенного постоянства в желании ее сформулировать, и, следовательно, особым образом разместить в экспозиционном поле.

Если оставить сугубо языковые проблемы, а они симптоматичны для всего московского искусства, идеология – главная “ахиллесова пята” зарождающегося феминистского дискурса. Это касается, в частности, понимания комплекса идей феминизма мирового, и, как следствие, поиска самоидентификации. XL Галерея, традиционно ориентированная на московский контекст, в качестве первого (познавательного) шага предлагает на суд публики классический пример феминизма по-американски – проект Даян Ньюмайер “Сиськи Metropolitan”. Проект, если угодно – “прозрачно-феминистский” прежде всего идеологически, – первостепенен для нас как своеобразная провокация, направленная на стимулирование местных художественных сил, колкая рожки выступления последних все же ежегодно имеют место быть.

Даян Ньюмайер

Сиськи Metropolitan

В традиционной серии популярных книжек Музея Метрополитен, включающей Цветы Metropolitan, Зоопарк Metropolitan, Дети Metropolitan и Кошки Metropolitan, *Сиськи Metropolitan* представляют особую тему постоянной коллекции музея. *Сиськи Metropolitan* это критика патриархальной истории искусств, где пристальному изучению подвергается ее помешанность на женской груди.

Можно спросить, чьи это груди. Модели? Художника? Метрополитен Музея? Зрителей? И неясно, кто эти зрители. Мужчина, изобразивший ее? Мужчина, которому она принадлежала? Другие мужчины? Другие женщины? Поскольку одним из аспектов восприятия искусства является удовольствие – а эти живописные произведения (равно как и фотографии) необычайно радуют глаз – постольку возникает вопрос, чье удовольствие является предметом этих образов.

Хотя существует мнение, что на протяжении истории женщины добились существенных политических успехов, этот прогресс отнюдь не очевиден в истории репрезентации женщины в живописи. В живописи раннего Ренессанса мы находим идеализацию женщины – и куда как менее идеальное государство. В последующие века обнаруживается кричащее противоречие между грудями и окружающим их материальным имуществом. В модернистской и современной живописи мы обнаруживаем пугающую абстракцию и объективацию несомненно женоненавистнического свойства – в кульминационной работе этой серии художник удаляет голову женщины и представляет ее как предмет мебели.

Несмотря на то, что *Сиськи Metropolitan* экспонировались во многих местах, они также подверглись цензуре. По иронии, проблема возникла не из-за обнаженного женского тела, канонизированного Музеем Метрополитен, но из-за данного мною (вульгарного? юмористического? феминистского?) названия, которое оказалось неприемлемым. Недавно в одном благосклонном газетном обзоре выставки название было полностью опущено, а перед началом радио-интервью меня предупредили, что я не могу произносить в эфире это неприличное слово. В очередной раз патриархальное наслаждение защищено от феминистской критики, а женское наслаждение не проявляется в картине явно.

Сиськи Metropolitan это серия из пятидесяти цветных фотографий размером 20x26 дюймов, завершенная в 1988 году. Здесь представлены 16 фотографий.

Milena Orlova

Metropolitan Tits: A sour milk of feminism

It should be assumed that feminist discourse that fuels projects like the one Diane Neumaier exhibits at XL Gallery, doesn't appear popular or well developed here in Russia, despite of multiple provocations. The critique of patriarchal and phallo-centric society (which our post-Soviet one is) isn't successful, at least in the art world. This happens due to several paradoxical reasons. One of the paradoxes is that feminist critique is considered by local art community as a component of postmodernist ideology, and, since this ideology is recognised to be not productive, the critique is neglected like a weapon not yet tested though already useless and outdated. More than that, any attempt to use this combatant methodology receives an ironic respond, like in a case of women guerillas who, armed with just pitchfork and rake, decided to kill a man with Kalashnikov machine-gun. In other words, specific feature of local art consciousness (which develops not gradually, but rather by leaps and jumps, skipping the whole respective periods of Western aesthetic ideas progress),

seemingly leaves little chance for feminism to be needed, and unwillingly even turns the critique's point against itself. This particularly concerns the trend in feminist theory that Diane Neumaier's project appeals to, that is to revision of the classical art history.

It should be noted first, that transferring the project from American to Russian context leads to loss of some nuances. For instance, the parodying effect, that deals with the tradition of Metropolitan coffee table books series, is unfortunately lost. Here in Russia we don't have this type of books as such, but more important is that we don't have a potential consumer of such publications. Due to local piety to museum values, the albums on bookshelves traditionally mean some intelligence of their owner, not his weakness for a soft kitch as an upper layer of mass culture. As a result, idea of playing with the images of feminine body as a decorative attribute of material culture, equalled to flowers, cats etc., doesn't work.

As for the project itself, I can't totally agree with the American art press that (according to reviews kindly given to me by Diane Neumaier) points out the undoubtedly critical pathos of the project, which exposes the patriarchal art history's and male artists' obsession with women's breasts. At first, I think that the very "cutter" that the artist uses to drive viewer's attention to female models' chest (thus attributing the authors of the captured masterpieces with such a fetishism just masked up with symbolical, allegorical or mere pictorial contents), is primarily the tool of the author of this project. It's she, but not male artists, who deprives these women bodies of individuality. The only exception in the series is a woman's portrait by Philip Pirlstein, been shown in whole, and which is considered to end up the line of castrated images as an example of explicit idea, it seems to be arguable, as, to my mind, the latter artist has himself been influenced by feminist ideas, having that "cutter" in mind.

For the sake of pure experiment, the same operation could have been applied to male models – in the same way as Linda Nochlin has replaced a female model with apples in a XIX century porno card, with a male model with banana. Comparison of these two rows could probably be more forcible to give birth to some kind of critical reflection.

Elena Selina

A spoonful of feminism in Russian tea

Feminist exercises usually flop at Russian art scene. Any feminine exhibition here turns to be just a combination of people of one sex joined by friendly ties. One might say that feminism doesn't strike its root in Moscow, if only there were no annual repetitive attempts to express the national variant of feminist ideology. The presence of such ideology may be argued, but at least there is desire to formulate it and thus to exhibit.

Let's leave problems of language alone, as they are symptomatic for the whole Moscow contemporary art. Ideology is the main tender spot of the generating local feminist discourse. This also concerns understanding of the world feminist issues, and consequently the search for identity.

Being traditionally oriented at Moscow art context, As the first (educational) move, XL Gallery presents the classic example of American feminism – Diane Neumaier's project *Metropolitan Tits*... This obviously feminist project (from ideological point of view), – is paramount for us as a certain provocation, aimed at stimulating the local artistic forces, as long as their diffident attempts still happen every year.

Diane Neumaier

Metropolitan Tits

In the tradition of the Metropolitan Museum of Art's coffee table book series that includes *Metropolitan Flowers*, *Metropolitan Zoo*, *Metropolitan Children* and *Metropolitan Cats*, *Metropolitan Tits* features a special topic of the Museum's permanent collection. *Metropolitan Tits* critiques patriarchal art history by scrutinizing its obsession with human female breasts.

One might ask whose breasts these are. The model's? The painter's? The Metropolitan's? The audience's? The man who possesses her? Other men? Other women? Since an aspect of the art experience is pleasure – and these paintings (as well as the photographs) are immensely pleasurable – one wonders whose pleasure is at stake in these images.

Although some argue women have historically experienced significant political gains, such progress is certainly not evidenced within the history of the representation of women in painting. In early renaissance paintings, we find woman idealized – a less than ideal state. In following centuries, we find a telling confusion between the breasts and the material possessions that accompany them. In modernist and contemporary painting, we find horrifying abstraction and objectification that is clearly misogynist – in the culminating piece in this series, the painter himself eliminates the woman's head and represents her like a piece of furniture.

Although *Metropolitan Tits* has been exhibited in many places, it has also been censored. Ironically, it is not the naked female body, canonized by the Metropolitan Museum, that has caused the problem, but rather my (vulgar? humorous? feminist?) title that has been unacceptable. Recently a favorable newspaper review completely omitted my title, and just before giving a radio interview I was told I couldn't say the four-letter word on the air. Once again, patriarchal pleasure is protected from feminist critique, and feminine pleasure does not openly enter the picture.

Metropolitan Tits is a sequence of fifty 20"x26" color photographs completed in 1988. A selection of 16 photographs are presented herein.



Людмила Горлова Lyudmila Gorlova
Счастлиное детство Happy Childhood
акция в роддоме/инсталляция в галерее
action at maternity ward/installation at the gallery

Елена Селина

Бейте, дети, пап и мам, как артист Жан-Клод Ван Дамм!

В московской выставочной практике на смену дискурсивно-инсталляционному мышлению выдвигается активное вторжение в социальные пространства, как один из возможных вариантов развития местного художественного процесса. Эзотерике и кодированию противопоставит непротиворечивое включение реальности, как первоначальной составляющей выставки, пластика, подчиняющаяся риторике, язык манифеста. Отличительными чертами развивающейся тенденции являются тяготение к радикальному жесту, повышенная эмоциональность, связанная безусловно и с нравственно окрашенным пафосом, обращение к неожиданной тематике. Вероятность появления подобного подхода и дальнейшего его развития, как возможной альтернативы предыдущему этапу, обусловлена с одной стороны, логикой развития истории искусства, где эстетическую абстракцию или углубленное рассуждение “вытесняла” сильная эмоция или разрушительная энергетика. Московский концептуализм работал с социальным как с эстетической и мифологической категорией, отстраненно и иронично. Новоявленная же тенденция отличается жесткой прямолинейностью, патетикой и тяготением к шокирующей подаче. Иронию сменил пафос, погружению в дискурс противопоставляется манифест. С другой стороны, нельзя не учитывать и мировой контекст, органично “вторгающийся” в московское художественное тело, и, что существенно, напрямую и в самых радикальных вариантах.

Проект “Счастлиное детство” Людмилы Горловой (тяготеющей к этой новой формации) включает в себя акцию в одном из родильных домов Москвы, представляющую собой частичный показ выставки в родильном отделении – в качестве жеста поддержки и нивелирования травмирующего появления ребенка на свет в социально неадаптированной среде. Шокирующая тематика картин (неосознанный детский бунт против родителей, социума, депрессивных последствий послеродового травматизма) обусловлена стремлением “преодолеть” неизбежную фрустрированность маленьких персонажей. Во время акции матери получают открытки с риторически поставленными вопросами, стимулирующими осознание меры ответственности родителей перед детьми. Видеосъемка акции включена в экспозицию как одно из художественных средств выставки.

Проект “Счастлиное детство” интересен XL Галерее как один из оригинальных вариантов отмеченной тенденции, пример постановки новой проблемы. В выставочной практике художественной Москвы пока еще не было обращения к неисследованной области возникновения фобий и детской фрустрации, по крайней мере, в таком концентрированном виде. В рамках дискуссии о кризисе экспозиционности акция в роддоме, как составляющая выставки, любопытна и как эмоционально окрашенный радикальный жест, фиксацией которого достигается тем не менее расширение смыслового ряда экспозиционного поля, и как опыт непротиворечивого соединения традиционной реалистической живописи, видео и социально направленной

артистической акции. Обращение к проблематике телесности, отчасти работа с коллективным бессознательным делают проект Людмилы Горловой интересным как в ракурсе позиционной работы галереи с московским художественным контекстом, так и с точки зрения связи с местной традицией.

Людмила Горлова

К проекту “Счастлиное детство”

О травме рождения написано многое. Она есть корень бессознательного и вообще психического. Вся жизнь и творчество человека – это ее изживание и преодоление различными путями и с помощью различных средств. На мой взгляд, говоря о рождении, следует говорить о двух травмах, потому что кроме психофизиологических переживаний рождение становится первым тотальным столкновением с социальностью. Шоковое состояние человека можно представить, лишь попав на другую планету после операционного наркоза. Только что испытыв шок и будучи неспособным еще включиться в игру, человек уже подвергается действию ее правил. Роддом – это первый социальный институт на нашем пути, где мы исполняем свою первую социальную роль, роль младенца. Все мы пережили подобную ситуацию, которая так или иначе осталась в нашем бессознательном. Трансформированные травмы проявляются в будущем.

Выставка задумывалась как символическая попытка нейтрализовать невроз через предложение осознать возможность альтернативных сценариев. Общество будущего – сегодняшние младенцы. Поэтому, пока еще не поздно, мне кажется необходимым провести эту акцию здесь и сейчас, и именно в роддоме.

Сегодняшние представления общества о личности, свободе, семье, социальном идеале и т.д., есть составляющая общей репрессивной культуры, в которой социализация происходит крайне мучительно. Фальшью и лицемерием звучат фразы о розовом счастлином детстве. Детство фактически имеет статус маргинальной группы и меньшинства. Ситуация перманентного детства характерна для всех социальных институтов, где человек игнорируется как личность.

Цель проекта – побудить общество к пересмотру ценностей и пересмотру отношения к человеку. В современной ситуации это прежде всего задача искусства, т.к. без разрушения консервативной идеологии власти/ подчинения практическое ее решение не представляется возможным.

Шокирующие сюжеты картин – изживание детских фобий и проблем, преодоление состояния подавленности, униженности и абсолютной зависимости, а также ответ традиционной культуре, утверждающей неоспоримые нормы и формирующей социальный конформистский характер (“... Индивиды – это по сути дела носители власти, а не просто объекты ее применения” – Фуко). Дальнейшая судьба индивида и общества будет определяться характером взглядов на эти проблемы.

Александра Бухова**...Детям не давать**

"Счастье – это когда тебя понимают"

К/ф "Доживем до понедельника"

"Детей надо баловать, тогда из них вырастает настоящие разбойники"

Детская радиопьеса

Фраза "Я не понимаю" выражает (в зависимости от знака препинания, поставленного в конце) целый набор эмоций, возникающих при столкновении с различными проявлениями реальности – интерес, сомнение, удивление, страх, отчаяние, протест, агрессию и т.д. Любая из названных эмоций, становится, как правило, мотивом для целенаправленного действия между полюсами императивов: "понять" – "уничтожить непонятое".

Этот вопрос-восклицание преследует нас с самого детства, как только мы начинаем погружаться в сферу социальности, сталкиваясь в прямом диалоге / общении с ее посланниками – родителями, врачами, детсадовскими воспитателями и проч. Нет смысла описывать все стрессы, связанные с "непониманием" и его преодолением, т.е. с процессом социализации. К тому же этой проблеме посвящены многочисленные научные труды.

Интересно, однако, что тема "детства" как определенного состояния сознания, как будто бы выпала из поля зрения современного русского искусства. Те работы художников московской концептуальной школы последнего поколения, которые так или иначе связаны с тематизацией "детского", имеют отношение скорее к использованию инверсии визуального опыта детства, нежели к его анализу или, наоборот, попытке эмоционального воспроецирования. Эту группу работ можно было бы разделить на два основных типа.

Первый (здесь окажется группа МГ и художники ее круга) предлагает нечто вроде имитации инфантильной/сенильной ментальности: графика, объекты и инсталляции, являющиеся как бы проекцией отрешенного, "всепонимающего" взгляда детей-старичков. Эта (шизоаналитическая) позиция с ее предельной "неаутентичностью" и "аутизмом" ("синдром Тедди") вряд ли имеет какое-либо отношение к нашей теме, так как располагает художника вне пределов социальной проблематики, помещая между сознанием и реальностью некий "волшебный" экран, превращающий реальный мир в тотальную галлюцинацию, и тем самым избавляя автора от давления социального столба. Второй же тип (к нему можно отнести практику групп "Мухомор", "Чемпионы мира", сегодняшнюю деятельность группы "Нецезюдик") представляет собой эстетизированную версию подросткового нигилизма, за которым следуют либо смирение и принятие общественной конвенции, либо патологическая социальность аутсайдеров. Как правило, "подростковость" выражается в некоей программной оппозиционности – эстетической, когда господствующему стилю направлению противопоставляется обновленный художественный язык, либо идеологической, как в случае группы "Нецезюдик", художники которой заявляют о своей враждебной позиции по отношению к доминирующему дискурсу, используя дискурсивные (в основном) средства – манифесты, заявления, т.е. разного рода тексты. В любом случае, "идеологический" бунт против существующих законов (эстетического) миропорядка также является манифестацией открытого юношеского "нежелания понимать"...

Проект Людмилы Горловой "Счастливое детство" при таком рассмотрении оказывается "детским" вдвойне – не только на уровне заявленной темы, но и на уровне способа выражения. Помещая детей в центр сюжета живописной серии и как бы адресуя всю экспозицию в первую очередь детям (часть проекта осуществляется в роддоме), художница уже нарушает эстетическое табу, установившееся в "высоком" искусстве (Москвы) и полагающее откры-

венную социальность художественного высказывания проявлением дурного вкуса. "Недозволенность" жеста будет здесь усмотрена не в том, что для демонстрации выбрано определенное общественное пространство. Истории московского искусства известны попытки освоить социально маркированную среду – выставки в бане, метро, тюрьме и т.д. Но все эти акции носили, скорее, спекулятивный, условный характер, а ирония удваивала оттенок кокетливо-многозначительного заигрывания искусства с обществом, маскируя скрытый обман (даже если принять, что искусство это всегда некая мистификация). Заключенные и пассажиры были только частью инсталляции или перформанса. В нашем случае мы имеем дело с абсолютной иной разновидностью художественной "социальности" – пожалуй, с первым опытом прямого, манифестационного обращения к конкретной социальной проблеме. Необходимо отметить, что, тематизируя "детство" как социальную проблематику, Людмила Горлова затрагивает также ее экзистенциальный и психологический аспект. Было бы странно предполагать в проекте "Счастливое детство" наличие какого-либо прагматизма (основной черты западного "социального искусства"), который как бы реализует модели социальной терапии средствами искусства. Демонстрация работ в родильном отделении вряд ли окажет какое-то действие на судьбы лежащих там младенцев (или даже на сознание их матерей). Этот символически агитационный жест лишь подчеркивает утопичность любых проектов социального усовершенствования, но при этом является зашифрованным посланием будущему поколению – через сюжеты картин (которые становятся как бы энциклопедией "вредных советов") грядущие "маленькие солдаты" получают инструкции по сопротивлению.

Elena Selina***Hey kids, go kick your Dad and Mum as if you were Jean Claude Van Damme!***

The exhibition practice in Moscow seems now to shift from discursive and installation mentality to the active intrusion into social spheres; that could be a possible new trend of local art process. Esoteric and encoded art is opposed by involvement of reality into exhibition, by plastic driven with rhetoric, by the language of manifesto. The growing tendency is specified with inclination to radical gestures, exalted emotions (including morally charged pathos) and reference to unexpected themes. Emerging of such alternative is determined with the logics of art history, where aesthetic abstraction or speculation at times have been replaced with emotion or destructive energetics. Moscow conceptualism was dealing with social phenomena as with aesthetic and mythological category, distractedly and ironically. The new tendency's characteristic features are rigid straightforwardness, passion and shock. Irony is been replaced with pathos, discursive speculations – with manifesto. But we also can't but consider the international context which naturally infiltrates into Moscow art in direct and radical ways.

The "Happy Childhood" project by Lyudmila Gorlova who herself is bent for the new art tendency, includes partial display of the exhibit in a maternity ward – as a gesture of support for the newborn babies and a means of lessening the birth trauma. The shocking subjects of her paintings (like children's unconscious rebellion against parents and society) are derivative of the artist's aspiration to overcome the inevitable frustration of the little ones. During the action mothers at maternity ward receive postcards with rhetoric questions that should provoke thoughts about their responsibility for children. Video-taped action is then used as a component of the exhibition.

The "Happy Childhood" project is important for XL Gallery as an interesting variant of the aforementioned tendency and a reference to the new theme. Moscow

exhibition practice haven't shown example of study of child phobias and frustration especially in such a concentrated form. The action in maternity ward, as part of the exhibit, is interesting because it is an emotionally driven radical gesture which deepens the exposition's meaning; it is also an attempt of seamlessly getting together traditional realistic painting, video and socially aimed action. Lyudmila Gorlova's references to the problems of body and collective unconscious attract the gallery's attention in terms of both contemporary art context and relation to the local tradition.

Lyudmila Gorlova

About the "Happy childhood" project

Much has been written about birth trauma, which is the core of unconscious and psychic in general. All man's life and activities are just overcoming and repression of this trauma, in various ways. To my mind, speaking of birth, one should note two traumas, as birth, beyond psycho-physiological experience, becomes the first total collision with social life.

One could imagine this state of shock, if he finds himself on another planet after narcosis. Shocked and unable to join (he game, a man is been inflicted by its rules. A maternity hospital is the first social institution in our life where we play the first social role of a child. All of us have gone through this situation, that anyway remained in our unconscious. The transformed traumas are shown afterwards.

The exhibition was intended to be a symbolic attempt of neutralization of neurosis through suggestion to realise possible alternative scenarios. Today's infants are the future society. Thus, until it's not too late, I feel necessity to perform this action here and now, just in maternity ward.

Modern social concepts of personality, freedom, family, social ideal and so on, are components of the repressive culture, where socializing goes acutely painful. Phrases about cosy happy childhood sound as falsity and hypocrisy. In fact childhood has the status of marginal group or a minority. The situation of permanent maternity hospital is typical for all social institutions, where a human being's personality is ignored.

The project aims to prompt society to revision of values and reconsideration of its attitude towards person. In contemporary situation this is the primary task for art, as solving it without destruction of conservative ideology of power/submission, – seems practically impossible.

The shocking subjects of my paintings are for overcoming of infantile phobia and problems, depression, humiliation and absolute dependence; they also give an answer to traditional culture which maintains indisputable standards and forms social conformist character ("...individuals are basically subjects of power rather than mere objects of its application" – Foucault). The further fate of individual and society will be defined depending on how these problems be solved.

Alexandra Obukhova

...Keep out of reach of children

"Happiness is when you are been understood"

"Live Till Monday", movie

"You should pet children, and they'll grow real rogues"

Radio-play for children

"I don't understand" – this phrase, depending on the punctuation, expresses wide range of emotions, interest, doubt, amazement, fear, despair, protest, aggressiveness and so on, felt when we face reality. Any of the named emotions could be a motive for a purposeful action in-between the imperatives of "under-

stand" and "terminate the incomprehensible".

This question-exclamation haunts us since early childhood, as soon as we get into social life confronting its envoys (parents, doctors, nurses etc.) in a direct dialogue/communication. It's needless to mention the stresses caused by "failure to understand" and overcoming it, or by the process of socialization. Many works are devoted to this subject.

However it's interesting that the theme of "childhood" as a definite state of mind, seems to be out of contemporary Russian art's view. Those works of art by the late generation of Moscow conceptualism, that somehow deal with thematisation of "childish", rather tend to be an inversion of the visual experience of childhood than analysis or attempts of emotional reproduction. These works could be divided into two major categories.

The first (represented by "Medical Hermeneutics" group and artists of their circle) gives a kind of imitated infantile/senile mentality: graphics, objects and installations appear to be a projection of distracted "omniscient" look of little old kids. Such a schizoanalytic position with its "non-authenticity" and "autism" (a "Teddy syndrome") hardly has any reference to our theme, as it poses an artist beyond social problems. The second type (to which we could attribute activities of the "Mukhomor", "Champions of the World", and today's "Nezesudik" groups) is an example of aestheticised version of juvenile nihilism, that results in either humble recognition of the social convention, or pathological sociality of outsiders. As a rule "teenageness" is expressed in some programmed opposition – aesthetic, if the dominant style is opposed with renewed artistic language, or ideological, as in case of "Nezesudik" artists who declare their hostile position toward the dominant discourse with mainly discursive means, like manifesto, statements and other texts. In any case "ideological" revolt against established laws of aesthetic order is also a manifestation of the explicit juvenile "unwillingness to understand"...

Under such consideration, Lyudmila Gorlova's project "Happy Childhood" is twice as much "childish" – at both theme and way of expression. By placing kids in the center of series of paintings and by addressing the exposition primarily to kids (as part of the project is performed in maternity ward), the artist violates aesthetic taboo established in Moscow "higher" art that assumes open sociality of the art gesture as *mauvais ton*. It's not the public place chosen for demonstration that is "forbidden"; Moscow art history has examples of attempts to develop the socially labeled territories, like exhibitions in public bath, metro or prison. Although those actions were of rather speculative character, while irony even doubled the coquettish significant flirting of art with society, thus masking the hidden illusion (even if we accept that art is a kind of mystification anyway). Either prisoners or passengers were just a part of installation or performance. I our case we face the absolutely different art "sociality", which is probably the first study of direct manifested appeal to a definite social problem.

It's important to note that by thematisation of "childhood" as a social problem, Lyudmila Gorlova also touches its existential and psychological aspects. One shouldn't be odd to suppose any pragmatism of the "Happy Childhood" project (that is one of the main features of Western "social art"), as if it works out the social therapy models by means of art. Demonstrating paintings in maternity ward would hardly affect the fate of babies who stay there, or even their mother's consciousness. This symbolic gesture is only stressing Utopian character of any projects of social improvement, though it is a coded message to future generation; the subjects of paintings (which become a kind of "bad advice" encyclopedia) will give the future "little soldiers" instructions of resistance.



Татьяна Либерман Tanya Lieberman
Projection
фотоинсталляция photoinstallation

Елена Селина
Вспомнить все

Возможно, выставочный сезон 1994-95 гг. останется в истории московского искусства временем возобновления интереса к проблеме телесности. Диапазон вариативности увеличивается с каждым показом: непосредственная работа с собственным телом как инструментом выстраивания нового дискурса (А.Бренер), гипертрофированная сенсуальность эстетико-философских исследований “Телесных пространств” АЕС, новые зоополитические мифологии О.Кулика, опыты “вытеснения” искусством травмы рождения из детского подсознания (Л.Горлова) и проч. Разные по сути интерпретации проблемы отмечены тем не менее “национальным” своеобразием: антропоморфной спецификой русского менталитета и традиционным тяготением к психологизму, вернее, его нынешнему эквиваленту – работе с подсознанием. “Projection” Татьяны Либерман, приоритеты которой, на первый взгляд, располагаются в принципиально иной плоскости – восстановления прерванной формотворческой традиции в русской фотографии и продолжения подвигов Вазарелли и Ко, – интересен XL Галерее все же не только и не столько этим, а отмеченными национальными чертами. Поверхность анонимного человеческого тела, “несущего” на себе эстетизирующие оп-артистские иллюзии, вопреки всем законам отстранения в местном контексте “нагружается” невытравимой антропоморфностью и психологизмом. Помещенные в черный ящик четыре увеличенные фотографии – есть стильно поданный ребус для психоаналитика, где за ясным изложением скрыты в нерасчленном целом – “папин альбомчик” Вазарелли, подавленная чувственность, история значимых звуков, запахов и переживаний, а также осознанное желание, вынудив этот нерасчленный блок из подсознания, – остановиться на грани, за которой следуют и окончательное “признание”, и избавление от личных фобий-патологий, но кончается сфера искусства.

Таня Либерман
От автора

Механизм проецирования является настолько естественным для человеческого сознания, что сам человек практически не замечает, что любая его активность (физическая, творческая, социальная и т.п.) представляет собой результат проецирования предыдущего жизненного опыта. При этом момент возбуждения, инициирующим процессы ассоциации или воспоминаний, может быть звук, слово, запах, касание, чувство, переживание... Это можно сравнить с черным ящиком, на входе которого ощущения и эмоции, а на выходе – проецируемый внутренней работой подсознания результат. Проект “Projection” сделан в какой-то мере на детском воспоминании. Память воскрешает эмоциональные переживания, забытые моменты. И в том числе альбомчик Вазарелли, который стоял на папиной книжной полке. Геометрический рисунок, заложный во всех трех частях, это как бы проекция моих детских воспоминаний о работах художника. Нужно сказать, что дан-

ым проектом я пытаюсь создать модель черного ящика, в котором уже реализован момент проецирования в выставленных фотографиях. Вместе с тем зритель, попадая в пространство инсталляции, невольно включается в спонтанный процесс проецирования.

После окончания колледжа, где я получила специальность фотографа, я сделала вывод, что общепринятое мнение о том, что фотография это работа с реальностью, на самом деле глубоко неверно. Достаточно просто заметить, что не получается отражения реальности. Даже если в кадре нет людей, которые обычно замечают, что их снимают, – сам фотограф всегда сам выбирает точку съемки и проецирует собственное представление о том, что он хотел бы увидеть. Фотография получается постановочной, даже в репортажных съемках. Поэтому для себя я выбрала исключительно постановочную фотографию, где от начала до конца я являюсь автором того, что получается (включая неудачи при съемке и печати) – мне проще представить рисунок будущего снимка, а затем я всеми силами пытаюсь это воплотить. Условно говоря, я проецирую созданный в голове рисунок в фотографию.

Милен Орлова
“Теневая” фотография Татьяны Либерман

На фоне предшествовавших выставок в XL Галерее выбор работ Татьяны Либерман кажется на первый взгляд довольно странным. Что могло привлечь в этих вполне традиционных, в какой-то степени даже банальных, лишенных узнаваемого “авторского стиля” фотографиях галерею, известную своим тяготением к проектам в той или иной мере радикальным, провокационным, “необкатанным”? В самом деле, по всем признакам композиции Т.Либерман должны были принадлежать к mainstream’у, основному руслу фотографии, расположенному между откровенно салонным, коммерческим или журналистским, “репортажным” течениями, с одной стороны, и, с другой стороны, не превращающуюся в чисто служебную, второстепенную “медию”, то есть сохраняющую признаки фотографии как таковой. Должны были бы, если бы такой mainstream существовал здесь. Парадокс в том, что здоровый формализм, базирующийся на эстетических предпосылках и законах самой фотографии, на данный момент, похоже, является диковинной маргиналией и большим экстремизмом, чем все очевидно экспериментаторские стратегии в фотографии и с использованием фотографии. По некоему негласному уговору, “пропуск” в большое и современное (актуальное) искусство выдается у нас только фотографии, имеющей какую-либо идейную нагрузку помимо или даже вместо собственно фотографических достоинств – будь то гротесковость избранной фактуры, проблема авторства или, шире говоря, вообще “концептуальный” подход к фотографии. Другими словами, наши фотографы/художники будто стесняются делать просто фотографию. Таким образом, определение работ Т.Либерман как традиционалистских достаточно условно, если учесть, что ближайшим прецедентом ее оптических aberrаций в русском искусстве оказывается родченковская “Девушка с

"лейкой", разграфленная падающей тенью. Сама тема уподобления человеческого тела графическому, геометрическому орнаменту была довольно популярна в мировой фотографии в 20-е годы и эта популярность была вызвана как интересом к проблеме "человек-машина", так и изобретением языка нового искусства фотографии, высвобождением из-под влияния стереотипов классической живописи. Очевидно, что спроецированные на части женского тела узоры у Татьяны Либерман не имеют столь непосредственного, свежего источника. Она берет эту идею как устойчивый отработанный прием – опустошенный уже настолько, чтобы быть наполненным чем-то иным. Чем именно – изысканным и несколько декадентским эротизмом, оп-артистской автоматичностью, аллюзиями современной моды на татуировки или чем-то еще, – зрители вольны решать сами.

Олег Шишкин

Тела и тени

Части больше, чем целое. Количество деталей не поддается подсчету. Если брать части в целом и мир как частность, то можно заметить одно непреложное правило – детали всегда выглядят более впечатляюще, чем то, что они составляют. Они ближе и конкретнее.

Лежа на земле в период пляжного сезона, каждый способен ощутить под собой колоссальное космическое тело. Но вряд ли пляжнику оно представляется таким же как космонавту. Скорее будет сделано заключение: земля – это поросшая стерней плоскость, уходящая в бесконечность. Чем дальше мы будем находиться от объекта, тем сильнее будет изменяться его облик. Наверное с окраины нашей галактики Земля будет похожа на светящееся игольное ушко. А если мы удалимся еще дальше, то и этот фантом наконец исчезнет.

Работы Татьяны Либерман исследуют существование объекта в движении – от частного к общему. Причем тень выполняет в этом процессе роль тормоза, необходимого при пристальном рассматривании. Женский торс безрукий и безголовый – то есть такой, каким его видел европеец времен классицизма, раскапывающий руины античных городов, – вот что подвергается здесь пристальному исследованию. В любом случае античное будет для нас синонимом фрагментарного. Мы будем созерцать разрушенные статуи предполагая, что когда-то они были целыми. Идеальные формы эпохи греческих трагедий существуют только в сознании. Но в том-то и состоит обаяние прошлого – оно может быть увидено лишь фрагментарным сознанием шизофреника.

Тень у Либерман выполняет важную функцию – дезориентирующую. Сетка, через которую падает свет на рыхлую поверхность, сама по себе существует лишь в воображении смотрящего. Она – зов пустоты. Она декорация несуществующего. Где происходят странные сцены, запечатленные на фото? Только ли в сознании художника, провоцирующем среду создавать фантомы? Или, возможно, в мире вариаций, каким является мозг Бога или некий Сверхкаталог, подобный Богу, происходит извечный процесс, называемый торсотворением. Безрукие, безногие, безголовые античные тела вращаются в полутьме, невесомые и чем-то похожие на елочные игрушки.

Безголовая Ника производит более сильное впечатление, чем если бы она была целой. Возможно, в последнем случае мы испытали бы даже отвращение. По крайней мере сегодня Античность без разрушений выглядела бы немислимой. Варвары-христиане внесли в искусство свою лепту – именно их разнуданный вандализм подарил нам целую плеяду античных шедевров. Обаяние фрагментарного пропитывает визионерские сны Пиранези. А как не вспомнить разрушительное творчество большевиков, подаривших миру не

только руины Храма Христа Спасителя, но и чудесные парковые скульптурные группы сталинского ампира, так эстетично погибающие на наших глазах. Но опыты Либерман логичней рассматривать в иной плоскости – это эксперименты на людях. Живое голое тело в фото олицетворяет собой отсутствие времени, условность пространства и странность Бытия. Достаточно черного – говорил Дега. Достаточно белого, могли бы ему ответить мы. Но между черным и белым существуют торсы – всего лишь отпечатки света на поверхности пленки.

Elena Selina

Total recall

1994-95 season could possibly leave its trace in Moscow art history as the time of restarted interest to the problems of body. Every new show widens variations: Alexander Brener's direct work with his own body as an instrument of construction of the new discourse; hypertrophied sensuality of aesthetic and philosophical studies of "Body Space" by AES group; Oleg Kulik's new zoo-political mythology; Lyudmila Gorlova's studies of "repressing" birth trauma in child's unconscious with art and so on. Different by contents, these interpretations of the problem anyway have a "national" character, i.e. anthropomorphous specific of Russian mentality and traditional inclination to psychology which is now equivalent to dealing with unconscious.

"Projection" by Tatyana Lieberman whose priorities are seemingly found in absolutely different sphere (that is reestablishing of the lost formalistic tradition of Russian photography, and moving on along the path beaten by Vasarely & C°), is interesting for XL Gallery not as for these purposes but rather because of the above mentioned national features. The surface of anonymous human body which "carries on" aestheticising illusions of op-art, is filled, in local context, with interminable anthropomorphy and psychologism despite of all laws of distraction. Locating the four enlarged photographs in the black box sets a stylish puzzle for a psychoanalyst; clear exposition hides the indissoluble mix of "daddy's album" of Vasarely, frustrated sensuality, history of meaningful sounds, scents and experiences, and also a conscious desire to take this indivisible block out of unconscious stopping at the edge where starts final "confession" and deliverance of personal phobias/pathologies through the art ends.

Tanja Lieberman

Artist's statement

The projection mechanism is so natural for a human mind, one wouldn't practically notice that any human activity, be it physical, creative or social, is a result of projection of the previous life experience. The stimulating moment that initiates in this case associations or reminiscences, could be a sound, a word, a scent, a touch, a feeling or a sensation... I would compare it to a black box, with perceptions and emotions at input and the result projected by Inner unconscious work as an output.

The "Projection" project is somehow based on my childhood memories. Memory recalls emotional experiences and forgotten moments of the past. Among them – an album of Vasarely on dad's bookshelf. Geometrical motifs of the project's three parts is a kind of projection of my reminiscences about the artist's work. Through this project I'm trying to make up a black box where the moment of projection is already realised in displayed photographs. At the same time a viewer inside the installation unwillingly becomes a part of the spontaneous projection process.

After graduating from the college where I studied photography, I've understood that a common opinion that photography deals with reality, is basically wrong.

It's rather simple to realise that photography doesn't reflect reality. Even if there are no people within the frame – and people usually notice someone's trying to photograph them – the photographer himself always chooses the shooting point and projects his own vision of what he wants to see. Photography always turns to be production, even in reportage. That's why I've chosen production photography, where from end to end I'm the author of everything I get (including shooting and printing failures). For me it's easier to imagine the draft of the future picture and then to embody it by all means. In other words, I project the picture created in my imagination to photography.

Milena Orlova

The "shadow" photography by Tatyana Lieberman

Considering the previous XL Gallery's exhibition, the chosen project by Tatyana Lieberman seems a bit strange at first glance. The gallery is well known for its interest to radical, provocative or uncultivated projects; what then could drive its attention to these photographs – rather traditional, somehow banal and lacking the "author's" style? By every indication Lieberman's compositions should have belonged to the photo mainstream that goes somewhere between salon and commercial or journalistic and "reportage" trend on the one hand, and that, on the other hand, doesn't turn into purely auxiliary and secondary media, thus preserving the signs of photography as such. They should have if only we had such a mainstream in this country. It's a paradox that natural formalism based on aesthetic prerequisites and laws of photography seems now a bizarre marginality and a larger extremism than all other obviously experimental strategies in photography or appropriation of photography. On some private condition, photography is given a "pass" to the "big" and contemporary art if only it has some ideal contents besides or even instead of basically photographic values – be it a grotesque technique, the problem of authorship or a "conceptual" approach to photography in general. Our photographers/artists seem to be shy making just photography.

So defining Lieberman's work as traditionalist ones would be rather conditional; one might note the closest precedent of her optical aberrations; in Russian art it's "A Girl with Leica" by Rodchenko, delineated with a falling shadow. The very theme of likening human body to graphical or geometric pattern has been very popular in world photography in the 20'ies; this popularity had its roots in both the interest to the "man-machine" problem and the invention of the new photographic language that liberated photography from the classic painting's stereotypes. Obviously, projection of patterns onto women's body by Tatyana Lieberman doesn't have such a direct and fresh origin. She accepts this idea as steady and well-developed method, which is wasted so much it could be filled with something else. But what exactly – refined and somewhat decadent eroticism, op-artistic automation, contemporary fashion's allusion of tattoos or some other "else" – should the viewers decide themselves.

Oleg Shishkin

Bodies and shadows

The parts are greater than the whole. Details are innumerable. Assuming the parts in whole and the world in particular one may realise an irrevocable rule: details always look more impressive than what consists of them because they're closer and more precise.

Lying on a beach anybody can feel the colossal cosmic body underneath. Though a beach-idler and an astronaut would lead it in different ways. The conclusion would rather be the following: the earth is a plane overgrown with stubble, shrinking to infinity. The farther we are from the object the stronger

changes its face. Maybe from the galaxy's edge our Earth looks like a glowing needle's eye. And if we go farther soon even this phantom will disappear.

Tatyana Lieberman's works study the object in its movement from part to whole. Shadow in this process works as a brake needed for a scrupulous examination. The object of examination here is female torso, armless and headless – as it was seen by European excavating the ruins of ancient cities in the times of Classicism. In any case antique will be for us a synonym of fragmented. We'll stare at broken statues assuming that once they were intact. Ideal forms of the Greek tragedy's epoch exist just in our minds. But that's the charm of the past: it could be seen only by the fragmented consciousness of a schizophrenic.

The shadow in Lieberman's works has an important function of disorientation. The net through which light falls on a pasty surface, exists as such just in the viewer's imagination. It is the summons of emptiness. It is the decoration of nonexistent. Where does the strange scenes captured in the photos, happen? Is it just the artist's mind that provokes surrounding to create phantoms? Or, maybe there, in the world of variations, which is a God's brain or some Super-catalog similar to God, there goes an eternal process named torso-creation. Armless, footless and headless ancient bodies gyrate in twilight, weightless and somewhat like decorations for a Christmas tree.

A headless Nike gives a stronger impression than if it were a whole. Probably in the latter case we might feel disgust. At least today antiquity without ruins would have seemed impossible. The Christian barbarians have done their bit as it was their unruly vandalism that gave us the whole set of ancient masterpieces. Enchantment of the fragmentation saturates Piranesi's visionary dreams of. Let's not forget the demolition creativity of Bolsheviks who gave the world not only the ruins of the Christ Savior Cathedral, but also charming park sculptures of Stalin's Empire style that so aesthetically go to ruin in our eyes.

Still, it should be more logical to consider Lieberman's studies in another way – as experiments with people. A living naked body in the photos embodies the absence of time, conditionality of space and oddity of Existence. Black is enough, as once said Degas. White is enough, as we could reply. But there are torsos between black and white, just the imprints of light on a film surface.



Константин Звездочетов и К° Konstantin Zvezdochetov & Co
Выбравшим Пепси For those who chose Pepsi
инсталляция installation

Елена Селина

Бесы

Как известно, последний роман Достоевского – о хаосе темных сил, проникших в мир реальный благодаря действиям группы манипуляторов. Отпущенные на волю, зарезвились эти силы в облике “подготовленных” персонажей по России, ломая судьбы, концепции, ситуации.

XL Галерее весьма интересны и тема и форма подачи выставки-гильоля К.Звездочетова и К° “Выбравшим ПЕПСИ”, потому что границы возможных интерпретаций непротиворечиво включают в себя и вечную тему борьбы Добра и Зла, и иллюстрацию этой борьбы в отдельно взятой стране, и нынешнее предвоенное состояние, в рамках которого мы справляем наш первый день рождения. Здесь уместно вспомнить и тему “Художник и Власть”, актуализированную в нынешней художественной Москве. Нам любопытно также, наблюдая в выставочном пространстве двойную манипуляцию – Власти над народом и художников над Властью, – и самим садо-мазохистски ощутить себя в непредсказуемой власти персонажей, включенных в выставку-трехдневку известного манипулятора К. (К° ?) Звездочетова. Давненько никто не вспоминал, что специфика московского искусства издавна определяется как персонажный пантеон, и традицию столичных “серых кардиналов”, создающих новых марионеток, еще никто не отменил. Действия К.Звездочетова всегда пародия и на эту тему. Президент или опальный вождь, явные и тайные руководители арт-сообщества. Это может быть генерал, а может и чиновник, куратор, художник... “Некие” силы ищут своих персонажей, персонажи выстраиваются в иерархию, а за ними визжат и хохочут бесы. Или ангелы в трубы трубят?

Elena Selina

Devils

As we know, Dostoyevsky's last novel is about chaos of dark forces that penetrated the real world due to a group of manipulators. These forces, started frolicking, as “prepared” personages, across Russia, breaking destinies, conceptions and situations.

XL Gallery is attracted with both theme and form of “For Those Who Chose PEPSI” show by Konstantin Zvezdochetov and Co., because interpretations cover an eternal theme of battle between Good and Evil as well as illustration of this struggle in one particular country, and also the pre-war condition under which we celebrate our gallery's first birthday. Let's also remind the theme of Artist and Power, so distinctly articulated in contemporary Moscow art. Viewing the exhibited twofold manipulation – of people manipulated by Power and Power manipulated by artists, – we're curious to feel that sado-masochistic sensation of being at unpredictable mercy of personages from the three-day show by famous manipulator K. (Co.?) Zvezdochetov. We almost forgot that Moscow contemporary art has for a long time been a Pantheon of personages; as well as nobody has yet cancelled tradition of “grey cardinals” who make up

new puppets.

Zvezdochetov's actions are always travesty of this theme. President or a disgraced country leader, official or secret supervisors of the art community... a general, a clerk, a curator, an artist... “Them” forces seek for their personages, and personages build up a hierarchy, and devils squeal and laugh behind them. Or is it an angel's trump?

Сограждане!

В ознаменование праздничной годовщины XL группа “Море матросов” устраивает разборку “Выбравшим Пепси”. Для этого привлечены все самые современные, радикальные, эпатажные, революционные, качественные, агрессивные, высокопрофессиональные, психоделические и харизматические средства. Тут вам и минималистическая инсталляция, и видео, и аудио, и правильная идеология, и виртуальная реальность, и гомосексуальный дискурс, и изменяющий реальность же коктейль из пепси. Мы найдем общий язык!!!

Группа “Море Матросов”: К.Звездочетов, Б.Матросов, А.Петрелли, Д.Филиппов

Compatriots!

In order to commemorate the festive anniversary of XL, the *Sea of Sailors* group is going to have it out with “Those who chose Pepsi”. To this end are used the most hard-edged radical, provocative, revolutionary, high quality, aggressive, highly professional, psychedelic and charismatic media. You will find here a minimalist installation, pieces of audio and video, the correct ideology and virtual reality, homosexual discourse and a transforming reality Pepsi cocktail. We will find a common language!!!

“Sea of Sailors” group: D.Filippov, B.Matrosov, A.Petrelli, K.Zvezdochetov



Алексеев, Елагина, Звездочетов, Константинова, Макаревич
 Alexeev, Elagina, Konstantinova, Makarevich, Zvezdochetov
Esotericum
инсталляция installation

Елена Селина
To be or Not to be

Как теперь уже кажется, тема этой выставки витала в воздухе. Странно, что подобный сюжет не возник задолго до этого показа. Эзотерическая специфика московского концептуализма, особое положение этого дискурса в истории московского искусства – как правило, являются уже общим местом в описании и анализе наследия этого сообщества художников. Несомненно, так называемый круг художников номы – группа “посвященных”; они создали свою языково-мировоззренческую систему, настолько отчетливую, что, – хотим мы того или нет, – все московское искусство развивается в прямой или косвенной зависимости от наработанного ими, находится с концептуальным дискурсом в сложных отношениях притяжения-отталкивания, включения-преодоления.

История возникновения и развития учения таится где-то в недоступных манускриптах (тома “Поездок за город”, журнал “Пастор”), камланиях АПТАРта, далеких бахчисарайских бдениях. Сознательная кулуарность-камерность все же не исключает и публичных выступлений, чему свидетельством периодические выставки (с разъяснительными текстами в том числе). Перманентный диалог московского искусства и круга номы при внешней любезности исполнен скрытого борения, а посему, коль уж это все же диалог, нам показалось интересным предложить нескольким из “посвященных”, так сказать, военную форму передачи информации (кому интересно – услышит).

Бытует непроверенная легенда возникновения карт Таро: перед нашествием врага собрались египетские жрецы на совет. Перед ними стояла дилемма – как сохранить накопленную мудрость, чтобы она и не исчезла и не попала в руки варварам? Добро слишком хрупко, религия слишком связана с реальными людьми, а люди могут допустить слабость... и решили они доверить всю систему накопленных знаний пороку, ибо он неистребим. Пороку, ибо волшебство и гадание посредством определенного набора символов никогда не приветствовалось религиозными сообществами. Закодировав древнюю мудрость в простую, но емкую символику жрецы вызвали к жизни карты Таро.

Таро делятся на две неравные части: большой Аркан (большая тайна) – в котором сконцентрирована вся мировоззренческая полнота учения, и малый Аркан (малая тайна) – включающий в себя символы повседневной реальности. Большой Аркан состоит из 22 карт, малый – в зависимости от типа Таро – до 56.

Обозначив очевидные параллели (да простят нас истинные эзотерики!) между древним учением и московским концептуализмом, мы предложили сыграть в эту игру некоторым из входящих в номный круг (Н.Алексееву, К.Звездочетову, Е.Елагиной, И.Макаревичу, М.Константиновой, В.Захарову, П.Пеп-

перштейну и В.Пивоварову). Выбор Таро с их отчетливым мировоззренческим пафосом – с одной стороны, с другой – обусловлен еще и традицией, спонтанно сложившейся среди московских концептуалистов – тяготением к жанру авторского альбома. В самом деле, не с кабаковско-пивоваровских ли альбомов происходит эта стойкая любовь многих из перечисленных художников к гуттенберговской форме изложения своих специфических представлений в рамках общей системы? Вариант Таро показался нам предпочтительнее еще и потому, что при несомненной целостности символических кодов в мире насчитывается бесконечное множество вариантов Таро: египетское, испанское, французское, цыганское и проч. (допускающими некоторые, а подчас и существенные, отклонения от существовавшего канона), что, в свою очередь, сопоставимо с версиями системы московского концептуализма от Макаревича, от Алексеева, от Пивоварова, от Звездочетова... И не случайно, кто-то из них выбрал полную версию, включающую оба Аркана, кто-то только большой, а кто-то только малый.

На нынешней выставке мы предлагаем эзотерические “альбомы” только первых пяти из названных художников, надеясь в дальнейшем распространить свое предложение на гипотетический круг номы.

Для полной реализации заявленной концепции выставки, мы пригласили независимого критика Сергея Епихина, чьи интерпретации славятся аналитичностью и подлинным эзотеризмом; и независимого же, но известного в профессиональной среде эзотерика Э.Глоссера, любезно согласившегося прокомментировать с точки зрения корректности и этичности как наши широкие исторические аналогии, так и особенности авторского метода работы с картами Таро.

Комментарий Э.Глоссера

Вообще, карты Таро загадочная и пугающая вещь. По некоторым, очень старинным источникам, не сохранившимся до наших дней, история их гораздо более длительна, чем история современного человечества. Говорят, что когда-то человечество – тогда еще не люди, а их далекие предки – владело необычайными знаниями и невероятными силами. Знания, которые сохранились от них, хранились в форме, наиболее полно выражающей их суть. Конечно, это знания не вербальные, для них использовали символы, образы, которые посвященный (т.е. не только достигший каких-то знаний, но прежде всего достигший неизмеримых по нашему пониманию духовных высот) мог свободно читать, оперировать ими. То, что мы сейчас можем говорить об этих символах в результате их изучения, конечно, несопоставимо ниже и слабее, чем то, чего они реально заслуживают. Безусловно, это символы Власти. В каком-то смысле это символы глобальной власти.

Считается, что обычные игральные карты, которые мы знаем, произошли от

карт Таро. Вообще, идея создания картинок, насыщенных символами и сжатой информацией принадлежит древним и выражена в колоде Таро. Но даже маги и гадалки современности, говоря об обычных картах и картах Таро, упоминают, что обычная колода является ключом только к белой стороне. Конечно, это считается опасным, недопустимым вмешательством. Знание всегда опасно, иногда смертельно опасно для знающего. Можно вспоминать не только магов, а и хорошо известные, классические истории, вроде Кармен. Так вот: маги говорят, что карты Таро вдвойне опасны, поскольку имеют две стороны – белую и черную. Эта колода дает ключи к черным и белым силам. Соприкосновение с Таро, столь модное в наши дни, считается более опасным, чем гадание на обычных картах.

Трудно говорить об истории Таро, поскольку она дочеловеческая. То, как они дошли до нас, сильно искажено даже в первоисточниках, которые мы знаем. Мы знаем варианты с символикой египетской, тибетской, индийской, европейской. Мы можем найти следы практически всех культур в любой колоде Таро. Как правило мы имеем дело с ключами, обладающими огромной силой – и, как правило, не можем ими воспользоваться, к нашему собственному счастью.

Существует много традиционных рисунков Таро, которые были нарисованы древними жрецами – разумеется, уже людьми – по каким-то древним эскизам и следам. Сейчас эти рисунки очень часто воспринимаются как архетипические психологические символы, и становится модно играть с этими символами. С ними играют разные люди – психологи, философы, художники, люди, ошибочно почитающие себя магами, и многие другие. Иногда это бывают дешевые и слабые New Age спекуляции с изображениями растений и животных – обычная ерунда. Как правило, такие колоды оказываются лишенными какой-либо действительной силы; да это и к лучшему. Обычно пустые колоды обязаны своей пустотой тому, что кто-то сочинил на легкую голову ерунду, имеющую с Таро лишь общее название. Существует абсолютно пустая колода карт Таро – раджнишеанская; обычная колода раскрашена портретами великого учителя Раджниша и разными историями, которые он рассказывал. И все же, хотя до нас не дошло единого канона, тем не менее дошли некоторые каноны, которые более или менее похожи друг на друга. Людей, которые были бы настоящими хранителями этого знания, в наше время, пожалуй, нет. Несмотря на то, что многие на это претендуют, такие люди должны были бы сильно отличаться от наших. Но есть нечто удивительное. Поскольку до нас что-то дошло, мы имеем дело с канонами, которые способны в какой-то мере контролировать творчество. Мы имеем дело с общечеловеческим архетипическим знанием, которое обладает огромной силой и ключами к реализационной власти (как это у магов принято иногда называть). В магических символах Таро прежде всего зашифрована реализационная власть, независимо от того, по какой системе они составлены. В результате, очень редкий художник способен работать с этими картами и пытаться нарисовать новые, так как он сталкивается с колоссальной силой и энергией. Если он попытается свободно и по своей прихоти исказить эти символы, прелюстия могут быть абсолютно непосильны для него – он просто не сможет продолжать работу и уж ни в коем случае ее не закончит ее.

Механизм соприкосновения художника с Таро является прежде всего механизмом человеческим, во-вторых – магическим, и, наконец, в-третьих, механизмом собственно художественным. Абсолютно ясно: если художник не является вхожим в магические миры (причем уверенно вхожим), он просто эту работу делать не сможет. Иными словами, если художнику удалось что-то сделать с Таро, значит он уже в эти миры вхож. Тем более, если ему удалось как-то обращаться с традиционными символами. Когда художник работает с

канонами, эти каноны достаточно сильны, чтобы постоять за себя. Это точка зрения, которую вряд ли разделяют все художники; она больше понятна магам. Речь идет о мировых законах, настолько громоздких, что они способны контролировать свободную личность, которая пытается с ними работать. Было бы нелепо говорить, что эти законы могут мстить за неправильное обращение с ними, так как они слишком сильны, чтобы мстить. Но когда человек входит туда, то происходит очень глубокое взаимодействие с этими силами, и человек попадает в положение хоббита, который путешествовал туда-обратно и вернулся совершенно другим существом, найдя там некие магические силы. Эти магические силы, безусловно, очень опасны, но коли уж человеку удается вернуться (т.е. завершить эту работу), то значит его путешествие было принято где-то в том мире, значит его путешествие увенчалось находкой какого-то кольца власти. При этом кольцо для каждого искателя, который его получил, обладает той силой, что способна проявиться в данном искателе. Как волшебный эликсир, выпитый одним человеком, превратит его в ангела, другого – в чудовище, а третьего просто убьет, – так и с этими силами и законами. Конечно, художник не может изменить по собственной прихоти рисунок, рисуя колоду и обращаясь к символам Таро, и выдать полную собственную проекцию. Но ни один человек, будь он художником или магом, не сможет выдать абсолютно чистую и незамутненную реальность – потому что такой реальности в Таро просто нет, это всегда продукт взаимодействия мировых законов с общечеловеческим сверхсознательным и индивидуальным подсознательным. Человек, который рискнет осуществить этот синтез осознанно, может решить эту задачу и действительно создать в какой-то мере новую колоду, опираясь на традиционные символы. И тогда каждый автор способен пойти несколькими путями, создавая новую колоду. Он способен, например, войти в традиционное русло и менять в каноне лишь что-то, соответствующее его почерку – т.е. составлять те же самые символы и рисунки, раскрашивая их несколько по-другому. С другой стороны, он способен, сохраняя дух символов, изобразить их по-своему – так, как они преломляются именно в нем. Или он способен действительно фантазировать на эту тему, а в результате – очень странная вещь. Получается тот же самый поток сознания, выразившийся через экзотерическую символику, личностную для данного человека.

Мне кажется, что популярная история о том, что древние маги доверили свои символы и тайное знание картам для того, чтобы сохранить знание в руках порока – это миф ложный и экзотерический. Насколько мне известно, экзотерически была совсем другая история. Символы просто не могли быть поняты непосвященными. Но эти символы были доступным, понятным, может быть, единственно внятным языком для посвященных. Это живое выражение пропасти между вошедшим в поток и не вошедшим. Вошедший уже говорит на другом языке и его не понимаю, для него это трагедия. В результате символы сохраняются, они живы. Поскольку они неслучайны, их не нужно доверять пороку, чтобы порок их сохранял. Они оживлены собственной силой. Они способны сохраниться в любом виде, и благодаря этому они сохранились – это свидетельство действующей в них силы, а не хитроумного замысла магов.

Интересно, что в случае с номой и номными картами мы имеем дело не с выражением личного при попытке обращаться с мировыми канонами, а со вторым актом творения этих законов. Насколько я вижу, никто не ушел от самих законов так, чтобы их исказить, и так, чтобы в это вложить другое содержание. Нарисовать карты, повторяю, способен человек, в достаточной мере понимающий мировые законы, о которых тут идет речь. Знающий не ментально, а чувственно проживший их, уровнем духовного развития достигший известных ступеней посвящения. Он не может придумать новые законы, поскольку существующие существуют, и не может изменить существующих, по-

сколько они уж сами по себе существуют и от его воли не зависят. Но каждый маг – и новый, и старый – знает об этих законах что-то свое, и у каждого мага есть свой способ, если угодно, свой стиль взаимодействия с этими законами. Единственное, чему может научить любой маг, любой учитель, любой пророк это, может быть, новый вид взаимодействия с теми же старыми законами. И здесь удивительный случай: оперируя старыми законами, люди из нобы умудряются выразить свой способ взаимодействия с законами. В какой-то мере, все эти карты – учебные, для того, кто может у них научиться. Все эти колоды учат способу взаимодействия – опасному, неопасному – но достаточно гармоничному для того, чтобы человек, рисовавший карты, смог дорисовать их до конца и не погибнуть по дороге. По крайней мере, это реально возможный способ взаимодействия с мировыми законами. Фактически, это еще один акт творения, прочтение без творения невозможно. И чисто индивидуальная интерпретация, в которой эти законы искажаются, невозможно, потому что – не те законы... Это уже не картины.

Что мы имеем в представленных колодах?

Елена Елагина

Обращаясь к колодам Таро, умудрилась, вполне соответствуя канону, пройти по стезям европейской магии, достаточно четко сохраняя те принципы, которые там были заложены. Эти принципы выражаются в большом количестве абсолютных традиционных символов, а также традиционных символов, которые в настоящее время являются транскультурными. Любопытно прочтение самих символов в виде страниц магической книги, что совершенно попадает в дух колоды Таро как таковой. Символично, что Елагина обратилась только к старшему аркану, т.е. аркану магической власти. Интересно, что при этом, в отличие от традиционных колод (в которых обычно читаемого текста нет), здесь, как в страницах магической книги, есть комментирующий текст – это, безусловно, делает карты более дружественными для того, кто с ними работает. Эта колода и в дальнейшем будет неагрессивна, и я думаю, что она может иметь большое будущее и иметь практическое хождение на протяжении многих лет, в том числе в качестве гадательной, для всех видов традиционной и тем более нетрадиционной работы с Таро. Начиная от профана, который может научиться по этим картам делать что-то без дополнительных книжечек, при этом не рискуя такими опасными столкновениями, которыми обычно (как говорят маги) Таро чревато. Она уговорила эту колоду – как отдельную магическую сущность – быть более дружественной. С одной стороны, колода стала более открыта, с другой – немного спрятала свою черную сторону, и в результате странно заулыбалась. Черная сторона, которая здесь есть, удивительным образом проецируется через белую. Украли черную сторону – есть две белых. А то, что Елагина делала колоду в Норвегии, очень хорошо: северные страны хранили европейскую магию дольше всего и видно, что она в этой колоде сохранилась. Ей удалось не столько обмануть, сколько уговорить канон, что чрезвычайно сложно, поскольку эта сущность исключительно несговорчива. Уговорив канон, ей удалось выразить черную сторону через белую, а белую оставив, естественно, белой. Фактически, мы вместо черной стороны имеем те же изображения, но выраженные как негатив, т.е. высветленными. Это очень сложная задача для любого мага, но для художника, как видим, более выполнимая.

Игорь Макаревич

Любимый и известный маг Макаревич пошел в другую сторону. Он Таро социализировал. В результате получилась поразительная вещь. Он вывел везде черную сторону. В нашем мире, известном как мир, где властителем является, пожалуй, все-таки Сатана (с которым можно найти взаимодействия, как прави-

ло, невыгодное), в этом мире Макаревич смог поиграть с силами этого мира в их самом жестком материальном и социальном проявлении – в образе фашизма и коммунизма. И умудрился при этом сохранить изображение в традиционном каноне Таро, даже пользуясь абсолютно традиционной символикой.

Получилась очень странная вещь. Если бы эти карты были изображены только так, то результатом стало бы, что обе стороны предстали бы черными. Черная была бы неприкрытой и совершенно разрушительной, даже для того, кто просто берет карты в руки. Да и белая была бы, как у Елагиной, но наоборот – негативом белой стороны, т.е. в черном свете. Буратинизм, все эти Големы, все эти страшные ожившие куклы, фашистские и коммунистские куклы и буратины, все это огромное количество гениталий – просто части наиболее плотного и жесткого выражения в этом мире. Мы имеем выражение самых жестких и пугающих частей – не в такой философской абстракции, как у Елагиной – а прямо во плоти, даже в камне. Вот мы и получили именно эти изображения. Когда маги входят в миры столь плотной и грубой низшей реальности, они реально сталкиваются с такими изображениями. Макаревич, как известный маг, это и нарисовал – что очень трогательно.

Нарисовав эти изображения, ему удалось сделать это неопасным. Обычным, вполне традиционным ходом, который для всех остальных весьма рискован, так как сила эта способна не допустить столь вольного с собой обращения. Он умудрился шаржировать все темные стороны, посмеяться над ними. Маги говорят, что один из самых сильных духов-защитников это Дух Смеха, способный защитить от любой темной силы. Правда, он может сделать тебе недоступными светлые силы – но уж от темных, которые мы видим воочию на картах Макаревича, защитить способен. Единственное, чего бы я не посоветовал делать никому, так это гадать на этих картах (но вряд ли это кому-нибудь придет в голову). На картах Макаревича может гадать только человек, который уже настолько лихо этим оперирует, что ему ничего не страшно. Обычный же человек, начав гадать, быстро утрачивает чувство юмора, и Дух Смеха перестает быть защитником. Тогда человек столкнется с тем, что здесь изображено, уже без всяких шуток. Тогда он столкнется с мировыми законами Таро в самом жестком и опасном варианте. Карты, безусловно, магические, но гадать на них можно, наверное, такому магу как Макаревич, который и в гробу не раз бывал. А выбравшись оттуда, он может гадать по таким картам и как раз по этим картам он может находить ключи к черной стороне очень легко и далеко.

Маша Константинова

Мне она больше всего нравится по графической законченности, по угловатой структуре, присутствующей во всех канонах Таро. Это самый жесткий вариант, откровенно черно-белый – и по силе, которую он выражает, и по цвету, которым изображен. Тут черная сторона откровенно черная, белая – откровенно белая, и между ними возможно некое взаимодействие. Причем черное остается черным, а белое – белым. Очень забавно, что традиционные изображения Маше удалось изменить достаточно сильно. Хотя, изменив традиционные изображения, она вплела туда всю традиционную символику. Мы опять имеем транскультурные символы – и тибетские, и китайские, и индийские, и египетские, и европейские тоже. Колода очень сильная. По ней, вероятно, можно было бы гадать наиболее реально, полагаясь на свой страх и риск, сталкиваясь и с темной и со светлой стороной. Эта колода не для профанов. Однако местами она более опасна, чем то, что нарисовал Макаревич, но лишь в отдельных случаях. Тут черный ключ не выдает себя за белый и по контрасту с белым он может быть очень силен.

Это уже практически готовый канон. Впечатление такое, что эти карты нарисованы по эльфийскому канону, т.е. по канонам дочеловеческих культур,

живших на нашей планете. Тут действительно есть оперирование с другой реальностью, которая была до человеческой реальности и человеческого мира. В общем, эти карты очень медиумичны. Такая колода должна понравиться уфологам и оккультистам более, чем остальные колоды. Уфологам потому, что это окно в потусторонний мир, а оккультистам потому, что это ключ к потусторонним силам. Оккультисты любят притягивать сюда потусторонний мир, а уфологи любят уходить туда сами верхом на летающих тарелках. Эта колода способна и на то, и на другое, если к ней найти ключ. В руках профана она, пожалуй, никакая. Но если там случайно нажать на какие-то кнопки – профану может не поздоровиться.

Никита Алексеев

Никита Алексеев сделал поразительную вещь, совсем странную. Он пошел по варианту, характерному для немагической культуры New Age, современной попсовой культуры. Но при этом он умудрился переиграть попсовую культуру, и умудрился перекроить и пересмешать уже ее, уйдя достаточно сильно и от канонов Таро и от символики Таро. Он работал с современной культурной реальностью. Тут огромное количество персонажей современной культуры – очень живые карты. При том, что они наименее оккультные из всех колод. Неудивительно, что как некоторые из нетрадиционных нью-эйджевских колод, они круглые. С самого начала, своей формой эти карты нагло и вызывающе заявляют о своей нетрадиционности. Более того – даже в нетрадиционных изображениях существует все-таки некоторая законченность. А вот идея столкнуть мистико-хаотическим образом на одной карте половины разных изображений вообще чужда традиционному Таро, но совершенно понятна современной культуре. Эта идея абсолютно бьет в десятку. Никита умудрился уйти от опасных оккультных энергий традиции Таро, не соприкоснуться с магическими силами как таковыми – впечатление такое, что они друг другу поулыбались и разошлись. Они пропустили его, а он, со своей стороны, никаких претензий не имел к ним. Они просто разминулись как хорошие люди на одной очень большой Сенатской площади. А с другой стороны, он смог обойти опасности, связанные с современными силами культуры и попсы. Впечатление такое, что в отношении своего трансформационного эффекта к существующей реальности, эта колода может быть самой сильной. Она очевидно не будет никак годиться для гадания, не будет никак годиться для изучения Таро. Но при этом может быть забавной шуткой, головоломкой для любителей игры в бисер. Но что самое забавное, она при этом не пустая. Поскольку она приняла форму Таро и обращалась с реальностями нашей культуры, она кажется способной вызвать большой резонанс в массовом бессознательном – независимо от того, будут ее разные люди смотреть и изучать или не будут.

Эта колода так же защищена одним серьезным свойством: вряд ли кому-то удастся воспринять ее как оккультную, и этим она оберегает того, кто обращается к ней от опасности навредить себе или кому-то еще. Это колода, в которой тоже живет дух смеха, даже больше, чем оккультные законы Таро. Дух смеха здесь совершенно особой природы. У Макаревича дух смеха взаимодействует с самыми страшными и темными законами. А тут темных законов нет, как, впрочем, и светлых. Дух Смеха торжествует сам по себе. Он известен тем, что способен отменять любые законы. Это, пожалуй, наиболее просветленный вариант Таро – уже, собственно, и не Таро.

Рассказывают, что, когда Будда уже стал Буддой, ему повстречался один маг, с которым они говорили о мировых законах и карме. Маг сказал, что мировые законы настолько незыблемы, что один человек не может их изменить, и даже не может им не следовать. В ответ Будда заметил, что это не так. А маг

ответил, что знает, где Будда окажется завтра, сам этого не зная, и что он, маг, будет там его ждать. Весь следующий день маг ждал Будду, естественно, совершенно напрасно. Это его абсолютно потрясло. Он пришел затем посмотреть на человека, который отменил мировые законы, и стал одним из его учеников, поскольку это был первый случай в практике мага, когда кто-то не подчинялся мировым законам, просто игнорируя их. Эта колода, в какой-то мере такой природы – не то, что неподчинения, а игнорирования, индивидуальной отмены мировых законов. Было бы чудесно, если бы Никита мог так прямо жить. Но пусть даже только нарисовал, и то уже очень интересно. И не по ту сторону, и вроде не по эту. При этом не уходя отсюда. И не бытие и не-бытие. Здесь Никита классно заигрывает с буддизмом. Здесь даже похотливость буддийская. Страсти нет и страха нет, ни упрека, ни угрозы. Просто бережное любование, как будто цыпленка погладить. Конечно, совершенно не магическая колода, что как раз очень приятно. Колода даже не косит под магию.

Константин Звездочетов

Звездочетов – я пока не вижу всей колоды. Для обложки он нарисовал карту, соединяющую в себе несколько карт из старшего аркана. Причем при этом, он “сделал ноги” от старшего аркана – сделал обычную игральную колоду, собственно даже и не Таро. Но есть удивительно трогательный кусочек на обложке, сразу от нескольких карт. Мы здесь видим карту “Мир”, карту “Фортуна”, карту “Дурак”, карту “Рог изобилия”, и карту “Смерть”. Он умудрился здесь нарисовать едва ли не половину карт старшего аркана в одном, на первый взгляд, полуслучайном образе, чтобы дальше этого не касаться. Что неудивительно – очевидно, он в принципе не склонен общаться с темными, магическими силами, и пожалуй это верный выбор. И рубашка карты, надо сказать, достаточно в шутку. А то, что есть в других картах – Элвис Пресли, Игорь Северянин, Мерилин Монро, Чиччолина, Фредди Меркьюри, Чаплин и так далее – это совершенно классная вещь для того, чтобы оперировать современными культурными архетипами, свежевозникшими в сознании. При этом, он, с одной стороны, уходит из магического мира, а с другой – уходит из игрового и гадательского мира. И при этом полностью укореняется в реальности здесь, и даже почти что сейчас. Это гениальная акция по части того, как обезопасить себя и всех остальных, кто может в дальнейшем иметь дело с этими картами.

Сергей Епихин ***Bohemian Rhapsody***

Всем, пострадавшим от СПИДа, посвящается.

Современные версии историко-культурного описания так или иначе объединяют образ палимпсеста, заместивший прежний архетип “чистого листа”. Вместе с его отменой выпала в отставку терминология, составлявшая его идеологический контур. Перекрывая горизонт текстуальность наложила запрет на трансцендентное; вместе с трансцендентным, по сути, исчезло эзотерическое; тайное оказалось эквивалентом своих собственных покровов. Безысходность этой плиссированной поверхности (все равно – текстовой или визуальной) как бы упразднила возможность истории, растворив личный “инцидент” в мозаике прецедентов, стирающих грань присутствия/отсутствия в некоей бесконечности настоящего.

Столь же очевидно, что это абсолютное настоящее при всех амбициях самодостаточности может существовать лишь как деспотический заложник прошлого, в отношении с которым сегодня втянуты не столько археологические,

сколько конспиративные процедуры. Блуждая по герменевтическим кругам или маршрутами деконструкции, современный гуманитарный дискурс в той же мере, в какой он уточняет или проблематизирует пройденный культурный ландшафт, производит и тайный резкспорт исторического. Необратимость вносится в событийную циркуляцию пост-современной культуры в формах ретроспективной контрабанды. История здесь уже не столько производство явного (т.е. отчетливо нового), сколько дистрибуция и перераспределение тайного. Подобно тому, как некогда обнажение дионисийской изнанки классического искусства и теория бессознательного в явном виде возобновили интерес к греческому искусству и мифологии, сегодня мы почти рефлекторно воспринимаем их через Ницше и Фрейда. Точно также в “Менины” Веласкеса с недавних пор тайно вписана модель картезианской ментальности им. Мишеля Фуко, а на страницах “Дон Кихота” зашифрован “Борхес”.

Успешность интерпретации харизматического текста создает его элитарного двойника, который вслед за материнской структурой поступает в сферу профанирующей эксплуатации. Эту невеселую участь эзотерического прекрасно проиллюстрировал Дюшан, конфисковав порядком истертую энигматику “Джоконды” в пользу загадки собственной сигнатуры.

В эпоху “контекстуальности” место истории утопично; сходный облик имеет здесь и судьба эзотерического. Оно уже не пребывает по ту сторону “листа”, на котором нужно лишь точно прорисовать сокровенные знаки, но, следуя инстинкту выживания и как бы не помня себя, мигрирует в культурном пространстве, подобно цыганским кочевьям. В то время как “стационарные” формы транскультурной эзотерики оказались сегодня предметами безнадежной банализации, некоей разновидностью ежедневных weather reports. Карты Таро принадлежат к сфере немобильной, “метафизической” эзотерики, прямое сближение с которой сегодня грозит художнику серьезной дискредитацией. Точно также не сулят здесь особой удачи ни демонстративные иронические жесты, ни тактика псевдо-канонической имитации. Первые лишь дублируют внеэстетическое status quo; в последнем случае – результат заведомо провисает между очередным наваждением неоклассицизма и двусмысленным выпадением в ремесло – то ли по уорхолловской, то ли просто по цеховой модели. К этому многократно отчужденному иному уже эстетически невозможно прикоснуться как к своему. Остается парадоксальная возможность увидеть в окултных универсалиях Таро нечто некогда “свое” и взглянуть на него как на уже “чужое”. Участники проекта, действительно, имеют к тому законные биографические права, будучи “исторически” связаны с Золотым Веком московского концептуализма, который и в самом деле явился здесь неким подобием Таро – тотальным и герметичным языком посвященных, видом дискурсивной алхимии, фабрикующей параллельные миры возгонкой умножаемых подобий. И, как подобает всякой эзотерической инстанции, в свой черед оказался рассказан в практиках новых художественных поколений, превративших этот арсенал элитарной поэтики и тайный распределитель эстетической власти в эгалитарный magazine в полном объеме предполагаемых значений (текстовом, конsumerическом и стратегийном).

Существует легенда о передаче Таро на попечение цыган, где адаптация изощренной гностической “машины” к целям азартной игры обеспечила ей исторический успех выживания. В случаях с фондом концептуальной эстетики мизансцена несколько иная: наряду с осознанной передачей, имела место апроприация. И хотя последняя также носила вполне “богемный” (т.е. цыганско-артистический) характер, предпринятая авторами аллегорическая реконструкция парадигмы, очевидно, представляет собой не профетический, а скорее органолептический, “телесный” жест – скрытую темпоральную проекцию личных отношений с избранной языковой системой. А поскольку

формировавшей ее практикой так или иначе управляли принципы сублимативной механики, не лишено вероятия, что в каждый картографический опыт встроена своя персональная логика компенсации.

Возможно, сегодня кто-то ощутил в концептуальном дискурсе недостаток витальности, кто-то опасность мистического или, напротив, чисто ритуального соблазна; для кого-то в этом дискурсе не хватило собственно дискурса, для кого-то – времени признать, что оно даже теперь все же слагается в историю. Одно, пожалуй, есть основание сказать почти наверняка: эти карты не инструментальны, с их помощью нельзя устроить или прояснить чью-то другую судьбу. В лучшем случае – можно выстроить карточный домик

Elena Selina

To be or Not to be

The theme of this exhibition, as it seems now, was in the air. It's surprising that it didn't happen long before today's show. Describing and analysing the heritage of Moscow Conceptualism, traditionally includes reference of it's esoteric character. The so called Noma circle is undoubtedly a group of “devoted”; they've created their own language and ideological system, so perfect and persuasive it still affects all Moscow contemporary art, directly or not.

The history of this teaching conceals somewhere deep in hard-to-find scripts (as the “Suburban Trips” volumes and the “Pastor” magazine), APTART's sorcery and vigilant meditations at faraway Bakhchisaray. Conscious hermetism doesn't except explicit exercise, which could be observed at recurrent exhibitions (some with explanatory texts). Surface politeness of the permanent dialogue between Noma and the rest of Moscow art, is in fact filled with strife. So, we tried to make a proposal to some of the “devoted” ones, to exercise in the military form of information transfer.

Here's one uncertain legend about the origin of Tarot cards: once upon a time Egyptian priests have had a problem of saving their spiritual wisdom in the face of invading barbarians. How could they preserve eternal knowledge for ages without disguising it by unworthy conquerors? Virtue was too fragile, religion too tightly bound to real people who may always have some foible; and they've decided to entrust the whole system of inherited knowledge to vice as it was ineradicable. To vice, as no religion have ever encouraged individual studies in sorcery and fortune-telling. Thus the priests invented Tarot cards, encoding ancient wisdom into simple yet sapid symbols.

Tarot is divided into two unequal parts: Major Arcane, compounded of 22 cards, and Minor Arcane, which, depending on canon, consists of up to 56 cards.

Having denoted the obvious correspondence between the ancient teaching and Moscow Conceptualism – may the true esoterics forgive us such an easy-minded blasphemy, – we called some of the artists belonging to Noma, to play this game. The artists were Nikita Alexeev, Konstantin Zvezdochetov, Elena Elagina, Igor Makarevich, Victor Pivovarov, Vadim Zakharov and Pavel Pepperstein. Distinct conceptuality of Tarot was just one premise to involve them in the Tarot project. Another one based on spontaneous tradition of Moscow Conceptualism, the tradition of author-made albums. This tradition started with albums by Kabakov and Pivovarov, and continued in other artists' stalwart loving to Guttenbergian form of expressing themselves within the borders of their general art system. Choosing Tarot also seemed preferable and advantageous because with all the seamless integrity of initial codes, the pack itself has been embodied into almost innumerable variants; just to name Egyptian, Spanish, French, Gypsy and so on, some of the variants considerably digressed from the original canons. This, too, well corresponded with variety of Moscow Conceptualism lay-outs – by Makarevich, by Alexeev, by Pivovarov, by Zvezdochetov, you name it...

Respectively some of the artists chose the full pack with both Arcana, some made just Major Arcane, some – Minor one.

This exhibition presents esoteric “albums” by the first five artists from our list; we hope the rest will follow. For the most full development of the project, we invited Sergei Epikhin, a free-lance art-critic, who is famous for his analytic and purely esoteric interpretations; we are also glad to present the view of E.Glosser, an esoteric inquirer well known in professional circles, who agreed to comment our project, as for correctness of our broad historical correspondence, and for variants of artists’ approach to Tarot.

Comments by E.Glosser

Generally speaking, Tarot cards is a mysterious and frightening thing. According to some ancient unsaved sources Tarot history is far more old than that of modern humankind. They say, once upon a time the humankind – not people but their ancestors – possessed extraordinary knowledge and incredible powers. Their knowledge was saved in the form that fit the essence. Naturally, that knowledge was not verbal, but rather expressed with symbols and images which could be freely read and operated by devotee (i.e. the one who not only got some knowledge but who first and foremost reached spiritual height inaccessible for us). What we can say of these symbols now is immeasurably lower than what they really deserve. Undoubtedly these are the symbols of power. In some sense they are symbols of global power.

Some people say, ordinary playing cards we know came from tarot cards. Idea to create pictures filled with symbols and compressed information belongs to the ancients and solely to Tarot. When comparing ordinary cards and Tarot modern magicians and fortune-tellers say that playing cards give keys only to the white side. Of course, this is considered a dangerous and inadmissible kind of interference. Knowledge is always dangerous, and at times deadly dangerous for the one who knows. We may remind not only magicians but also some well-known classical stories like Carmen. So, magicians say, Tarot cards are twice as dangerous because they have both sides – white and black. This pack gives keys to black and white forces. Encounters with Tarot, so fashionable now, is considered more dangerous than cartomancy with playing cards.

It’s hard to speak about history of Tarot, because it is prehuman. The way the cards reached us has been distorted even in the original sources we know. We know variants with Egyptian, Tibetan, Indian and European symbols. We could find traces of just any culture in any Tarot pack. As a rule we deal with keys possessing great power, and fortunately we can’t use them, as a rule.

There are many traditional designs of Tarot made by ancient priests, who were people already, drawn according to some older sketches and traces. These drawings are now often taken for archetypal psychological symbols, and become a fashion to play with. Various people play with them: psychologist, philosophers, artists, those who mistakenly consider themselves magicians and many others. Sometimes that’s a cheap and feeble New Age speculation with images of plants and animals – just a bullshit. Such packs usually lack any real power, all for the best. Empty packs’ emptiness is due to the fact someone easy-minded has designed a rubbish, that has only a common name with Tarot. There’s one absolutely empty Tarot pack, Rajnishean; an ordinary pack is pictured with Rajnish the great teacher’s portraits and stories he told.

Although we haven’t got a unique canon, some canons, more or less similar, reached us. There are no people who could have been real custodians of this knowledge in our days. In spite of the fact some people pretend to be the ones, they should have seriously differed from us. But there’s something more interesting. As far as we still have got something, we deal with canons which can

somehow control the artist’s work. We deal with human archetypal knowledge which is tremendously strong and possesses the keys to realizational power (as magicians call it). Realizational power is encrypted in the magic symbols of Tarot whatever their system is. That is why a rare artist can deal with these cards and try to draw the new ones, as he encounters with colossal force and energy. Should he try to freely and by his own will distort these symbols, the obstacles could be absolutely beyond his strength; he just wouldn’t be able to continue the work and would in no way finish it.

The mechanism of artist’s encounter with Tarot is in the first place human mechanism, then – magic mechanism, and in the last turn it’s art mechanism. It’s absolutely clear that if the artist is not admitted to magic worlds (I mean confidently admitted), he simply couldn’t do the job. In other words, the artist who managed to do something with Tarot is already admitted to these worlds. And more so if he dealt with traditional symbols in some way. While the artist works with canons, they’re strong enough to hold their own. This point of view, not shared by all artists, is more known to magicians. We speak here about universal laws so cumbersome they can control a free person who tries to deal with them. It’s absurd to say these laws could take a revenge for improper handling; they’re too strong for that. So when a man enters in there he comes into deep encounter with these forces; he becomes a kind of hobbit who travelled to and from, and came back a different creature having found some magic forces. These magic forces are undoubtedly very dangerous, but as long as one managed to come back (i.e. finish one’s job), then this travel has been accepted somewhere in that world, then this travel has resulted in finding of some ring of power. To be precise, for every seeker who got the ring, it holds the very power that could be manifested in the corresponding seeker. It’s like a magic elixir, which being drunk can turn one into an angel, the other into a monster, and simply kill some other one. Surely, the artist can neither change the drawing by his own will nor make his own complete projection. No one, be it an artist or a magician, couldn’t produce an absolutely pure and untroubled reality, just because there’s no such reality in Tarot, it’s always a result of interaction of universal laws with human supraconscious and individual subconscious. The man who runs the chance of making this synthesis consciously, could then solve the problem and actually create the new pack grounded on traditional symbols. In this case every author could go on creating the pack in his own way. He may enter traditional channel and just change in the canon what corresponds his style, that is to compose the same symbols and designs, redrawing them in some other way. On the contrary, he may draw the symbols as they are reflected in his view, preserving their spirit. Or he could really become fanatic and get very strange results; there will be the same stream of consciousness expressed through exoteric symbols, personal for the man taken.

There’s one popular story about ancient magicians who have committed their symbols and their sacred knowledge to cards assuming that vice could save the knowledge. I consider this myth as false and exoteric. As I know the esoteric story was totally different. The symbols simply couldn’t be understood by the undevoted ones. Though they were easily understandable and possibly the only distinct language for the devoted ones. Here is a vivid example of the abyss between the one who has entered the stream and the one who doesn’t. He who has entered already speaks another language, and he is not understood which is a tragedy for him. Thus the symbols are preserved alive. As they’re not casual they needn’t to be committed to vice. They are animated by their own power. They’re able to last in any way, and that’s why they have preserved; it’s an evidence of their inner power not the magician’s cunning intention.

In the case of Noma and Noma’s cards we don’t deal with personal approach

toward natural laws but rather with the second act of creation of these laws. As far as I can see nobody left the laws neither distorting them nor filling them with new content. One who is able to draw cards should adequately understand natural laws; who should know them not mentally but emotionally, who has reached certain steps of initiation. He couldn't invent new laws as existing ones do exist, and he couldn't change the existing ones as they already exist by themselves. But every magician, old or new, knows something personal about these laws, and has his own style of interaction with the laws. The only thing any magician, guru or prophet could teach is just some new way to interact with laws. Here we have a wonderful situation: people from Noma managed to express their own ways of dealing with laws. To some extent all of these cards are tutorial for those who can learn from them. All these packs teach the method of interaction, dangerous or not, but rather harmonic for the one who has drawn the cards to draw them and not to die in the meantime. At least it's the actually possible way to interact with global laws. In fact it's just one more act of creation, as interpretation is impossible without creation. Purely individual interpretation that distorts the laws is also impossible, because these laws are not of the kind, they're not paintings...

So what do we have in the presented packs?

Elena Elagina

Treating Tarot according to the canon she managed to follow steps of European magic, strictly preserving its fundamental principles. These principles are expressed in many of the absolutely traditional symbols, as well as some traditional symbols that now appear to be trans-cultural. Interpretation of the symbols as pages of a magic book is rather interesting and also fits the spirit of Tarot pack. It's symbolic that Elagina has turned to the Major Arcane, i.e. the arcane of magic power. Differently to traditional packs which usually don't include readable text, Elagina's pack has commentaries like a magic book and this makes the cards more user-friendly. This pack wouldn't be aggressive; I think it may have bright future and practical usage for years in cartomancy, for all types of traditional and mostly non-traditional work with Tarot. Any rookie can learn something from these cards without tutorials, escaping dangers that are hidden in Tarot (as magicians say). Elagina persuaded her pack, taken as a separate magical substance, to be more friendly. The pack became more open, it also hid its dark side and got a smile. The dark side of this pack is projected through its white one. Hidden dark side gave two white sides. It's very good that Elagina worked on the pack being in Norway; Northern countries have preserved European magic longer than elsewhere, and this magic is present in the pack. Elagina managed to induce rather than deceive the canon, which is an very hard task as long as this substance is extremely intractable. She managed to express the dark side through the white, leaving the white as it is. So instead of the dark side we observe the same images, but as if they were inverted. It's a difficult problem for any magician, but, as we see, it's more practiceable for the artist.

Igor Makarevich

The famous and beloved magician Makarevich did it his own way; he socialised Tarot, and we got an amazing result. He has revealed the dark side elsewhere. In this world, ruled by Satan (one can make an agreement with him, as a rule unprofitable), Makarevich tried to play with the world's powers in their hardest material and social layout, i.e. with the imagery of fascism and communism. He managed to keep his drawings within the borders of Tarot canon using absolutely traditional symbols.

Taken as they are his cards should have boasted both sides dark. The dark one would turn uncovered and absolutely destructive even for the one who just

keeps the cards in hand. The white side would be an opposite to Elagina's, that is inverted to the dark. All those Golems, revived frightening puppets of Fascism and Communism, with genitals all around, are just parts of the most dense and hard imagery. Unlike Elagina, who used philosophical abstraction, Makarevich carved all that in flesh and stone. When magicians enter the worlds of that dense and brutal reality, they actually face such images. As magician, Makarevich has pictured it, which is very touching.

Having drawn these images, Makarevich managed to make them safe. He did it traditional way which is rather risky for everyone else, as these powers are able to defend themselves. Makarevich has made them grotesque. Magicians say, Spirit of Laughter is among strongest protectors from any dark force. He may make white forces inaccessible as well, but undoubtedly will protect from the dark ones pictured by Makarevich. The only thing I wouldn't recommend anybody except the most experienced magicians, is fortune-telling with this pack. Regular man quickly loses sense of humour in cartomancy, and thus he could meet the pictured Tarot laws face to face, no jokes. These cards are in every way magical, but fortune-telling may be done by magician like Makarevich, who has even been in coffin. Getting out of it he could use these cards and easily find keys to the darks side.

Maria Konstantinova

I like her cards most for their graphical perfection and cornered structure, so typical for every Tarot canon. This is the most hard variant, outspoken black and white – by force and by color. Here dark side is straight dark, and white is straight white, and they are able to interact though each side remains itself. It's amusing that Maria has changed traditional images but intertwined all the traditional symbols in her pack. Here again we see trans-cultural symbols – Tibetan, Chinese, Indian, Egyptian and European. This pack is very strong. Probably, it's most suitable for the fortune-telling, taking one's risks to face dark and white sides; though it's not for the rookies. In some parts this pack is more dangerous than that by Makarevich; dark key doesn't pretend being white, thus by contrast with the white it could be very strong.

This is practically ready to go canon. One can't beat the feeling that these cards are made according to Elfian canon, i.e. canon of prehuman cultures. Her cards really operate with other reality, prior to human reality and human world. These cards are very mediumistic. UFOlogists and occultists should have liked this pack more than anything else. For UFOlogists it's the window to the other world, for occultists it's a key to the other forces. Occultists like to pull the other world here, while UFOlogists like to rush there on top of flying saucer. This pack is able of both things, if one has the key to it. In profane hands it's almost useless, but accidentally pushing on some keys could get profane in trouble.

Nikita Alexeev

Nikita Alexeev has made an absolutely strange and amazing stuff. He chose the non-magical New Age culture which is part of modern pop culture. Besides that he managed to outplay pop culture, mock it, and so he went out of Tarot canons and Tarot symbols. He used modern culture reality with its variety of personages, and we got very vivid cards, less occult than any other pack. Like some non-traditional New Age packs, Alexeev's cards are of circular shape. From the very beginning these cards defiantly boast their non-traditional character. But even non-traditional layouts usually have rather finished design. What Alexeev did, juxtaposing halves of different pictures in one card, is totally alien to traditional Tarot but completely understandable in modern culture. This idea runs hot. Nikita escaped dangerous energies of Tarot tradition, avoided contacts with magical forces as if they smiled at each other and went each own way. They let him pass, and he had no

objections. On the other hand, he escaped dangers of modern pop culture. This pack's transformation effect toward reality is the strongest. Obviously, it would be useless for cartomancy as well as for studying Tarot. It could rather be a funny joke or a puzzle for beads players. But with all that it's not empty. As long as it has taken the form of Tarot and played with realities of our culture it seems to have influence on mass unconscious, should people look at them and study or not.

This pack is also protected with a serious feature; hardly would anyone accept it as occult, so it protects he who turns to it, from hurting himself or someone else. The spirit of laughter is present in this pack even more than occult laws of Tarot. This spirit here is of different nature. In Makarevich's pack the spirit of laughter deals with the most terrible and dark forces. Here, in Alexeev's pack there are neither dark nor white forces. The spirit of laughter reigns on his own, able to cancel any law. This is the most enlightened variant of Tarot; probably, it's not Tarot already.

Once upon a time, when Buddha has already become Buddha, he met a magician, and they spoke of universal laws and karma. Universal laws are so stable, that nobody could change them, said magician. Buddha objected. Then magician said he knew where Buddha will appear tomorrow, even without knowing it himself, and he, magician, will wait for Buddha there. Next day magician waited for Buddha, but naturally in vain. He was absolutely astonished. Then he came to see the man who cancelled universal laws, just ignoring them; and he became Buddha's disciple. This Tarot pack is of the same nature; it ignores and individually cancels universal laws. It would be nice if Nikita could live in this way; but as he just drew it, it's also good. Neither at this side nor another, without leaving here. Not existence and not non-existence. Here Nikita flirts with Buddhism. Even his lust is Buddhist; no passion, no fear, no reproach, no treat. Just a gentle admiration, like to stroke a chicken. The pack in general is absolutely not magical; it doesn't even pretend being magic, which is very pleasing.

Konstantin Zvezdochetov

I haven't seen the whole pack yet. The card he draw for the catalog's cover combines several cards of the Major Arcane. All in all he slipped away from Major Arcane and made a regular playing card pack. But this piece from the cover is very touching. We can see several cards in one: "The World", "The Fortune", "The Wheel of Fortune" and "The Death". He managed to join half of Tarot pack in one image, almost occasional, not to touch it anymore. No wonder – he seems to have absolutely no intention to deal with dark magical forces, and it's the right choice. The card's back fits as well. Other cards, with Elvis Presley, Igor Severyanin, Marilyn Monroe, Cicciolina, Freddie Mercury, Chaplin and other celebrities, present a cool thing to operate modern culture archetypes. He left the magic world as well as gambling and fortune-telling. Instead, he strikes root in reality here and almost now. Brilliant action to secure himself and everyone else who might deal with his cards

Sergei Epikhin

Bohemian Rhapsody

In the memory of all suffered from AIDS

Modern versions of historical and cultural description are united with the image of palimpsest that displaced former archetype of "tabula rasa". Respective terminology that formed the latter's ideological contour, has also gone. Textuality tabooed transcendental; esoterism vanished together with the transcendental; the mysterious turned out to be equivalent of its own covers. The everlasting character of this velveteen surface, textual or visual, dismissed the possibility of history, dissolved personal "incident" in mosaic of precedents that erase the presence/absence border in the infiniteness of the present.

It's also obvious that this absolute present, with all it's self-sufficient ambitions, could exist only as despotic hostage of the past. Wondering through hermeneutic circles or the routs of deconstruction, modern humanitarian discourse secretly re-exports historical as well as it details and conceptualises the cultural landscape passed. Non-invertedness is brought to the circulation of post-modern culture in the form of retrospective smuggling. History here is no more a production of the evident (i.e. distinctly new), but rather a distribution and redistribution of the cryptic. As once renewed interest to Greek art and mythology was caused by uncovering Dionisian reverse of classical art and theory of unconscious, today we almost instinctively understand them through Nietzsche and Freud. The same way "Menines" by Velasquez is recently being impregnated with Cartesian mentality in the name of Michelle Foucault, and Borjes is encrypted in the pages of "Don Quixote".

Successful interpretation of charismatic text creates its elite twin, which along with maternal structure is gone to the sphere of profane exploitation. Duchamp has brilliantly illustrated this misfortune of the esoteric, having confiscated Gioconda's worn out enigmatic in favor of his own signature's mystery.

In the epoch of "contextuality" history's place is unreal; the fate of esoteric has the same image. It is not placed at the other side of the page that should only be inscribed with sacred symbols; instead, it follows the instinct of survival and migrates like a Gypsy nomad, in the field of culture. At the same time "stationary" forms of trans-culture esoteric became the objects of hopeless banalisation, a kind of daily weather reports.

Tarot cards belong to immobile, or "metaphysical" esoteric; direct contacts with it portend a serious discreditation for the artist. Neither direct ironic gestures, nor tactics of pseudo-canonical imitation, could earn success. The former just double extra-aesthetic status quo; the latter case results in hanging between another neo-classical obsession and ambiguous prolapsus to craft, by either Warhol or just guild model. One can't touch this multiple alienated other as one's own. So one have a paradoxical possibility to see in Tarot's occult universals something "once been own" and to look at it as if it were already "other's". Participants of the project have all legal biographical rights for that; they were "historically" bound with the Golden Age of Moscow conceptualism which itself comes here as some kind of Tarot, total and hermetic language of the devoted ones, a kind of virtual alchemy producing parallel worlds sublimating multiplied similarities. And like any esoteric instance it has been allotted to the practices of the new art generations; the latter turned this arsenal of elite poetics and secret distributing center of aesthetic power into egalitarian magazine (in all of its meanings: textual, consumer and strategic).

There's a legend about Tarot has once been passed to Gypsy's solicitude; adaptation of refined Gnostic "machine" to the needs of gambling guaranteed historical success of survival of Tarot. In the case of conceptual aesthetics foundation, conscious transfer was supported with appropriation. Although that appropriation was also of "bohemian" (i.e. Gypsy-artistic) character, the managed allegoric reconstruction of paradigm is rather an organoleptic "bodily" gesture, than a prophetic one, and it reveals a hidden temporal projection of the personal relations with the chosen language paradigm. The practice that formed the paradigm was driven by the principles of sublimative mechanics, so there's a chance that every cartographic experience has its own built in compensational logic.

Maybe today some feels lack of vitality in conceptual discourse, some – danger of the mystic or ritual seduction, for some this discourse lacks discourse itself, some are short of time to confess it still makes history. One thing is sure: these cards aren't instrumental; you can't make up or tell one's fortune with the help of them. In the best case one can build a card castle.



группа AEC AES group
Семейный портрет в интерьере Family portrait in the interior
инсталляция installation

Елена Селина
Антифранкенштейн

Так долго ожидаемая выставка группы AEC “Телесные пространства” наконец открылась в ЦДХ. Почему же мы рискуем показывать, спустя три дня, проект двух художников этой же группы? Беда и достоинство больших проектов в длительности подготовки результата: со времени зарождения идеи до ее адекватного воплощения по меньшей мере проходит несколько месяцев. Месяцев, в течении которых искусство и конкретные художники продолжают продуцировать новые идеи.

Проект “Телесные пространства” был задуман жестко и элегантно: он должен был разворачиваться во времени и пространстве. Части инсталляции мыслилось показывать постепенно в малых пространствах. Сначала – неожиданный “Шов” (показан в галерее Гельмана, 1994). Затем, предполагалась часть “Дырки и головы” в XL Галерее. Совмещение частей в большом зале ЦДХ должно было внести заключительный аккорд, явилось бы неким итогом деятельности за год. Но, – и это замечательно, – вмешались некие таинственные силы, и объективные обстоятельства, связанные с переездом XL Галереи на новое место, сделали невозможным показ части “Дырки и головы”. Произошла замена в виде “Семейного портрета в интерьере”. Проект получил условное название “Новый Франкенштейн” и стал разрабатываться специально для нового пространство галереи.

Так чем же обусловлена нелогичная, на первый взгляд, кураторская радость? Возникновением невольного электрического напряжения между двумя выставками. Отстраненные, изысканно дискурсивные “Телесные пространства”, жестко насилующие зрителя, но влияющие на него, несмотря на всю кажущуюся “физиологическую” активность, все же с сильной дозой “рассуждения” – действительно можно считать неким завершающим этапом визуального теоретизирования о проблемах телесности etc. “Семейный портрет в интерьере” же, напротив – на наш взгляд – открывает совершенно новую страницу в развитии актуального московского искусства. И в этом смысле рабочее название выставки “Новый Франкенштейн” как нельзя более адекватно передавало его суть. Проект, как всегда у AEC, выверенный до мельчайших деталей, являет собой некую сжатую формулу “права на несчастье”, включающую в себя перформанс, боди-арт, мета-и-физику семейной жизни, изысканные отголоски “телесности”, тему насилия, драму и пародию, тарантино-тинто-брасовские аллюзии, отчетливую виртуальность визуального и проч. Вслед за “Франкенштейном” Мери Шелли – жутковатая метафора семейной жизни родом из ада, но, в отличие от старинного монстра метафора не вынужденно, но сознательно деструктивна. И если герой Шелли мучился и страдал от собственного несовершенства – “странноватая парочка” с видимым удовольствием предельно “обнажает”, разлагает собственную конструкцию. Вернее, фиксирует состояние предельного разложения. Отсюда новое условное определение проекта, которое мы рискуем предложить – “Антифранкенштейн”.

Прощай развесистый дискурс, здравствуй жесткая и емкая метафора существования! Прогнозирование неблагоприятное занятие, но все же дерзнем предположить возникновение на московской художественной сцене, скажем, некоторого количества последователей этого сложного, но увлекательного метода работы с “материалом”.

Фрагменты интервью XL Галереи с Львом Евзовичем

...Франкенштейн, сшитый из разных кусков тела, как идеальный человек не состоялся – мы боролись за право на счастье, теперь осталось бороться за право на несчастье.

...Нас вообще интересует некоторая предельность темы. Методика нашей работы – это выбор предельной темы и уничтожение этой темы. Будучи доведенной до крайности, тема уничтожается и возникает новое качество. Сейчас, когда исчерпалось дискурсивное, стратегийное мышление, мы отрефлексируем тактику доведения до идиосинкразии. Возможно два способа работы в нынешней ситуации – искусственное взбадривание дискурса или его уничтожение.

Нам ближе тема насилия. После поверхности, холодной и ледяной, очень естественно перейти внутрь тела. Эта инсталляция – уничтожение семейной и личной темы, в прямом смысле этого слова. Здесь есть прямое высказывание, семейный суицид и реализованные связи между мужчиной и женщиной; здесь присутствуют ногти, самый бытовой момент – люди долго живут вместе, много ногтей настригли. Такая дословность, которая существует на самых разных уровнях, образует абсурдизм, отчаяние и некоторую простоту жизни.

Сейчас в Москве, усталой от концептуализма, появилась иллюзия настоящего, присутствующего в искусстве. Это очень соблазнительно, но быстро пройдет, потому что искусство – не жизнь, жизнь – не искусство. Интересна странная промежуточная зона, и только она может еще работать как искусство. Нам интересен момент провала “между”.

Я глубоко убежден – чем ближе к телу, т. е. перформансу, тем от него дальше. Физическое тело, явленное в определенном пространстве, неактуально. Мы уже все живем другой реальностью, и для нас важно “рамочное”, экранное видение

В западной цивилизации киноиндустрия продает достаточно благополучному обществу искусственное насилие, реальная боль подменена экранной анестезированной болью. Здесь, в России обратный процесс – фактически нет своего экранного искусства, но зато много стреляют на улицах. Стереоеффект – с одной стороны, стреляют в американском кино, с другой, – на улицах. Вот моя небритость: якобы “five o'clock shadow”, а на самом деле документы проверяют дважды в день, потому что я похож на чеченца.

...Я думаю, что в сегодняшнем московском искусстве, пребывающем в состоянии энтропии и атомизации, только начался процесс формирования языка, способного апроприировать новую реальность.

В объекте “Шов” мы пытались создать некое “новое тело” (“нового Франкенштейна”), создать объект искусства из документа реальной боли (фотографии свежего послеоперационного шва).

...В проекте “Семейный портрет в интерьере” мне интересна игра в “искусственное и экранное” и настоящее. Если вернуться к проблематике личностной, то нам интересно “сексуальное через насилие”, семья как ад. Если некий человек, ничего не знающий о современном искусстве и даже фильмов Тарантино не смотревший, придет на выставку, то он подумает: “Вот живут ребята! Ну и парочка...” Но мы действительно странная парочка.

Сергей Хрипун

If you want blood you got it

Название выставки группы АЕС (в составе 2/3) способно дезориентировать разве что неискушенного посетителя вернисажей современного искусства. Типичный, то есть искусственный зритель готов принять от Татьяны Арзамасовой и Льва Евзовича (которые для чистоты матримониальности поступились триединством творческого союза) скорее что угодно, чем сладостные картины уютного семейного мирка. Сразу вспоминается показанная группой два года назад в Галерее Гельмана выставка “Искусство возможного”, где фавулой послужила драматическая история любви. Там все начиналось портретом счастливой пары (возможно, также семейной), а заканчивалось фотографией изуродованной и, кажется, отрубленной головы красавца-офицера с первого портрета. В общем, если бы участники группы АЕС не были так умны и расчетливы, как и подобает художникам, занимающимся современным искусством, то для комментариев в настоящий каталог нужно было бы пригласить ортодоксального психоаналитика. Чтобы он проанализировал не творчество, но душевное здоровье экспонентов – чего, к счастью, не требуется; они сами хорошо понимают что и зачем делают (или успешно делают вид, что понимают – это в ситуации современного искусства практически одно и то же).

Итак, буквально через несколько дней после разворачивания “Телесного пространства” в ЦДХ, АЕС вновь погружаются в пространство тела, теперь уже ножницами. Как в визуальном ряде, так и в сопроводительном тексте речь идет, собственно, о виртуальной реальности. Тема насилия, которая так интересует АЕС, пожалуй, главный стержень этого мира помимо базисных и потому уже слабо стимулирующих выделение адреналина раздражителей, старательно разжеванных фрейдистами и успешно всеми нами переваренных. На насилии держатся литература, кино, видео, музыка, электронные и компьютерные развлечения, масс-медиа как источник новостей об окружающей действительности, и как следствие (и/или причина) – сама действительность. Детские баталии из архаичных “казачков-разбойников” постепенно трансформировались в кровавые сюжеты игровых приставок и компьютерных игр, почти полностью заменивших и подменивших первые. Насколько естественным представляется желание потреблять звук и изображение в наиболее качественных формах Dolby Stereo, компакт-дисков и спутниковой связи, настолько же естественно и стремление к максимальной реалистичности электронного виртуального насилия – от условно-знаковых аркадных “прыгалок” и “стрелялок” к конкретным зубодробильным боевикам типа “Mortal Combat” (“Смертельная схватка”) и далее к беспределу трехмерно-виртуальных шлемов-перчаток-кресел, призванных адекватно обеспечить фаната DDM рефлекторной моторикой тотального уничтожения.

Насилие, как тема, идея и состояние – уже почти неблагодарный материал для рассуждения, в смысле “говорения о”, который лучше оставить пуританам и аппаратчикам политкорректности. Делать насилие – вот достойная за-

дача, и творческие личности, прежде всего представители современного искусства как авангард мирового сообщества, занимаются преимущественно этим. От Дэйвида Линча и Стивена Спилберга до Оливера Стоуна и Квентина Тарантино, от AC/DC и Стинга до Red Hot Chilli Peppers и acid house, от Брюса Наумана и Синди Шерман до Анатолия Осмоловского и Олега Кулика, и до АЕС – все они заставляют героев, себя и нас страдать, кричать, кровоточить, убивать и быть убитыми. В этом смысле образ Франкенштейна в постановке АЕС (кстати, Лев Евзович очень похож) невольно перекликается с таким же “страшным” и нечеловеческим Фредди Крюгером (или его “младшим братом” Эдди Руки-ножницы). Полнокровное и безопасное насилие, отделенное рамкой экрана, кадра и выставочного пространство, несомненно, интереснее, чем загнанный СПИДом в резиновые чехлы безопасный секс. Хотя режиссерам “Терминаторов” и “Крепких орешков” пока не снились возможности Пентагона по организации и постановке “Бури в пустыне”, но CNN в опережающем реальные события темпе представляет нам этот типичный по своей структуре боевик. Войны в Заливе “не было” ровно настолько, насколько Ганнибал Лектер не откусывал носы своим жертвам. То есть война была. Хорошие парни почти всегда побеждают плохих парней, все дело в том, что плохие парни должны быть очень плохими, сильными и больно бить хороших; иначе – неинтересно смотреть.

И все же у АЕС свой особый подход. Если оператора CNN в кровавое месиво было влечет (помимо денег) патологическое стремление донести до зрителя “истину как она есть”, то Арзамасова и Евзович как бы мета-операторы, снимающие свою (их) жизнь из-за грани добра и зла. В уже упомянутой и крайне популярной среди детей “до и после 16-ти” компьютерной игре “Mortal Combat” электронный протагонист и его оппоненты, тупо забивают друг друга до смерти. Но на вопрос корреспондента “Newsweek” о насильственном содержании игры, продавец нью-йоркского магазина ответил достойно участника семинара в Институте философии: “Что вы, это же чисто образовательная игра. Она разъясняет все про части тела и обучает хирургию”. Нам, по примеру политкорректных цензоров из ныне дружественной сверхдержавы, остается лишь нанести на каталог “семейной” выставки предупредительный лейбл “Для взрослых; детям до 17 лет не рекомендуется”. Кстати, какой-то незаурядный производитель подобных компьютерных игр придумал собственный рейтинг “PC” (привычно понимаемый как politically correct), расшифровывая его как “profound carnage”, т.е. “углубленная резня”. Это уже почти готовое произведение современного искусства – так сказать, нью-медиа реди-мейд.

Возвращаясь напоследок к работе группы АЕС, хочется вспомнить, что виртуальность, как понятие происходит от virtue, что означает не только действительность, но и добродетель, целомудрие и мужество. Так что, Viva Virtual Violence!

Elena Selina

Antifrankenstein

At last the long awaited AES’s “Body Space” exhibition opened in the Central House of Artists. So why do we take risk of opening the exhibition by two of the group’s participants just three days later?

Pros and cons of the large projects is in the long term preparations; since the idea is articulated it takes several months to materialise it. At the time art process and the artists continue producing new ideas. The “Body Space” project has been designed with firm and elegance, to be developed in time and space. Parts of the installation had to be shown one by one in considerably small exhibition spaces. First came out the sudden “Suture”, at Guelman Gallery

in 1994. "Holes and Heads" were planned to be exposed at XL Gallery soon after that. The compound installation at Central House of Artists should have sounded a final chord. Though some mysterious forces along with objective obstacles, like XL moving to the new space, made showing "Holes and Heads" impossible; and that was for good. Then came the substitution with the "Family Portrait in the Interior". The project was assigned an inside title of "The New Frankenstein", and was designed according to the new gallery space.

Why, then, this illogical curatorial delight? The answer is in the almost electrical tension generated between the two exhibitions. The elegantly discursive "Body Space", that violently treat the viewers with its "physiological" activity, though effect the latter with rather strong portion of reasoning; at this point the projects may be considered sort of final cut for visual theory of bodily problems and stuff like that. On the contrary, "Family Portrait in the Interior" opens up a new page in Moscow contemporary art story. In this sense, the title of "The New Frankenstein" was absolutely adequate. The project, precisely designed as it is typical for AES, is a compressed formula of "the right to misery", that includes performance, body-art, meta'n'physics of the family life, delicate echoes of "corporeity", the theme of violence, drama and parody, allusions on Tarantino and Tinto Brass, the distinct virtuality of the visual and so on. Following Mary Shelly's "Frankenstein", this metaphor of the family life derives from hell, but unlike the Romantic monster story, this metaphor is not compelled but consciously destructive. As much as Shelly's hero has suffered from his own imperfection, our "weird couple" ultimately exposes and decomposes its own construction, with obvious pleasure; or to be precise it fixates the state of the ultimate decay. That's why came out the latest version of the project's title – "Antifrankenstein". Farewell ye branching discourse, welcome the rigid and capacious metaphor of condition!

Forecast is an ungrateful business, but we'd try to predict a new trend at Moscow art scene, generating this difficult yet exciting method of working with the "material".

Excerpts from the interview with Lev Evzovich

...Frankenstein, sewed together of different body parts, haven't been released; we fought for the right to happiness, now we have nothing to do but gain the right to misery.

...In general we're interested in taking the theme to its extreme. Our working method is taking an ultimate theme and deletion of the theme itself. Taken to the extreme, the theme is destroyed and some new quality emerges. Now that discourse and strategic speculation is exhausted, we've refined the tactic of driving to idiosyncrasy. There are just two ways of dealing with contemporary situation: either artificially stimulate the discourse or terminate it.

We intend most to the theme of violence. After the cold and icy surface it's so natural to go inside the body. This installation is literally destruction of the family and personal theme. Here we have a direct statement, family suicide, and realized relationship of man and woman; there are nails, just an everyday life's moment – people lived together for a long time, have cut a lot of nails.

Now Moscow, tired of Conceptualism, has got an illusion of the actual presence in art. Though tempting it'll vanish soon, because neither art is life nor life is art. The strange gap between both is really interesting, and its the only thing that could yet work as art. We're interested in falling "in between".

I'm convinced that the closer we get to body, i.e. to performance, the farther from it we appear to be. Physical body, posted in some definite space is not actual. We're all already living in the other reality, and the "framed" or screened view is what's important for us.

In the Western civilization movie industry sells artificial violence to a wealthy society; real pain is substituted with the on-screen anaestecised pain. Here in Russia everything is upside down; there's practically no local "screen" culture, while street gangs' combat actions increase dramatically. It's like a stereo effect, from one side you got gunshots in American movies, from another side you got it live in your neighborhood. Even my unshavedness, pretending a "five o'clock shadow", gets me in daily ID checking by police as they take me for a Chechen. ... I think that today's Moscow art, dissolved and atomized, has just started constructing a new language, adequate enough to appropriate the new reality.

With the "Suture" object we tried to create some "new body" (or "The New Frankenstein"), to create an art object from the document of real pain, that was a photograph of the after-operative suture.

...This project, "Family Portrait in the Interior", is interesting to us as a game of "artificial to on-screen" and real. Considering personal problems, we are interested in the "sex through violence", in the family as hell. Should an ordinary person, ignorant of contemporary art and having never seen Tarantino's movies, come to our exhibition, he'd think "Boy, what a hell these guys live in! What a couple..." But we are a weird couple.

Serge Khripoun

If you want blood you got it

Title of the exhibition by AES group, actually by its 2/3, could disorient only the one who is not versed in contemporary art. A typical, i.e. devoted, viewer is ready to accept anything but the sweet picture of a cosy family nest; hence Tatyana Arzamasova and Lev Evzovich have even waived the group's trinity for a purity of matrimonial status. One might at first remind their exhibition "Art of the Possible", shown two years at Guelman Gallery. The story was about dramatic love; everything started with a portrait of happy couple (maybe even a family) – a brave officer and a beautiful girl; and ended with a photo of the officer's cut head. If the AES couple weren't as smart and prudent as only contemporary artist should be, we'd better invite a psychoanalyst for comments. To comment not the artists' work but their mental health; fortunately, we all needn't it. The artists very well understand what and why do they do, or at least pretend that they understand, which is almost the same in contemporary art situation.

So, just a couple of days after they displayed their "Body Space" at Central House of Artists, AES artists again are treating body space, this time with scissors. Basically both the visual images and the commentary appeal to virtual reality. The theme of violence, that AES are so interested in, is the main drive-train of this world besides basic and less exciting stimuli already studied and prescribed by Freudians. Violence is a basis for literature, cinema, video, music, electronic and computer entertainment, for massmedia as a source of the news of the world, and finally for life itself. Archaic "cops and thieves" stuff transformed into bloody plots of cartridge and computer games. Natural is desire to consume sound and image with the quality of Dolby Stereo, CD and satellite communication; so natural is a thrive for maximum realism of electronic virtual violence, from the conventionally primitive arcanoids to the concrete kick-n-bunch action games like Mortal Kombat to unlimited insanity of 3D virtual helmets-gloves-joysticks which give DOOM fans total freedom of demolition.

Violence, as a theme, an idea and a state of mind, is already becoming ungratifying stuff to speak of; let's leave it for puritans and partisans of political correctness. To do violence – that's a worthy task for creative individuals around the world, and first of all for contemporary artists as their avant-garde. David Lynch and Steven Spielberg to Oliver Stone and Quentin Tarantino, AC/DC and Sting to Red Hot Chili Pepper and acid house, Bruce Nauman and Cindy Sherman

to Anatoly Osmolovsky and Oleg Kulik to AES group – all of them force their heroes, themselves and us to cry, bleed, kill and be killed. At this point the Frankenstein image produced by AES (mind that Lev Evzovich looks much alike his alter ego) resembles with the same “dreadful” and artificial Freddie Krueger, or his “younger brother” Eddy the Scissorhands. Full-blooded and safe violence, remote by screen frame or exhibition space, is certainly more interesting than safe sex wrapped into rubber sheets in fear of AIDS. Although directors of the “Terminators” and “Die Hards” can’t afford Pentagon’s might to produce anything like “Desert Storm”, but CNN has outstripped itself in coverage of this typical action movie. The war at the Gulf “didn’t happen” as much as Gannibal Lector didn’t bite his victims’ noses. That is the war did happen. Good guys almost always overcome bad guys; but the main idea is that bad guys should be really bad, really tough and kick good guys’ ass; if not – they wouldn’t be worth seeing. Anyway AES have a view of their own. If the CNN cameraman is driven to a bloody battlefield, besides high payment, by pathological intention to deliver “truth as

it is”, then Arzamasova and Evzovich are a kind of meta-cameramen, who capture their own life from beyond the good and evil. In the above mentioned Mortal Kombat game a player and his computer counterparts slice and slash each other to death. Being asked by a Newsweek correspondent about the violence and destruction of the game, the salesman at Manhattan computer store said, grinning “Oh, no. It’s really educational. It teaches all about parts of the body and how to perform surgery”. The answer worth to be heard at a seminar in the Institute of Philosophy. We have no choice but follow methods of politically correct censorship from the friendly superpower, and label this “family” exhibition catalog with a warning sticker “Mature. Ages 17+”. By the way, one outstanding game maker designed his own rating “PC” (which usually means “politically correct”) – for “profound carnage”. That could be a contemporary artwork, a kind of multimedia ready-made. To end up with AES, let’s remind that the term “virtual” is derived from “virtue”, that means not only inherent power, but also goodness, moral excellence and uprightness. So Viva Virtual Violence!



Геннадий Устиан Gennady Ustiyann
Мой журнал для немногих My magazine for the few
журнал-инсталляция magazine installation

Елена Селина
Московский гендер

Появление этой выставки обусловлено более чем обыденными соображениями. В самом деле, непонятно, как в довольно-таки отзывчивой для модных концепций Москве до сих пор никто не высказался по поводу пресловутого гендера?

Соответственно, первая причина обращения XL Галереи к этой теме – стремление захватить неосвоенные пространства. Вторая причина может быть охарактеризована как провокативная, ибо в основе ее – стремление к диалогу. Так сложилось, что прогендерные тенденции традиционно отслеживаются в искусстве Петербурга. Более того, не столько отслеживаются, сколько культивируются, однако, в форме крайнего эстетизма академически-кузминского толка. Поэтика латентной гомосексуальности ведущих питерских авторов/произведений завораживает и влечет, но, увы – “страшно далеки они” от Москвы. Ни дискурсивная, ни акционная ветви московского искусства как бы не замечают, а, подчас, и не считают ни элегантности темы, ни своеобразного радикализма питерских интерпретаторов.

“Мой журнал для немногих” Геннадия Устиана, на наш взгляд, ненавязчиво восполняет досадный пробел. Выставка абсолютно идеальна в свете галерейных мечтаний: наконец-то появился автор, имеющий отчетливую концепцию, позволяющую по меньшей мере обозначить новую тему на московской художественной сцене и концепция эта, в свою очередь, дает возможность наметить гипотетический диалог с возвышенным питерским гендером. Диалог, конечно, очень условный, на уровне трактовки темы, ибо сравнительный анализ нарочито “документального” материала проекта Геннадия Устиана довольно трудно сопоставим с эстетизмом Тимура Новикова или неоакаде-

мизмом Георгия Гурьянова. “Мой журнал для немногих”, на наш взгляд, наделен отчетливой московской ментальностью: деликатная тема в деликатной подаче обладает, вместе с тем, достаточной жесткостью и радикализмом – с одной стороны, с другой – сопоставима с наметившейся в последнее время антидискурсивной тенденцией в московском искусстве, вернее, с появлением инсталляций, в метафизическое тело которых дискурс входит как составная часть метафоры. Выставка, таким образом, являет собой – жесткую и лаконичную формулу в пространстве которой есть место литературе, “документу”, оригинальному жесту и личной смелости в программно гетеросексуальном художественном теле г. Москвы.

Геннадий Устиан
“Познакомлюсь с парнем до 23-х лет”

Когда возникла идея сделать выставку на гомосексуальную тему, первое, что пришло в голову – это выразить поэтику гомосексуальных отношений в том месте, где, собственно, часто происходят гомосексуальные встречи, знакомства и даже секс. Другими словами, мы хотели при помощи фотографий воссоздать ту маргинальную по отношению к гетеросексуальному обществу среду, которая идеально выражает и суть, и поэтику гомосексуального секса, с точки зрения “нормального” общества – идеального, чистого секса. “Чистота” секса здесь означает полное отсутствие каких угодно сопутствующих сексу моментов – социальных, материальных, иерархии и т.д. В туалетном сексе эти моменты отсутствуют – мужчины, пишущие на стенах объявления о знакомстве, думают только о сексе, и исключительно об этом же они думают, приходя на конкретную встречу. Момент анонимности, когда до секса не видно даже лица партнера, усиливает его самодостаточность и оставляет за

бортом все условности, которые сопутствуют сексу в “нормальной”, привычной жизни. Первоначальная идея состояла в том, чтобы сымитировать весьма специфичные условия, создающие смысл этой маргинальной среды со всей сопутствующей атрибутикой – я имею в виду, что таким образом мы бы показали, как ведут себя люди, пришедшие в очень грязное, в общем, место ради достижения высшего блаженства. Здесь, естественно, подразумевалась бы некая ирония по отношению к этой публике, часто малопривлекательной, но пользуясь анонимностью, выдающей из себя такие строки: “Я красивый, молодой, член большой и т.д.”

Таким образом, у нас получилась бы выставка, которая сегодня выглядела бы идеально, то есть мы бы сделали “политически корректную” выставку (взяв маргинальную среду и введя ее в более широкий, негомосексуальный контекст, а возможно, сделав ее поводом для какой-то широкой дискуссии), а с другой стороны – подчеркнуто “анти-политически корректную”, поиронизировав над “идеальным сексом” и выставив гомосексуалистов маргиналами (что правда и так) в обществе, которое, в отличие от передового западного общества, пока плохо представляет, как к ним относиться. Нельзя сказать, что авторы выставки ставили перед собой какую-то просветительскую цель или обязательства “санитаров леса”, желающих изменить отношение к той или иной маргинальной среде (в данном случае неважно, сексуальной, национальной, социальной и т.д.). Мне кажется, что в итоге, отойдя от слишком лобового представления этой среды (если гомосексуалист – то сразу возникают ассоциации с туалетом и надписями), мы подняли более широкую проблематику, может быть, с точки зрения искусства менее привлекательную, но и более честную, что ли. Грубо говоря, у нас неожиданно получилось противостояние двум привычным стереотипам – представлению о гомосексуалисте как о неприлично женственном мужчине, и представлению о гомосексуалисте как о чем-то накачанном и brutальном из гей-бара, сошедшем с рисунков Tom of Finland или фотографий Мэпплторпа. Нам же интересовали совсем другие персонажи, которых можно каждый день встретить на улице, в метро или в библиотеке иностранной литературы, исписанные объявлениями стены которой и послужили основой для выставки. Все эти студенты, преподаватели, аспиранты, после занятий в залах приходящие в туалет оставить записочку в надежде хорошо потрахаться, кажется, еще не становились объектом искусства, но субъектом (как авторы надписей) были всегда. Эта выставка – своеобразное посвящение неизвестным маленьким художникам, которые с мыслью о сексе писали иногда забавные поэмы, возносящие их создателей из грязного туалета в высшие духовные сферы. Этим объясняется и подчеркнутая документальность выставки, которая комментирует на полях самодостаточную субкультуру. Не все персонажи лично писали эти объявления, но некоторые из них действительно это делали. Если угодно, для некоторых моих знакомых это была и своеобразная игра – угадать, писал конкретный персонаж это конкретное объявление или нет.

Возможно, выставка получилась менее резкой, чем хотелось вначале. При желании можно объяснить это обаянием персонажей, которых мы снимаем. Может быть, мы просто пошли на поводу у наших “жертв”, но, в конце концов, это хоть и изменило нашу концепцию, но отнюдь не ухудшило.

Федор Ромер

Эрос невозможного

Das Bild bildet die Wirklichkeit ab, indem es eine Möglichkeit des Bestehens und Nichtbestehens von Sachverhalten darstellt.

Wittgenstein

К опредмечиванию голубой мечты этой выставки привело все полугорогодич-

ное диверсификационное пьяффе XL Галереи, вознаграждаемой за кропотливость пограничных экзерциций гарантированной затесью на скрижалях московского искусства: “сии впервые, кажут миру столичную художественную педерастию”. Но для ожидаемого кошерного жеста затребовалась официальная легализация гей субкультуры, бравурность нон-профитных естествоиспытателей от арт-мира и навязчивые императивы масс-культы, подменившие органичность максимы и естественность позывов. В дополнительной дистрибуции артефакта считываются маниакальность пресловутой РС и баснословные контрверзы двух столиц. Репрессивная совокупность означенных факторов опускает в осадок риторический критерий “искренности”, выявляя риторическую искусственную тактику. За лейблом “первой московской гомосексуальной выставки” скрываются садистские лабораторные эксперименты по обращению добропорядочного натурала в экстравагантного трансвестита, умышленное надругательство над московским коллективным телом. XL решилась на эксплуатацию несуществующего, презентировав местную гей-дискурсивность; но логико-философская казуистика уравнивает потенциально существующее и не-существующее в тотальном представлении о действительном апелляции к аберрациям волюнтаризма. В спецификации проекта знаменательны две детали – субъективность авторской идентичности и формальная иконография. Геннадий Устиан своей внеаходимостью по отношению к московской художественной сцене лишь подчеркивает фантомность гей-артикуляций, обреченных на невозможность срастаний с местной традицией, становящихся накладными аркатурами на моносексуальном монолите. Минимализм выбранной формы репрезентации голубого дискурса (аутентичные незатейливые фотопортреты и вербальные автоанонсы, сколовшиеся с доступной – при желании – реальности без артифицирующих трансформаций) по гамбургскому счету выводит выставку из ведомства Изящных Искусств, превращая ее в самодостаточное высказывание гей-активиста, имманентную транскрипцию субкультуры, естественно процветающей “в миру”, но не доросшей здесь до художественного преображения. Достаточно поставить в образец искусство Ленинграда-Петербурга, однозначно маркированное канителью воскрешаемого модернизма, где приватная физиология выгодно обернулась Стилем, а гендер конвертирован в эстетические формы, приносящие беспроигрышный дивиденд. Непреодоленная brutальность героев Устиана лежит в полной присутствия жизни и вносит в выставку импликацию питерско-московской антитезы своей завязтой внеэстетичностью. Нехудожественная природа первого московского гомосексуального художественного проекта столь демонстративно показательна, что не требует дальнейших тавтологических комментариев. Разворачиваемая коллизия демонстрирует свою рифмованную структуру – проект, выживающий нереальное из московских пор, имеет дело с той же самой тягой к нереальному в подсознании своих героев. Всяческие лирические интерпретации однополый любви от Платона до Лимонова сводятся в конечном счете к мечте об идеальном трансфере, о нарушении вульгарной природы во имя трансцендентного, о своего рода Das Ewig-Weibliche, метафоризованной до полной противоположности. Объективная педантичность выставки в XL при адекватной рецепции вдруг начинает считаться скрытой патетикой и нежностью к своим героям, “неизвестным маленьким художникам”. Однако здесь начинается сфера не столько невозможного, сколько невысказываемого.

“Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”.

Сергей Хрипун

Touch Too Much

Гомосексуализм – явление старое, как мир. И все же в сознании среднего пост-советского человека это, скорее, “одно длинное иностранное слово”,

которым изредка козыряла Фима Собак. Перестройка и гласность, открывшие несколько глубоких истин (вроде того, что секс в СССР все-таки есть, и проституция есть, и преступность, и все-все-все, но только душевнее чем у “них”), смогли придать предмету нашего рассмотрения лишь полу-юристический флер “голубизны”. Плюс несколько “жареных” статей в бульварных газетах, да заезженные откровения Бориса Моисеева. При этом, гендер в поп-культуре стал предметом журналистской заинтересованности, хотя новое (и короткое) иностранное слово освоено пока лишь художественными критиками. В общем, говорить всерьез о сформировавшемся образе социальной прослойки не приходится. Более того, сама прослойка пока не спешит выходить на поверхность, справедливо полагая, что общество не готово к открытому толерантному приему своих инаковых сограждан. И все же ясно, что гомосексуальное сообщество в целом заинтересовано в легализации. Что произойдет тогда?

В этой небольшой статье нам хотелось бы рассмотреть, как обстоят дела в мире, который мы столько раз стремились догнать и перегнать. Там гомосексуалисты и лесбиянки уже давно записаны в официальное меньшинство, которое небезуспешно добивается всяческих прав, свобод и льгот наравне с черными, латиноамериканцами, индейцам и другими категориями не-белых не-англосаксонцев не-протестантов. С точки зрения материального базиса и средств пропаганды положению этого меньшинства может позавидовать любая российская партия. О социально-политическом весе американского гомосексуального сообщества говорят неожиданные (для консервативного “большинства”) предвыборные лозунги Билла Клинтона; результат выборов известен. Попав в Белый дом, президент держит слово: в конце мая он устроил обед для активистов предвыборной кампании уже 1996 года, в том числе и организаторов движения гомосексуалистов и лесбиянок в его, президента, поддержку. Последние были любезно приглашены, как и “обычные” граждане со спутниками, так сказать “билет на 2 лица”. Эта информация почерпнута из июньского номера ведущего американского журнала гомосексуалистов и лесбиянок Out (что означает “открыто” и соотносится с важнейшим понятием недавней “розово-голубой” истории – “coming out” – т.е. выходом из подполья наружу). Это и десятки (!) других периодических изданий меньшинства дадут фору едва ли не любому цветному блестящему “новорусскому” журналу. Есть там свой Newsweek, свой Cosmopolitan, свой Washington Post, короче, все как у “правильных” гетеросексуалов. Дизайн, печать, рубрикация, корреспонденция, реклама – 100% Made in USA, только с меньшевистским уклоном. Среди рекламодателей – ABSOLUT Vodka, American Express, Glenfiddich Whisky, Gianni Versace, Benson & Hedges, SAAB, Nike, Miller Beer, Calvin Klein; практически все тонко адаптированы к специфике места печати. Свойственные многим гомосексуалистам эстетические наклонности выразились сполна; журналы выглядят явно изящнее и более стильно, чем любые специализированные издания, например, автомобильные или компьютерные. Вот дюжина примеров (среди них есть весьма занятные и поучительные), из которых мы затем извлечем некоторые выводы. Перевод порой будет нарочито близок к подстрочнику, однако это позволит почувствовать те самые тонкости, которые и составляют прелесть гомосексуальной прессы.

Журнал Out:

– Реклама (на полполосы) бестселлера Хосе Зуниги “Солдат года” с подзаголовком “История гомосексуального американского патриота”.

– Заметка о новой пьесе драматурга и постановщика Дэйвида Диллона “Вечеринка” (Party; очевидно, могут быть и другие варианты перевода), где труппа из семерых парней раздевается по ходу действия донага. Постановка наделала шуму в Нью-Йорке, драматург недоумевает: “Если Вы мужчина,

то у вас есть пенис. Какая разница, видно его или нет?” Умри, Денис, лучше не скажешь! (Эти бы аргументы да адвокату незабвенной газеты “Еще”. У нас любят экспертные советы из сексопатологов, киноведов и прочая, сияющихся определить грань между эротикой и порнографией; вспоминается тонкая разница между московскими и петербургскими цыганами, извините за полит-некорректность).

– Цветная (на полосу) реклама нью-йоркского гомосексуально-лесбийского кинофестиваля. Спонсоры: ABSOLUT Vodka, Kodak, Benetton.

– Цветная (на полосу) реклама 5-го ежегодного дня гомосексуалистов и лесбиянок в Дисней-уорлде (!).

– Гороскоп: идеальным Близнацем ведущему рубрики представляется Коул Портер (это если кто из любителей джаза не знал).

Журнал 10 PERCENT (10 Процент; такова, по мнению американских психологов и социологов “доля” активных и латентных гомосексуалистов в общем составе населения – судя по всему, Земли):

– Главная тема номера “Гомосексуальный брак”, одиннадцать статей, в общей сложности более 40 страниц из всего 90. Мнения представителей меньшинства плюс “Одиннадцать признаков того, что мир готов принять гомосексуальный брак”.

– Цветная (на полосу) реклама 2-го ежегодного дансинга на борту авианосца “Интрипид” – “несколько тысяч добрых парней”. 24 июня с. г. всего за 50 долларов можно будет оттягиваться всю ночь. (Не слабо! На зависть нашим ди-джеям и замседателям “Пилота” и “Титаника”).

Материал о замечательном(ой) американском(ой) трансвестите Ру Пол(е). Выпущен новый диск и душещипательная автобиография – детство прошло, естественно, в трущобах Сан-Диего, затем звездная дорога, MTV, Элтон Джон и мечта жизни – встреча с Даяной Росс. Не Монро, конечно, но все-таки!

– На очень приличном месте материал (3/4 полосы с фотографией) “Из России, с любовью”. Да, Роберт Филиппини и Ярослав Могутин, с историями их скандальных выступлений, неудавшегося бракосочетания и новой жизни в Америке. Сейчас перед ними стоит языковая проблема общения, но Роберт считает, что “любовь чувственна”. Голубые глаза Ярослава, как замечает корреспондент, вспыхивают.

Журнал Advocate (пожалуй, самый политизированный):

– Центральный материал о кандидате в губернаторы Луизианы Дэйвиде Дюке. По молодости лет был сначала фашистом, потом ку-клукс-клановцем. Сейчас просто правый консерватор, предлагает эффективное средство для контроля над распространением СПИДа. Цитирую: “Я верю в несводимую, несмываемую татуировку с надписью СПИД. Ее нужно наносить в интимном месте, возможно даже люминесцентными красками”. Конец цитаты.

– Реклама (цветная) новой антропоморфной игрушки Билли (салют Президенту!), ростом 41 см, “не только анатомически совершенный, но и обладающий героическими достоинствами”, пр-во Великобритании. Парня можно переодевать в разные прилегающие одежды, как Барби; пресс-релиз прямо заявляет, что игрушка “определенно не для детей”.

Еженедельная столичная газета Washington Blade (представьте себе, что кроме лезвия, режущей кромки и прочих инструментальных синонимов, это слово означает “радостный” и в качестве денотата даже имеет слово gay, к которому вернемся чуть погодя):

Могучая цветная газета – 128 страниц основного массива и восьмистраничный вкладыш на розовой бумаге с пометкой “исключительно для взрослых” – формата нашей рекламной ЭкстраМ. Есть все, с большой долей местных новостей. Вкладыш позволяет надеяться, что Вашингтонцам судьба эйлемских ведьм не грозит. Поэтика, извините за выражение, напрямую отсылает к ана-

логичным частным объявлениям в отечественной прессе и, прежде всего, к нашему журналу и нашей выставке – от того, что с трудом поддается печатному переводу, до милых почеркушек вроде “Большой пурзториканский плюшевый мишка, 47, 6’2”, 295#, с аккуратной бородкой, ищет юного игривого ... друга подобного телосложения. Игривый латинос...” или “Папаша/Большой Брат ищет парня, для которого кожаный прикид не просто мода”. Многоточия не скрывают (наверное) ничего неприличного, просто у них там свой весьма разработанный сленг. Примерно как наши “хол-ки” и “морки”, звучит сомнительно, а на самом деле холодильники с морозильниками. – Ударный материал: воспоминания гомосексуалиста-ветерана Второй Мировой войны, бывшего узника Дахау...

В завершение – изюминки отовсюду, подчеркивающие неповторимость изданий:

– Компьютерный screen saver “Голубая Мечта” с прыгающими значками полов (вспоминайте школьный курс генетики и КОН-I-NOOR) и изображениями прекрасных мускулистых юношей.

– Йоко Оно, нет... просто передала большую сумму на счет тамошнего Анти-СПИДа, заодно порассуждала о феминизме и, конечно, о погибшем муже. Симпатизировал “голубым”, но в факте конкретной его связи с Брайаном Эпстайном вдова сомневается.

– Десятки телефонных компаний; особо подчеркивается, что владельцы и работники – гомосексуалисты. Конечно, Internet, гей-модемы с немислимым набором услуг. Мода.

– Масса фактов и цифр о СПИДе – убедительно. Очень много рекламы из области здравоохранения и страхования. Полностраничная реклама из серии “Столичная водка” (уже печатают! ABSOLUT’у помутнение не грозит), работа Ги Абрамишвили. Серьезнейшее издательство Penguin выпустило книгу “Всемирное собрание гомосексуальных сочинений” – “...25 веков мужского гомосексуального опыта в литературе”. Звукозаписывающая фирма BMG Classics выпустила CD-сборник избранных произведений величайших композиторов-гомосексуалистов: Шопен, Коупленд, Чайковский, Бернштейн, Шуберт, Бриттен и Сен-Санс. На этом – все... Может, перебор с информацией, но, согласитесь, где бы вы еще узнали об этом.

Даже не отвлекаясь от гендерного содержания, с трудом можно понять, откуда такая озабоченность своим меньшинским статусом и каких еще свобод желать! Новая болезнь Америки в виде диверсификации и размножения меньшинств с их потугами на расширение общих и специфических свобод, осложненные тоталитарным вирусом политкорректности – следствие слишком буквально понятых принципов обеспечения прав и свобод. Иными словами – дурная бесконечность. Мы еще дождемся консолидации и последующей драматической борьбы курильщиков, потребителей натурального сахара и холестерина и т.п. с ежесекундно уменьшающимся большинством и другими меньшинствами. И неизвестно, какую гражданскую позицию займут при этом гомосексуалисты и лесбиянки. Остается надеяться, что наши пойдут другим путем.

P.S.

Неупотребление на протяжении этой статьи вполне прижившегося в русском языке слова “гей” обусловлено тем, что корректнее пользоваться терминами проверенными, античными, то есть, как бы научными. Ведь в недавнем 1968-м, столь милом сердцу всех радикалов и маргиналов, Оксфордский словарь определял слово gay как “веселый, воздушный, легкий на подъем”; лишь в качестве эвфемизма указано “аморальный, живущий проституцией”. Этимология восходит к старофранцузскому gai, происхождение коего, в свою очередь, неизвестно..

Elena Selina

Moscow gender

This exhibition was driven by some very common reasons. It’s not clear why, but Moscow contemporary art, so sympathetic to fresh’n’cool concepts, have really lost sight of the notorious gender issue?

So, the first XL reason to work on the present project was the will to capture this virgin theme. The second reason could be best described as provocative, as far as we search for a dialogue. It happened so that pro-gender tendencies are traditional in the art of St. Petersburg. More than that, they are cultivated there, though in the forms of extreme aestheticism. One might be bewitched and bent for latent homosexual poetics of the leading Petersburg authors, but, alas, they’re too far away from Moscow. Neither discursive, nor performance branches of Moscow art have any notion of the elegance and specific radicalism of their counterparts.

My Magazine For Few by Gennady Ustiyuan seems to fill this annoying gap. The exhibition is ideal as for the gallery’s dream; at last here’s the author whose distinct conception allows to designate the new theme at Moscow art scene; and the conception, in its turn, opens up prospects of hypothetical dialogue with the high gender of Petersburg. This dialogue is rather conditional, as for the theme taken; although Ustiyuan’s expressed “documentary” could hardly be compared with Timur Novikov’s aesthetics or Georgy Guryanov’s neo-Academism.

My Magazine For Few distinctly features Moscow mentality: delicate theme presented delicately at the same time enjoys enough toughness and radicalism, as well as fits well into the latest anti-discursive trend of Moscow art. The latter means incorporating discourse as a part of metaphor into the installation’s metaphysical body. Thus our exhibition is a short and rigid formula which has enough inner space to include literature, a “document”, an original gesture and personal courage, in the Moscow’s pre-programmed heterosexual art body.

Gennady Ustiyuan

“Looking for a guy under 23...”

When there once came an idea to make an exhibition on gay issue, first thing I thought of was to express poetics of gay relationship in the place where homosexuals often meet, date and have sex. Through the photographs we wanted to reconstruct that marginal environment which, compared to the so called “regular” society, ideally expresses the essence and poetics of gay sex as an ideal and pure sex. “Purity” here means absence of any moment, social, material or hierarchical, that usually accompanies sex. In the WC sex lacks everything but the sex itself; men who inscribe their messages on the walls, think only about sex, as they think when they come to meet other guys. The anonymity of encounter, when one doesn’t even see his partner’s face until they make sex, strengthens its self-efficiency, leaving apart every convention that applies to “straight” sex. Primarily the idea was to imitate some specific conditions that create the marginal environment, with all its attributes; I mean that so we could have shown how men behave when they come to this dirty place to gain pleasure. Here we felt ironical toward this public, sometimes not attractive, that creates lines like: “I’m young, handsome, horny, very well endowed etc.”

In such a case we could have end up in two ways. Either we could get a “politically correct” exhibition, bringing marginal society into a wider, non-homosexual context, or making it a theme of wide-open discussion; or we could get an openly “anti-politically correct” exhibition, mocking at “ideal sex” and exposing homosexuals as marginals (which is true) in the society that, unlike Western one, has no idea how to deal with them. The authors had no intention to educate anybody or change anyone’s attitude toward any marginal stratum (be it sexual,

national, social or else). Having rejected a straightforward approach, like “gays gather in WC and write their stuff on walls”, we’ve managed, or at least it seems so, to put up broader questions, maybe less attractive for arts, but inasmuch more honest. Roughly, we’ve made somewhat unexpected opposition to the two prevalent stereotypes of gay image: the one of indecently effeminate man, and the other of muscled leather-packed bubble-butted easy rider from Tom of Finland’s cartoon or a Mapplethorpe’s photo. We were interested in a different kind of men whom we could see on the streets, in subway or at the Library of Foreign Literature; toilet walls of the latter, written all over with messages, gave an idea for this exhibition. All those students, postgraduates and professors, who came to the WC to leave a message in hope of a good fuck, have never become objects of art, being its subject instead, as long as they wrote all these writings. This exhibition is a dedication to them, unknown artists, who, thinking about sex, have sometimes written funny poems that drove themselves from a dirty WC up to the highest spiritual spheres. Due to it is the exhibition’s strict documentary, that gives comments on the margins to self-efficient subculture. Not all of our heroes have written the messages, but some of them did actually do that. For some of my pals there was a game of a kind, guessing who have written which message. Maybe the exhibition looks less tough than it was wished at the beginning. To some extent that could be excused by charm of the men whom we pictured. Maybe our “victims” have held the reins for a moment; though the primary concept changed anyway but for worse.

Serge Khripun ***Touch Too Much***

Homosexuality is as old as the world itself. Though in the conscience of an average post-Soviet person this is still rather a long foreign word. Unless perestroika and glasnost unveiled some deep mysteries, like there is sex in USSR, as well as there is prostitution, delinquency and everything and the kitchen sink, homosexuality has got just a joke savour. Add several articles in tabloids and repeated revelations by local starlet gay dancer Boris Moiseev. At the same time gender issues lead among journalistic rumours about pop culture, but the new foreign word itself (appropriated in Russian transliteration) is used primarily by art critics. Anyway, it’s too early to speak seriously of the new social group. The group itself show little awareness of coming out, presuming that society wouldn’t exercise tolerance toward its queer fellow-citizens. But it’s clear now that local gay community in general is interested in its own legalisation. What would happen then? This small essay will be devoted to reviewing how do guys and gals do in the USA, as long as our modern history passed under the slogan “Overtake and surpass America!” There’s a long time since gays and lesbians are gaining various rights, freedoms and privileges as an official minority like Black, Indians, Hispanics and other non-WASP Americans. Comparing their material basis and propaganda hardware, any Russian political party might eat its heart. By his promises during last election campaign, Bill Clinton has demonstrated how socially and politically powerful may homosexual community be. Having got the White House, the President haven’t forgot the ones who helped him; he arranged a reception for campaign workers, fund-raisers and politicians for 1996, among them gay and lesbian activists, and their spouses. I found this last news in America’s leading lesbian and gay magazine *Out*. This and dozens (!) of other ‘minority’ periodicals may give hundred points to any of the glossy-full-color *New Russian* magazine. Design, cover story, departments, advertising and classifieds – everything is 100 percent Made in USA, just with a ‘minority’ hue. Aesthetically these publications look more stylish than other specialised press, like automobile or computer. I’d like to give some excerpts, that may be interesting to know; at least heterosex-

uals aren’t familiar with gay press.

***Out* magazine:**

– A half-page ad of Jose Zuniga’s best-seller novel “Soldier of the Year”, “the story of a Gay American patriot”; – Playwright-director David Dillon is confused with all the fuss his play “Party” (seven gay actors strip down in the course of the play) made in New York City. “If you are a man, you have a penis. What does it matter if you see it or you don’t?”, he says; – The 5th Annual Gay and Lesbian Day at Walt Disney World Resort, full-page color ad.

***10 Percent* magazine:**

– Cover story is “Gay Marriage”, eleven articles take 40 pages; – Full-page color ad of the second dance party aboard the Aircraft Carrier USS *Intrepid*, West 46th St & 12th Ave., NYC; – “From Russia, With Love” features a troubled love story of Robert Filippini, American artist, and Yaroslav Mogutin, Russian journalist.

***Advocate* magazine:**

– Cover story features David Duke’s, Louisiana gubernatorial candidate, views. Former member of Nazi group and a KKK leader, now simply a right-wing conservative, he has his own cure for AIDS. “I believe in the indelible, unwashable AIDS tattoo. It would be placed in the private area, maybe even with glow-in-the-dark ink”; – Ad for the new male doll, Billy (congratulations, Mr. President!), 16 1/2-inch-tall plaything, “not only anatomically complete but also heroically endowed”. British made, it, according to the press release, is “definitely not for children”. I really like this Western paranoia of labelling everything with warning and descriptive stickers. One might think consumers are complete idiots;

***Washington Blade* weekly:**

128 pages with an inside section “Expressly for Adults” (printed on pink paper). – The inside section gives some hope that Washington D.C. gays wouldn’t repeat the fate of their neighbour-state witches of Salem. Poetic of the classifieds is very close to the similar, though heterosexual, ones in Russian semi-illegal sex press. “Big Puerto Rican teddy bear... seeks younger, playful... gay friend of average build...”; – Blockbuster story, where W.W.II gay veteran recalls combat and imprisonment at Dahau concentration camp... I’ll end up with some small pearls, which in my opinion give final gloss to “professional” character of these publications.

– Gay Dream screen saver for Windows™, ten “awesome color photos of ripple muscled, bubble butt super hunks”. How about moving your mouse ever since, guys? – Long-distance phone companies, gay-owned & gay-operated, gay modem services; – Facts and figures about AIDS, really impressive and informative. New ads of Stolichnaya Vodka, made by Russian artists. Don’t worry there at ABSOLUT; – The Penguin book of International Gay Writing. “Through twenty-five centuries and from all corners of the world”; – BMG Classics produced a CD of seductive tunes by the world’s greatest gay composers. If you didn’t know, then that’s it: Chopin, Copland, Tchaikovsky, Barber, Bernstein, Schubert, Britten and Saint-Saens. OK, enough for today. Maybe I was too annoying but where else could you get that info at one page? Analysing the situation I can’t but wonder, how could people be so deeply aware of their ‘minority’ status, and what more freedom do they seek! Diversification and multiplication of minorities with their warfare for general and specific freedoms is America’s new disease, complicated by the PC virus (I don’t mean personal computer). It was caused by understanding too literally some basic principles of gaining and providing rights and freedoms. In other words that is a bad infinity. We wouldn’t wait long for the rise and dramatic fight of the new minorities – smokers, cholesterol and sugar eaters, you name it – with the shrinking majority and other minorities. Let’s see then what social grounds will gay and lesbian community stand for. I hope that our gays will do it another way.



Олег Кулик Oleg Kulik
Те же и Скотинин The same. Enter Skotinin
алкогольная инсталляция alcohol installation

Елена Селина

Стратегические игры на свежем воздухе

К сожалению, дурной традицией этого года становится легкий оправдательный оттенок вступительной статьи. Драматические перипетии переезда на новое место печально откорректировали наши выставочные планы, отсюда – ушаченный ритм показов и неизбежные накладки в их последовательности.

“Те же и Скотинин” Олега Кулика должны были логично следовать сразу после концептуалистского Esotericum и, следовательно, до Копенгагена, до куликовской акции в Цюрихе, до презентации книги Сорокина-Кулика “В глубь России”, до “декадентского” полета “ALTER AEGIS”... Но – в рамках предвыборной компании “кандидата Кулика”.

Для нас принципиально важно обозначить предполагаемые временные рамки нынешнего показа прежде всего для того, чтобы зритель мог адекватно сопоставить путь Кулика 1995 года с учетом и этой, на наш взгляд, важной выставки в рамках избранной им стратегии.

Олег Кулик интересен ХЛ Галерее, прежде всего, именно со стратегической точки зрения, ибо разрабатываемая им концепция “акционерного шоу” – наиболее свежее и любопытное как в рамках его субъективной истории, так и на фоне московской художественной повседневности. Если представить московские художественные стратегии в виде некоей структуры или графика, то на фоне зыбкого поля инсталляций-акций все же можно выделить два наиболее отчетливых полюса (не лишенных, впрочем, некоторых причинно-следственных связей). Речь, конечно, идет об имеющей впечатляющую историю традиции концептуалистской инсталляции и отталкивающейся от нее акционерной деятельности Александра Бренера. При всей сомнительности обозначенной нами оппозиции – благодарая ей, на наш взгляд, можно наиболее адекватно обозначить самобытность стратегии, избранной Куликом. С одной стороны, в инсталляционной части Кулик не изобретает ничего нового – фото, некий объект требуют знания личной мифологии автора, а подчас и развернутого объяснения его задач, с другой – страстное акционирование на фоне выставки или без оного, хотя и энергетически активнее экзерсисов Бренера, на поверхностный взгляд могут считываться как явления близкие.

Итак, Кулик и концептуализм. Инсталляции последнего – текстуальны и контекстуальны, вектор напряжения устремлен вовнутрь, за гипотетическую линию горизонта, смыслы колеблются, двоятся-троятся, наиболее понятны посвященным, организация пространства выстраивается по принципу поглощения зрителя, вовлечения его вовнутрь. Предполагается адекватное погружение в “метафизическое тело”, возникающее из совокупности мельчайших деталей. Построения Кулика же, как правило, немногословны, строятся по принципу умножения одного приема (радуетесь ли Вы, уважаемый Иосиф Маркович?), и даже в случаях неизбежного “многословия” вектор напряжения инсталляций Кулика направлен вовне, принципиально экстравертивно на зрителя, при этом с отчетливым элементом шока-скандала, провокации. Они не столько вовлекают в свое, так сказать, “тело”, сколько, выталкивают агрессивно-шокирующую энер-

гию на, что греха таить, негативно-восторженную публику. Даже поверхностный анализ “произведений” Кулика и “номцев” обнаруживает направленность последних к “ускользающему смыслу” и “наивную” природу звериных побегов первого – эдакий верх и низ, дух и плоть, “лед и пламень”.

Пара Кулик и Бренер в сопоставлении так же обнаруживает массу принципиальных отличий по существу. Истероидная энергетика Бренера, как правило, является следствием, “выходом на поверхность” разработанного литературного сценария, иными словами, энергетизацией текста, в то время как “выплески” Кулика можно было бы охарактеризовать как импровизации на заданную тему, не случайно, как правило, хорошо продуманные сценарии акций последнего, нередко видоизменяются в зависимости от сложившихся обстоятельств. Вместе с тем, даже самые резкие выступления Бренера, в диапазоне от встречи с женой до вызова на бой президента – всегда субъективны, отталкиваются от мироощущения интеллектуала-одиночки, а акции Кулика всегда некая обобщенная метафора, в рамках которой “тело” автора является медиумическим вместилищем некоей объективно существующей энергии, наполняющей акционера до степени стирания его конкретной личности.

Таким образом, “линия поведения” Кулика – анти-номна, ибо экстравертивна с элементами шока-скандала по отношению к зрителю. Анти-бренерна, ибо является энергетическим выплеском не столько болезненно рефлексивной личности, сколько носителем и провозвестником освобожденной, если угодно, звериной агрессивности, флюидами которой наполнена окружающая атмосфера. Не случайно каждый свой показ Олег Кулик соотносит с астрологической характеристикой ежедневного расположения звезд. Однако, обозначение так сказать “поэтики Кулика” в параметрах указанной структуры, как явления брудасто-природного, не рассуждающе-энергичного, все же было бы неверным. Стратегия последнего, на наш взгляд, носит отчетливо имитирующий характер, сродни эксцентрическим показам отечественных поп-звезд. Наш герой импровизирует в отчетливо осознанном пространстве хорошо продуманного имиджа скандального шоумена, отчасти Генри Роллинса – носителя идеи энергетической возгонки дряхлеющего тела искусства. Что же – шоу Кулика на тему “Те же и Скотинин” – необходимая, на наш взгляд, точка завершения увлекательного выставочного сезона осени ‘94 – лета ‘95. И как знать, может сезон следующий (а мы прогнозируем красочный декаданс в творчестве нашего героя) окажется для него определяющим на пути развертывания его стратегических поисков?

Людмила Бредихина

Те же и Скотинин

*Скотинин: Эк у вас тут содомно.
 Пойду проуляюсь на скотный двор...*

Д. Фонвизин.

Для О.Кулика с его давно объявленной страстью к пограничным ситуациям по-прежнему принципиальна возможность одновременного существования

в культуре и вне ее, в искусстве и за его пределами (“в безусловной реальности”). Поэтому для него после опытов с прозрачностью принципиально важной сделалась неожиданная на первый взгляд идея обратимости человека и животного, фигура человека на четвереньках, способного легко пересекать границу в ту и другую сторону.

Художественные опыты Кулика со свиньями (смерть Пятачка, оргия “Сто поросят”, зоофилческие прогулки по свиноферме, стадо “свиней” в дискотеке “Пилот”) на первый взгляд требуют фрейдистского анализа. На самом деле, эти тропы ведут не в темные подвалы подсознания, а к щедро подсвеченным демонстрационным экранам (будь то собственно экран, слайд или лист фотобумаги). Кулик сознательно погружается со своим зрителем в полный мрак якобы бессознательного, чтобы спроецировать на экран все, что могло бы там оказаться с целью “прямого эмоционального воздействия”. То, что демонстрирует Кулик – это утопия подсознания, убедительно документированная и показанная.

На границе культуры, у ее истоков, полагал Фрейд, стоит фигура выпрямившегося человека. Он выпрямляется, и происходят необратимые процессы: обесценивается обоняние, делаются видимыми ранее скрытые гениталии, появляется стыд, сексуальное возбуждение становится почти постоянным – в общем, пролагается дорога к культуре. И к недовольству ею, ведь человек-животное утрачивает счастливое обладание реальностью без культуры, жизнь без смерти, рефлексам без рефлексии. Энергия при этом заметно убывает, и уставшего человека тянет обратно, на четвереньки.

Кулик переживает сам и тут же демонстрирует зрителю соблазн полусогнутого состояния. Он опускается на четвереньки в поисках утраченного рая – в надежде на былое бессмертие и энергичность. Кулик одержим идеей свободного выхода за границы культуры (и возвращения обратно), а также идеей свободного перемещения внутри строго стратифицированного пространства культуры. С одной стороны, его интерес во внутреннем проживании неконвенциональных состояний, обживании неконвенциональных положений, т.е. в сфере актуального искусства. С другой стороны, он озабочен конвенциями показа (show), т.е. условиями “прямого воздействия” на зрителя через экраны.

Такое сведение двух полюсов культуры выглядит дико на первый взгляд, хотя за рамки культуры легче всего пытаться выйти именно там, в одном из них. Масс-культура обжила сегодня и сделала конвенциональными самые радикальные нарушения конвенций, предпринятые “актуальными художниками” давних и недавних времен. Сегодняшнего обывателя, сидящего у экрана невозможно удивить ничем – нечем. Он ежедневно примеряет к себе все нечеловеческое, чтобы убедиться, насколько оно ему не чуждо. Он уже все видел своими глазами, самые невозможные трансформации человеческого тела и духа, самые невероятные проникновения куда угодно и манипуляции там – видел на экранах, уравнивших в правах все – реальное с виртуальным, акцию актуального художника с развлекательным шоу.

Особенность экранного показа в том, что он автоматически присваивает всему показываемому статус культурного, легитимного события. Экран так же терпим, как бумага. Актуальный художник, как и шоумен, не в состоянии подавить конвенциональность экрана (шоумену это и не нужно). А не пользоваться экранами (фотобумагой, слайдами, видео) художник может, только если ставит перед собою задачу не попасть на территорию культуры, т.е. не быть художником, что совсем вовсе не совпадает с предлагаемым Куликом свободным трансфером туда и обратно.

Кулик откровенно демонстрирует, что не видит разницы между актуальным художником и шоуменом, ведь конвенция о невозможности одновременного существования в культуре и вне ее выглядит нерушимой для того и другого.

Она не работает только для человека на четвереньках, человека-животного, внимательного к импульсам и голосу природы в себе, способного руководствоваться рефлексом без рефлексии, способного нарушать границы.

Кулик прислушивался к своим внутренним импульсам с безоглядной искренностью, и культура в конце концов оформилась для него в набор доступных эротических объектов, а взаимодействие с нею – в реальность обладания ими. Публичного обладания, на показ, но переживаемого все с той же искренностью и достоверностью, что и “экспозиция” работ очередного художника или бурные страсти вокруг “государственности” и “прозрачности”.

Скептицизм Кулика по отношению к фигуре актуального художника происходит из убежденности, что для ревизии любой системы необходимо не только знание ее внутренних законов но и возможность иррационального взгляда извне. В чистом виде актуальным художником был разве что фонвизинский Скотинин. Никто ведь так и не знает, зачем он ходил на скотный двор, почему конвенции межчеловеческого общения не устраивали его и как он нарушал, раздвигал их в круг “своих” – среди “свинок”. Зато неподдельность его экзистенциального воодушевления, эзотеричность одиноких прогулок и ненавязчивость его недокументированного дискурса очевидны. Сегодня на это не способен никто. Сегодня от Скотинина естественно ждать либо эксцентричности шоумена, когда о качестве и количестве зрителя как бы никто не заботится, но заботятся о качестве шоу, о его упаковке; либо эксцентричности “реалиста” Кулика, который очень заботится о качестве и количестве зрителя, подчеркивая отсутствие какой-либо упаковки для каждого своего строго документированного опускания на четвереньки. Оба, разбегаясь в разные стороны, знают что культура все равно догонит. Оба работают на экраны, которые уравнивают в правах реальное и виртуальное, красиво упакованное и безобразно обнаженное.

Культура как коммуникативная система выглядит сегодня перегруженным коммутатором, передающим туда-сюда шифровки, смысл которых уже не важен. Не туда попала – значит не прочтется, и все, ничего страшного, шифровальщики-дешифровщики, конечно, нужны, но не очень. В этой ситуации Кулик вполне резонно встал на четвереньки и завыл-замычал. Выйти за рамки языка – значит с неизбежностью вылететь за пределы культуры, и ему остается лишь позаботиться об обратном входе. И он заботится – предлагает язык, на котором “вся жизненно важная информация” обязательно считается, а остальная нет (и ничего страшного). Это язык животного – язык раскрепощенных и громко звучащих страстей.

В культуре сегодня актуализируются исключительно стратегии, способные стать шоу (но важно для одинокого зрителя у экрана или для толпы) – стратегии, использующие броские и легко считываемые шифры, способные воздействовать сильно, сразу, во всех и каждого. Культура свернулась до стратегии шоу. Все становится шоу – политика, искусство, любовь, смерть (возможно, культура разворачивается до стратегии шоу). Культура перестала ценить идею собственной гигиеничности, и патология давно выглядит престижнее нормы (что конкретно происходит с разными неврозами культуры в пространстве чистой демонстрации – отдельный вопрос). Все может стать и становится шоу – интересным зрелищем, не требующим обязательной дешифровки. Шоу Бенни Хилла, Ван-Гог-шоу, Тарантино-шоу, русское шоу Кабакова на Западе, шоу человека-животного и т.д.

Шоу Кулика выглядит просто. Человек опускается на четвереньки – теряется стыд, обостряется обоняние и так далее (см. выше), утрачивается нужда в языке культуры. Взамен человек на время обретает утраченную способность просто быть, существовать вне окултуренных пространств. Если его “животность” при этом достаточно искренна и убедительно продемонстрирована (последнее условие, факультативное для животного, обязательно для чело-

века-животного), так как любое животное – спящая свинья или вонючий козел – он выходит из-под власти языковых и культурных кодов. Каждому его телодвижению автоматически присваивается соблазнительный статус акта неожиданного и интересного уже одной своей явленностью.

Равноправное партнерство с животным – ты можешь сообщить что-то козлу, и он может; ты можешь съесть свинью, и она может; ты можешь трахнуть собаку, и она может – гарантирует Кулику пропуск по обе стороны границы, в культуру и из нее. Трудно предположить, что ему удастся вывезти туда, за границу, па нашу же территорию он приносит оттуда запретные, плотские, с трудом переносимые запахи реального мира. Это выглядит непристойно, чудовищно, но как еще может выглядеть реализация невозможного – будь то утопия бессознательного (даже разыгранная в стратегии шоу) или утопия реального (даже разыгранная на территории культуры).

Как для удивительной активности конан-дойлевского четвероногого профессора Пресбери необходим гормон хульмана, так для активности Кулика постоянно необходимо что-то вроде гормона реальности, позволяющего проникать в невозможные – безусловно реальные – пространства.

Александр Панов

Время сушить весла

Девиантная эквилибристика Олега Кулика на грани преступно-патологической аддикции потенциально легитимна. Сличение бестиарных па с текущим контекстом и муфтифицированной традицией московской художественной сцены неизбежно инспирирует опыты апологизации пасторального скотоложества. Семантика дискретного компаратива в заглавии выставки XL Галереи¹, задает посему единственно верный фокус потаенному фискальству за досугами своего героя: Скотинин, уединившись со свинками в уютном хлеву, на самом деле повязан со всеми прочими знакомыми фигурами, являясь невольной уликой чужих грехов, свидетельствуя о тайной болезни другого.

Приращение актуального искусства Куликом навевает сладкую дрему аллюзии. Сиятельному скольжению прежнего режима по наклонной плоскости побед был предуготовлен смердящий финал – александрова империя сгинула в объятиях Харона и обрела диадочов на нескончаемые распределения должностей и сатрапий. Дематериализация Полиса Солнца влечет метаморфозы в картине мира и институциональном каркасе – *Noto soveticus*, аки несчастный эллинский “гражданин”, оказался самостоятельным индивидом на семи ветрах чаемых варварских инфлюаций, в рефлексиях на тему частного счастья. Судьба современного искусства в России детерминирована законами функционирования всего общественного механизма, зеркально отражая этапы большого пути. Сложившийся в границах иерархического изомомного социума праксис семидесятых-восьмидесятых с обкаткой понятий и мыслеформ и нематериальной операциональностью вполне комфортно укладывается в парадигму платоновских экскурсий по Гиперурии. Ноэтические возгонки интеллигентного, лишённого “параноической” определенности, были предпочтительней свинцовых мнимостей окружающего быта, отталкиванием от которого самоституировались партизанские формирования. Тревожная акаталепсичность эллинистического слома прежних структур вместе с пестованием Библиотек одновременно тяготеют к мельничным жерновом культурного багажа. Тотальный кризис перцепции принуждает к киническим переоценкам ритуальных условий: сушит губы слоган “Назад, к природе!”. В последних стадиях государственного некробиоза в Москве родился инфантильный романтический радикализм, вместе с горьким дымом горящих книжных страниц повеяло розовощекой витальностью, восстановлена в правах телесность. Олег Кулик – Диоген без аскезы и автаркии, замененными на эротическое беснование – объа-

вил о финале латентной “второй навигации” искусства.

Есть роковые минуты, когда пользительной и благостной становится кристально чистая деструктивность. “Das Uberhagen in der Kultur” Фрейда, к которой апеллирует сегодняшний Кулик, в русских транскрипциях, как и в региональных локусах, таит двойственность смысла: “недовольство культурой” остается терапевтическим “недовольством в культуре” (т.е. в ее рамках) с амбивалентной карнаваловой функцией. Тупиковость метафизических выпренности за-тейников-эзотериков дала здоровую аллергическую сыпь зоофилии Кулика, где свинки стали тактильно достоверными последними ценностями и основами московского актуального искусства. Стратегия подчеркнутой релябельности репрезентации с дагерротипа, материализующего стаффаж, и веселящей струящейся влагой особо риторична в пределах имманентной куликовской майевтики, на пепелище страсти к прозрачности/призрачности, при воскрешении нарративности, внятной профанным экспектациям *in concreto* ориентированной на них. Демонстративная контекстуализованная эволюция художника и искусная незатейливость артефакта принуждает однако согласно навязанным регламентам к моветонной эксплуатации критерия “идентичности”. Чревуогонничество нанизывания обертонно грозит опростаться волонтерской мышеловкой неснимаемых контрадикции, коей и кастрирована экспрессивность квазирадикализма Кулика. Брутальность его манифестаций вдруг оборачивается невинно-симуляционной при онтологически выгодной раскрутке люкабулы-алиби “шоу”, что продемонстрировано соседствующим текстом Людмилы Бредихиной. Утопичен расчет на интенсификацию энергетичности путем экспроприации эстетики масс-культы, вампиризма из Зазеркалья подземных переходов и виртуалки ТВ-галлюциногенов². Шутовским колпаком прикрыт внутренний испуг конвенционального куратора самой буржуазной галереи от собственных руптурных жестов, имплицитующих мантическую интенциональность. Скорбен удел критика, обреченного в символистской паранойе прозреть незримое очами художника-“медиатора”, пускаться в прикладную герменевтику вопреки его воле и представлению, конвертировать в слова несказанное – но следы перехода Кулика на берег альтернативной дискурсивности дотянулись до середины, чтобы повернуть назад.

А задувающий ветер больше не нуждается в интеллектуальных надрывах гребцов, нужна единственно смелость, чтобы поднять паруса и окончательно довериться ему. Ведь все так устали последней усталостью пресыщенных детей обреченной цивилизации, взыскующих новых энтелехей.

1. *Отсылающего к экспозиционному демаршу, открывшему сезон в новом пространстве.*

2. *Симуляции модальности диско-дансинга.*

Elena Selina

Strategic games in the open air

Alas, a slightly excusatory tone has become a bad habit of my introductory essays. Dramatic obstacles of moving to the new place changed our exhibition plan, thus shows are opened now in such a hurry, their consequence broken. Oleg Kulik's *The Same. Enter Skotinin* should have logically followed the Conceptualists' *Esotericum*, i.e. before Copenhagen, before Zurich action, before presentation of Sorokin and Kulik's book *Deep Inside Russia*, and before his decadent *Alter Aegis* flight. But within “candidate Kulik's” election campaign.

It's that important to stress out the broken schedule for the project shown, as one should adequately review Kulik's way in 1995 concerning today's exhibition which we suppose being important fro his strategy.

So strategy is the point that made Oleg Kulik interesting for XL Gallery, because his concept of the “action show” seems to us among most fresh and exciting trends

both within his history and in current Moscow contemporary art environment. Should we think of Moscow art strategies as some structure or a graph, then some unsteady background of installations and actions lies behind the two distinct opposites. First is the tradition of Conceptualist installation with its considerably long history, and the second is Alexander Brener's action business. No matter how questionable this proposed opposition is, it allows to define authenticity of Kulik's strategy. As for installation, Kulik hasn't invented anything new: photographs and objects appeal to some knowledge of the author's personal mythology. His passionate actions, at exhibitions or outdoors, could be considered much alike those done by Brener, unless Kulik often outperforms his counterpart with energy. Let's compare Kulik and Conceptualism. Conceptual installations are textual and contextual, their tension guided inside, meanings unsteady and most fully understood by the devoted ones, space organisation swallowing and engaging the viewer. Adequate immersion into the "mefaphysical body" is supposed. On the contrary, Kulik's constructions are, as a rule, laconic and built on the principle of multiplication of a single mode (are you happy, Mr. Bakstein?); even in the cases of forced "loquacity" his installations tension is turned outside, at the viewer, with a distinct element of shock, scandal and provocation. These don't draw the viewer in, but rather eject aggressively shocking energy onto negatively exultant public. Even a shallow analysis of the works by Kulik and artists of Noma, discovers that the latter are aimed at "slipping sense" while Kulik's beastly run-arounds are naïve; an opposition of up and down, soul and flesh. Comparing Kulik and Brener one could easily see too many principal differences. Brener's hysteric energy is usually a result of an outburst of a developed literature scenario. When Kulik "blows", it should rather be described as improvisation with the theme given; no surprise that his scenarios are often been flexibly changed due to changed circumstances. At the same time even the most abrupt actions by Brener (from his meeting with wife at Pushkin Square to challenging Russian President at Red Square) are always subjective and rooted in a psyche of the individual intellectual. Kulik's actions, from this point, are always a kind of generalisation or metaphor, where the author's body serves a medium for some objectively present energy that fills him until he loses personality. So, Kulik's "behaviour" is anti-Nomatic, as long as it is extrovert and shockingly scandalous. It's also anti-Breneric, as long as it's not an explosion of a morbid reflecting self but rather of a herald of liberated or animal aggressiveness which fills the air. It's not by chance that Kulik plans his every show and action according to his personal horoscope. Still defining Kulik's "poetics" within the frame of considered structure as an indiscursive phenomenon of brutal nature, would have been not true. His strategy is definitely imitative, thus reminding that of eccentric pop stars. Our hero's improvisations are consciously conducted as part of the scandalous showman's image, like, say, Henry Rollins. We think Kulik's show of *The Same. Enter Skotinin* is a necessary ending for the exciting exhibition season of fall '94 – summer '95. Who knows, may the next season, which we forecast as our hero's vivid decadence, become decisive for his expanding strategies.

Lyudmila Bredikhina
The same. Enter Skotinin

*Skotinin: What a sodomy you have here.
I'd better walk out to the cattle-shed...*

Dmitry Fonvizin

Oleg Kulik with his outspoken passion for being at the frontier, is still able to simultaneously be inside and outside of culture. After he studied transparency,

there came an idea of turning man into animal, of a man on all fours deliberately passing the border in both directions.

Kulik's artistic experiences with pigs (like the death of Nif-Nif, the orgy of "100 Sucking-pigs", zoophylac walks around the pig-farm, or a herd of "pigs" at Pilot art-club) seem to need Freudian analysis, at first sight. Though his path leads not to dark cellars of unconscious, but onto the bright display screens, either the screen itself or a color slide or a photo. Kulik consciously takes his viewers to dive into the so called subconscious, aiming to project anything he could find there on screen to get direct emotional impact. What Kulik demonstrates is utopia of unconscious, persuasively documented and displayed.

Freud considered that at cultures sources there stands a figure of an unbent man. A man draws himself up and the process can't be reversed: the sense of smell lacks its importance, formerly hidden genitals become open to sight, there comes shame, sexual excitement becomes almost constant, or in other words, the way to culture is paved. This is also the way to dissatisfaction with culture, as long as a man-animal loses that happy possession of reality without culture, of life without death, of reflexes without reflection. The energy significantly decreases, and a tired man is up to get back on all fours.

Kulik experiences temptation of a semi-bent position himself and shows it to the viewers. He gets down on his four in a search of a paradise lost, with hope to get back former immortality and energy. Kulik is possessed by idea of a free exit beyond the culture borders and coming back as well as a free trespassing within the culture's strictly stratified space. From one point his interest is to live through and inhabit unconventional situations, i.e. the sphere of actual contemporary art. From the other point he considers conventions of the show, or conditions of having direct impact on the viewer through screens.

Drawing the two poles of culture together looks wild at the first glance. Mass-culture have rendered habitable by living in the most radically unconventional places, opened by the artists of the past and present. There's nothing to surprise today's viewer with. The latter daily tries on every possible inhuman stuff, just to be satisfied it's not alien to him. He has seen every possible transformation of human soul and body on screen, which levelled real to virtual, contemporary art action to entertainment show. Contemporary artist, like a showman, can not suppress conventional character of the screen, which showman doesn't need. Should the artist use no screen (photo, slid, video etc.) he gets out of culture, that is becomes no artist; it's not the same as free transfer back and forth proposed by Kulik.

Kulik pretends he doesn't see any difference between the artist and the showman, as both believe in a rigid concept of impossibility to exist both in culture and out of it. This concept means nothing for a man on oil fours, who is aware of his own impulses and to the inner voice of nature, who could respond to reflex without reflection, who then could violate borders. Kulik has listened to his inner impulses with deliberate sincerity, and in the long run culture for him became a set of available erotic objects, while cultural interaction turned into reality of possessing these objects. This possession is open to public but it's done with the same sincerity as showing some other artist's works or debates on "transparency".

Kulik is sceptical to the figure of contemporary artist, being convinced that revision of any system needs, besides knowing it's internal laws, also an irrational view from beyond. The pure actual artist was only Skotinin, the Fonvizin's hero. Nobody knows what he was looking for at the cattle-shed, and why was he unsatisfied with conventions of human behaviour, and how did he broaden the latter with his fellow pigs. What is obvious is his existential aspiration, esoteric mood of his lonesome walks and delicacy of undocumented discourse. Nobody

is able of that anymore. Today we'd rather await for Skotin in to be eccentric like a showman, (when nobody cares of the viewer but the main thing is qualify and package of the show itself), or like Kulik the "realist" who cares much about the quantity and quality of the viewers, stressing there's no package for his documented kneeling on all fours. Running to different sides, both know for sure the culture will anyway catch up with them. Both work for the screen.

Today culture reminds of an overloaded switchboard transmitting cryptograms which meaning is not important. There might be some need for codifier-decodifiers, but it's not urgent. In such a situation Kulik got on his fours and belated. To move beyond the borders of language inevitably means getting out of culture, so he had only to take care of the entrance to come back. And he is taking care of it, proposing the language in which all the necessary information should certainly be understood. This is the language of an animal, the language of liberated and loud passions.

Today's culture allows to actualise only those strategies which could become a show, which use headline and easy-to-understand codes able to have a strong impact on all and everybody. Culture has shrivelled to the show strategy. Politics to art, love to death, everything becomes a show; maybe culture expands to this show. Culture has lost appreciation for its own purity, while pathology looks more prestigious than the norm. Everything may become and becomes a show. Benny Hill show, Van Gogh show, Tarantino show, Kabakov's Russian show in the West, Man-Animal show and so on.

In Kulik's show a man gets down on all four, shame is lost, feel of smell sharpens (just read back the third paragraph), the need for language of culture is lost too. Instead a man possesses the lost ability of simply being, of existing out of the cultivated space. If his "animalness" is enough sincere and persuasively shown (the latter condition has no sense for an animal, but compulsory for the man-animal), then, like any animal, he skips out of linguistic and cultural codes' power.

Equal partnership with an animal (you can share a thought with a goat and he can, you can eat a pig and he can eat you, you can fuck a dog and he can fuck you) guarantees a pass to and from culture for Kulik. It's hard to imagine what he takes abroad with him. But here, to our territory he brings forbidden smells of the real world's flesh. It looks indecent, but how could realisation of the impossible look like, be it Utopia of unconscious rendered as a show strategy, or utopia of reality conducted at the territory of culture.

As Conan-Doyle's Prof. Presberry, on all four, needed the human hormone for his striking activity, so Kulik for his activity needs some hormone of reality, which enables him to penetrate impossible, but undoubtedly real, spaces.

Alexandr Panov ***Time to dry skulls***

Oleg Kulik's deviant equilibration on the edge of criminally pathological addiction is potentially legitimate. Comparison of the bestiary pas with the current context and mummified tradition of Moscow art scene, inevitably inspires experiments that apologize pastoral zoophilia. Discrete comparative semantics of the exhibit's title sets the only correct focus of secret sneaking on our hero's leisure. Skotin in, secluded himself with pigs in a cosy sty, is in fact bound with the same well-known figures, being an unwilling proof of the other's sin and an evidence of the other's secret illness. Making contemporary art adhere with Kulik, sets a sweet somnolence of allusion.

The former regime's glamour sliding by inclined plane of victories had to find its stinky end; Alexander's empire vanished in Charon's embrace and doomed diadochs to infinite allotment of posts and satrapies. Dematerialisation of the

Police of Sun entailed metamorphoses in the picture of Nature and institutional wireframe; Homo Sovieticus, like a desperate Hellenic citizen, found himself a loner torn apart by Barbaric influentions and reflections at his own happiness. The fate of contemporary art in Russia is determined by general social laws, mirroring respective stages of development. Praxis of the 70ies and 80ies, that has formed within the bounds of hierarchical isonomic society, with its adaptation of terms and thought forms and its immaterial operationalism, rather comfortably fits into the paradigm of Plato's travel through Hyperurania. Noetic sublimation of the intelligible essence, deprived of "paranoiac" definiteness, was more preferable than nasty would-bees of surrounding everyday life rejection of which self-instituted guerrilla regiments. Anxious acatepticism of Hellenistic breakdown of former structures together with nurturing of the Libraries has at the same time a burden of cultural luggage. Total crisis of perception constrains to clinical revaluation of ritual conventions; "Back to nature!" - the slogan waters one's mouth. An infantile romantic radicalism was born in Moscow at the latest stages of state necrobiosis; bitter smoke of burning books mixed with a scent of rose-cheeked vitality; corporeity is rehabilitated. Oleg Kulik - a kind of Diogenes, whose asceticism and autarky are replaced with erotic frenzy, has announced finale of the latent Second Navigation of the arts.

These are the doomed days when crystal clear destructiveness turns wholesome and generous. Today's Kulik appeals to Freud's "Das Unheimliche in der Kultur" which shows double meaning both in Russian transcription and regional loci: "discontent with culture" remains therapeutical "discontent in culture" (i.e. within the culture) with ambivalent carnival function. Dead-end of esoterics' metaphysical loftiness caused an allergic rash in Kulik's zoophilia, where pigs are the last palpable authentic values and basics of Moscow contemporary art. The strategy of stressed reliability of representation with compendium of daguerreotypes and shocking materialized stuffage, is especially rhetoric within the ranks of Kulik's immanent maieutics, at hearth and home of transparency and phantasm, at resurrection of narrativity audible to profane expectations and oriented at them in concrete. The artist's manifested contextualised evolution and dextrous simplicity of the artefact constrains to mauvais ton exploitation of the "identity" criteria.

Belly-worship of overtones strung portends a volunteer mousetrap of unscratchable contradictions; this mousetrap also castrated expressiveness of Kulik's radicalism. Brutality of his manifestations suddenly inverts to innocent simulationism which profitably promotes vocable/alibi of the "show" (see text by Lyudmila Bredikhina). There's a Utopian reckoning for energy intensification through expropriation of mass-culture aesthetics, as well as through sucking underground resources and virtual reality of TV-hallucinogen from beyond the looking glass. Conventional curator of the most bourgeois gallery shields his scare of his own ruptured gestures with a foolscap. Alas, woe is the critic who is doomed to foresee in symbolic paranoia what is invisible to the eyes of the artist, to set out to applied hermeneutics against his will and notion, to convert the unsaid into words. Though trace of Kulik's wade to the shore of alternative discourse has reached the edge when it's late to turn backwards.

There's no more need in oarsmen's intellectual strain as the wind is rising; all we need is enough guts to set the sails and trust in the wind. Everybody is so exhausted, like surfeited children of the doomed civilization who seek the new entelechy.



Людмила Горлова Lyudmila Gorlova
Май кэмп My Camp
слайд-шоу slide show

Елена Селина

Май кэмп – майн кампф

Проект Людмилы Горловой “Май кэмп” не случайно открывает новый выставочный сезон (1994-95) XL Галереи. После “опустошающей” телесности хочется “контрастной” метафизики, открытую социальность по мере возможности хотелось бы перевести в сугубую художественность. Почему-то тянет задуматься о поисках “новой экспозиционности”...

Последняя, построенная по принципу предельного минимализма, неожиданно оборачивается эффектным жестом. Довольно редкая – в сегодняшней художественной Москве – встреча адекватных друг другу материала и способа выражения позволяет поставить проект в ряд спонтанно формирующихся выставок-метафор.

Проекция жизни полуреальной/полуфантомной, то ли “театрализованной” хроники, то ли искусственно спровоцированного фантазма, облеченные в зыбкую, но жесткую форму, как бы заранее “запрограммированы” тем самым на широкий диапазон интерпретаций: от социально-бытовых до сугубо идеальных.

Можно рассуждать о субкультуре, искать причины ее формообразования, проект непротиворечиво укладывается в формулу развития “левого” художника, но метко найденное “кэмп” (Зонтаг/Орловой) – любопытнее (в нашем контексте) всех возможных вариаций на тему, ибо покрывает собой многие проблематики, в том числе и существующие, пока что в зародыше.

- кэмп как проблема актуального искусства;
- тонкие субстанциональные связи китча и кэмпа;
- убыстрение процессов перехода “искреннего” в декоративное;
- архаические формы экспонирования, приобретающие в новом контексте эллинистический оттенок;
- и, следовательно, отчетливые следы маньеризма на еще неродившемся теле “новой социальности”;
- социальное – неожиданно легко и непротиворечиво переводимое в метафизическое;
- возрождение традиции дендизма на русской почве;
- наконец, реиркарнационные связи с “героическими” контркультурными рассуждениями (не случайно год рождения Горловой – 1968);
- и т.д.

Я не знаю, насколько точно удастся зафиксировать слабо брезжащие огоньки “новой жизни” в тонком поле почти непереводаемого проекта, но его ускользающая динамичность позволяет, по меньшей мере, обозначить зарождающийся круг проблем, интересных, возможно, не только Людмиле Горловой и XL Галерее. И в этом смысле: “Май кэмп – май кампф!”

Людмила Горлова

Эта серия была отснята 2 года назад в только что отстроенной тогда новом районе будущей окраины Москвы.

Ландшафты индустриального стиля, запах свежей краски и растворителей рождали эйфорию будущих утопий. Этот район-город как нельзя лучше подходил для создания новых образов массовой молодежной культуры, наполнением которых мог бы стать неконформизм, чем и объясняется некоторая стильность.

Поколение после эпохи социализма, ожидание какого-то нового социального строя, страх, свобода и попытка очертить собственное пространство. Пафос нигилизма, дистанцированность, отстраненность, асоциальность. Поиск другого стиля, который был бы несовместим с декоративностью, который нельзя было бы легко наклеить на любую идеологию.

Сегодня толпы молодежи выбирают именно его как моду. Стиль, ритуал цветут снова пышным цветом. Его содержание как деконструкция, уничтожение героя, разрушение иерархии, нигилизм, неприятие традиций, оппозиционность культуре оказались невостребованными. Брутальность превратилась в карнавалы костюм, то, что было рассчитано на шок стало восприниматься как невинная прихоть моды. Им пользуются блестящие, жирные обложки, рекламируя статус, престиж, деньги, воспроизведение неоконсервативного сознания, трансляцию установки на компромисс. Это подается как новая молодежная эстетика, успешно внедряемая коммерчески. Экзотические примочки, магия, оккультность применяются как приманка и средства определенных манипуляций. Наркотики употребляются теперь строго в соответствии с модой, демонстрируя престиж, компетентность и тем самым принадлежность клиента к высокой элите. “Будущее за этническими рэйвами и крепкими нацкорнями,” – пишет модный молодежный журнал. Перевес в борьбе за массовое сознание явно не в пользу левой идеологии. В итоге “другая реальность” – устаревший сегодня штамп, т. к. большинство устраивает и эта, где можно комфортно включиться в старый социальный механизм, меняя стили и маски.

Милена Орлова

Как быть дэнди в эпоху массовой культуры (по S.S.) *

По своей фактуре проект Людмилы Горловой показался мне столь точным (хотя и невольным) попаданием в круг идей, сформулированных в давнишнем, 1964 года, эссе Сюзан Сонтаг “Notes on Camp”, что, решив не изобретать велосипед, я рискнул предложить публике свое изложение (или переложение) некоторых тезисов этой классической работы. Оправданием подобной смелости может служить желание не только ввести в обиход емкое словечко, но и представить феномен, по отношению к которому, благодаря проницательности S.S., многие явления современной культуры (или контр-культуры) могут восприниматься как его “частные случаи”.

...S.S. определяет “кэмп” не только как некий метастиль, присутствующий в истории культуры по крайней мере с середины XVIII века, но и как особый род чувственности/чувствования/чувствительности, выражающий себя посредством этого стиля.

* A Susan Sontag Reader. Penguin Books. 1983

... Кэмп – это не естественный способ восприятия мира, даже если таковой в принципе существует. Сущность кэмпа – его любовь к ненатуральному: к искусственности, стилизации и преувеличению. Поскольку природа не может быть “искусственной” (не считая попыток ее облагораживания в духе восемнадцатого столетия), большинство “кэмпи” (самру) объектов имеют урбанистическое происхождение и представляют своего рода урбанистические пасторали.

... Любая искусственность двусмысленна, а кэмп – это триумф двусмысленности: конвертируемость “мужчины” в “женщину”, “персоны” в “вещь”. Но это не двойственность буквального и символического значений предмета, это выявление различий между вещью со значением, вещью, что-то значащей и вещью как чистой уловкой, обманкой, трюком. Эту разницу объясняет вульгарное употребление слова “кэмп” как глагола, означающего двусмысленное, трагедийное, нарочито манерное, поведение; двойственные жесты, полные смысла и остроумия для “своих” и абсолютно декоративные для чужаков.

... Кэмп воспринимает все в кавычках. Это не лампа, но “лампа”, не женщина, но “женщина”. Постигать кэмп в вещах и людях – значит понимать Бытие-как-Играние-Роли. Кэмп это наиболее “острое” воплощение метафоры жизни как театра. Характер, персонаж – ключевой элемент театрализации опыта, воплощенной в чувственности кэмпа. Кэмп-вкус уважает “растворимость, размытость” характера, и наоборот, тот “осадок”, который не растворяется, некую постоянную величину характера. Классические балет и опера являются одними из главных производителей сокровищ кэмпа – поскольку не предполагают демонстрации человеческой природы во всем ее богатстве.

... С “серьезной” точки зрения многие образцы кэмпа представляют собой всего лишь плохое искусство или китч. Но не все. Кэмп поворачивается задом к критериям хорошего-плохого, составляющим ординарный эстетический вкус. Он не карнавализирует полярности, меняя их местами, а предлагает искусству (и жизни) другой набор стандартов.

... Обычно мы ценим искусство за успешность, за результат, за исполнение замысла, мы признаем прямые отношения между замыслом и воплощением, признавая тем самым главные ценности высокой культуры: правду, красоту и серьезность.

... Кэмп – это искусство, которое подает себя серьезно, но не может быть с той же серьезностью воспринято, потому что – “слишком много”. Это несостоятельная серьезность, обреченная на провал, неудачу. Серьезность, которая является смесью преувеличенного, фантастического, страстного и наивного.

... В то же время кэмп отрицает и риски полной идентификации с экстремальными состояниями чувств (примерами которой полна история искусства 20 века, начиная с Бодлера). Кэмп и трагедия – антитезы. В кэмпе часто присутствует пафос. Но никогда – трагедия.

... Характерный признак кэмпа – дух экстравагантности. “Отсутствие меры” отличает кэмп от просто плохого искусства, обычно весьма посредственного именно в своих амбициях. Так, например, Собор Святого Семейства Гауди принадлежит кэмпу не столько по стилю, сколько благодаря стремлению исполнить руками одного человека то, на что требуется работа поколения или даже целой культуры.

... Кэмп – попытка сделать что-то экстраординарное в смысле блеска, театральности, зрелищности, исключительности, но не в смысле затраченных усилий. Курьезы типа гравирования на кончике иглы текста всего Ветхого Завета не являются кэмпом.

... Однако экстравагантность без страстности порождает псевдо-кэмп – вещи шикарные и безопасные – как работы Дали. Кэмп – это то, что расцветает

ет на почве неподдаваемой, практически неконтролируемой чувственности.

... Не стоит смешивать кэмп и манерность.

... Андрогин – один из главных образов кэмпа (персонажи прерафаэлитов, типажи Ар Нуво, Грета Гарбо). Наиболее утонченные формы сексуальной привлекательности (и сексуального удовольствия) состоят как раз в легком смещении, отступлении от признаков пола. Наиболее прекрасное в вирильном мужчине – капля чего-то женского, наиболее прекрасное в женственной женщине – оттенок маскулинности. Отсюда же происходит и кажущееся противоположным преувеличение сексуальных характеристик и манернистическая персональность (“персонажность”), особенно очевидные в кинозвездах.

... Кэмп предполагает комическое видение мира, но ни в коем случае не моралистическую комедию, а комедию как опыт незаинтересованности, отчуждения, беспристрастия.

... Вот почему среди избираемых кэмп-вкусом вещей так много старомодного, устаревшего и просто немодного. Но это не любовь к старому как таковая. Время освобождает произведение искусства от моральной ответственности, приближая его к чувственности кэмпа. С другой стороны – время определяет и сферу банального. (Банальность, строго говоря, категория временная.) Что было банальным, со временем может стать фантастичным. Таким образом, вещи переходят в разряд кэмпа не тогда, когда они становятся старыми, а когда мы становимся менее заинтересованными, вовлеченными в них.

... Беспристрастие – прерогатива элиты. И точно также как денди – это суррогат аристократа девятнадцатого века, кэмп – это современный дэндиизм. Кэмп – это разрешение проблемы: как быть денди в эпоху массовой культуры. Кэмп-дэндиизм в наше время не делает различия между уникальным предметом и вещью массового производства.

... Денди прежних времен ненавидели вульгарность. Дэнди нового стиля, любители кэмпа восхищаются вульгарностью. Старорежимный дэнди держал надушенный платок у своих ноздрей, знаток кэмпа вдыхает вонь и гордится своими крепкими нервами. Это подвиг, конечно. Но подвиг, подстрекаемый скукой. Связь между скукой и кэмпом трудно переоценить. Кэмп, по своей натуре, быть может единственно возможный тип вкуса в пресыщенных сообществах, в кругах, способных испытывать психопатологию пресыщенности.

... Аристократизм – это позиция визи культуры (как и визи власти), и история кэмпа-вкуса – часть истории вкуса снобов. Но поскольку рожденных аристократов в старом смысле сегодня не существует, кто может быть носителем этого вкуса? Ответ: импровизированный само-избранный класс, архаичнейшей части гомосексуалисты, которые утверждают себя в качестве аристократов вкуса.

... Хотя неправда, что кэмп это только гомосексуальный вкус, здесь есть, без сомнения, очевидная близость и совпадение. Не все либералы евреи, но евреи демонстрируют особенную склонность к либерализму. Не все гомосексуалисты имеют вкус к кэмпу, но в большинстве своем гомосексуалисты представляют авангард и наиболее продвинутую аудиторию кэмпа. Гомосексуалисты пытаются интегрироваться в общество на началах эстетики. А кэмп – действует как “растворитель” морального, нейтрализуя его и предлагая взамен игривость.

... Кэмп – это обращение к стилю во времена, когда признание существования стиля – как такового – стоит под вопросом.

... Кэмп зиждется на великом открытии, что восприятие, воспитанное высокой культурой, не имеет монополии на утонченность. Кэмп утверждает, что хороший вкус – это не просто хороший вкус; что существует, на самом деле, хороший вкус плохого вкуса. И это действует освежающе. Тот, кто настаивает

ет на высоком и серьезном, лишает себя удовольствия; он постоянно запрещает себе то, чем мог бы наслаждаться. Кэмп же делает человека хорошего вкуса радостным и беззаботным там, где раньше он рисковал быть хронически фрустрированным. Кэмп полезен для пищеварения.

... Кэмп, кроме всего, способ развлечения – но не познания. Кэмп хочет насладиться, радости. Он только кажется цинизмом. (Если это цинизм, то не брутальный, а сладкий.) Кэмп не утверждает, что быть серьезным – это дурной тон; он не насмехается над теми, кто способен драматизировать всерьез. ... Кэмп-вкус – это вид любви, любви к человеческой природе. Он смакует, а не судит, маленькие триумфы и неловкие черты “персонажа”. Кэмп идентифицирует себя с тем, чем он наслаждается. Кэмп это нежное чувство. Отсутствие этого чувства объясняет, почему многие китчевые вещи не являются кэмпом.

... И последнее из положений кэмпа: это хорошо, потому что это ужасно.

Федор Ромер

Левый марш

Почти год тому назад ваш покорный слуга, профессиональный газетный айерист, человек спокойный и даже циничный в отношении всяческих изяществ, вдруг преисполнился восторгом и старательно описал заслуги перед Искусством художницы Людмилы Горловой. Ментальная эйфория была инспирирована проектом “Счастливое детство”, благополучно реализованным Горловой в галерее XL. Азартные XL-евцы решались на вложения в относительно новое имя ради экспозиционной легитимизации стратегий местных арт-юниоров. После весеннего бенефиса “Нецезюдика” выставка-акция (акция-выставка, сообразно темпоральной логике) Горловой была второй актуальной репрезентацией племени младого в отдельно взятом галерейном пространстве. Однако для подобных ставок уже не требовалось визионерского пафоса – достаточно было профессиональной вменяемости куратора, чтобы уловить реальный мейнстрим рождавшегося постдискурсивного искусства. Ныне же открытие сезона манифестациями Люды выглядит для XL не столько программной тавтологией, сколько адекватным отражением текущей ситуации с ее сложившимися тенденциями.

Людмила Горлова принадлежит к отечественному изводу “социального искусства”, удовлетворяя всем его классическим параметрам и цивилизованным образцам. Однако в России в силу выморочных национальных традиций само это понятие расширено до полного обесмысливания; здесь чисто эстетический жест норовит превратиться в политическую фронду, а самые герметичные арт-сообщества институированы проблематикой внеаходимого реципиента (так весь московский концептуализм свои проблемы со зрителем решал по полесовскому принципу: “при наличии отсутствия...”). Цитировать формулу Евтушенко про поэта, который больше самого себя, стало вообще пошлой банальностью. В таком вязком контексте работа Горловой кажется стерильнее даже по отношению к инфантильному эпатажу “Э.Т.И.” или большинству публичных истерик Бренера: Люда ориентируется на эстетику плаката (в качестве которого способны выступать то фотография, то живописное полотно) с ее однозначной и внятной семантикой, с конкретизированной аудиторией, с гипотетическим функционализмом коммуникации. У Горловой, неутомимого борца с консервативными идеологиями, есть свойство, являющееся преступно консервативным с точки зрения энтропийного постмодернистского дискурса – искренняя **пафосность** (в отличие от эротической по своей природе **страстности** Бренера или бессмысленной **дерзости** прежнего Осмоловского). Для нее левая риторика является не столько данью европейской моде, сколько руководством к действию и методом самоидентификации. Тря-

почки-плакаты Горловой, салютующие о перманентной резистенции на вокзале, в ночных клубах и прочих социально маркированных местах, выглядят вирусом 68-го, принесенным в Москву маленьким Давидом женского пола. В России, проживающей период первоначального накопления, необходимо хотя бы из соображений чисто гигиенических, как противодействие брутальной меркантильности и подавленности масс, безнадежно взывать о преодолении врожденного конформизма. В московском искусстве, проживающем период изживания эзотерической эстетики, необходимо насаждать прямое высказывание, пафос, манифест и конденсированную социальность.

Однако кляча истории, готова на подвох по отношению к загоняющим ее радикалам: политический жест по определению обречен увязнуть в ограниченном строгими временными рамками континууме. Чем непосредственнее и чище эксперимент по перегонке реальности в искусство – тем актуальнее для готового продукта вопрос “срока годности”; агитационному творчеству загода уготовано место исторического раритета. Разумеется, логике онтогенеза подчинена скорее не пресловутая кристальная пафосность, а окантовывающая деталь, материал для бодрящих художественных спекуляций, способный, однако, в банальной перцепции нейтрализовать инициальный авторский инфинитив. Как ни прискорбно, утопический благородный жест сопротивления в перспективе нивелируется ветхостью конкретного воплощения. Однако решимость авторского отказа от пролонгации может стать респектабельной и выигршной стратегией, к тому же парадоксально превращающей однократную забаву во вполне изящный артефакт. Это и демонстрирует в выставке “Май кэмп” Людмила Горлова, сознательно предьявляя агитационные модальности, утратившие со временем свой актуальный функционализм. Нонконформистский юниф и радикальная пластика, ныне реально взвешенные в совсем иные структуры и выполняющие декоративно-маркирующую функцию без политического наполнения, смотрятся воспоминанием о России, которую **мы** потеряли, вздохом о том, как молоды мы были. Пожалуй, это лирический и даже метафизический жест социального художника, не теряющего гражданскую бдительность. Поскольку выставка Горловой выглядит и естественной пощечиной вкусу масскульта и молодежной тусни, открывая корни конформной эстетики в утраченных другими возможностях – мода превращается в чужие обноски. А формально устаревшие политические картинки получают искренние экзистенциальные обертоны. По отношению к прославленному мною “Счастливому детству” нынешняя работа Люды в XL благодаря полисемантической – чуть усложненное и красивее, но все так же остра и искренна, с рефлексивной интенциональностью, направленной столь же на общество, сколько и на себя. Если рудиментарные самокопания не погубят молодое политическое искусство Москвы, у нас будут все основания патетически восклицать: Революция продолжается!

Elena Selina

My camp – Mein Kampf

It's not by chance that *My Camp* project by Lyudmila Gorlova opens the new season at XL Gallery. After “devastating” corporeal problematic there's a need of contrast metaphysics; explicit sociality tends to be turned to strict artistic finish; it's time to think of the new exposition...

The latter, built on minimalist principles, suddenly shows up with effective gesture. Due to adequate junction of material and its representation, which is a rare thing in Moscow art, this project steps into a spontaneous sequence of metaphorical exhibitions.

Projections of life, half-real/half-phantom, either a “theatrical” chronicle or an

artificially provoked phantasm, are pre-programmed at wide interpretation – social to idealistic. This could be a talk on subculture, as the project fits into a formula of “leftist” artist development; but the “camp” of Sontag/Orlova hits our context the best, covering many problems, like

- camp as a problem of contemporary art;
- delicate substantial ties of kitsch and camp;
- speeding up transition from “sincere” to decorative;
- archaic exposition means get an Hellenistic hue in the new context;
- clear mannerist birthmarks on yet unborn body of the “new sociality”;
- the social transforms to metaphysical with unexpected ease;
- revival of dandy tradition in Russia;
- reincarnation ties with “heroic” counter-cultural discourse (Gorlova was born in 1968);
- etc.

I’m not sure whether we managed to fix the dawning signs of “new life” in the almost translatable project, though its slipping dynamics at least allows to mark a set of problems that could be interesting not only for Lyudmila Gorlova and XL Gallery. So in this sense:

MY CAMP – MEIN KAMPF!

Lyudmila Gorlova

This series was shot 2 years ago at then newly built quarters that had to be swallowed by Moscow suburbs.

Industrial landscapes smelling with wet paint and white-spirit aroused euphoria of the future utopia. This township was the best place for creating new imagery of mass teenage culture that might be charged with non-conformism, hence stylish look.

The generation of post-socialist epoch waiting for a brand new social order; fear, freedom and attempts to define one’s own environment. Nihilistic zeal, asociality. Search of the new style incompatible with decoration, the one that wouldn’t stick on any ideology.

Today the young choose this very style as fashion. Style and ritual flourish again. Deconstruction, demolition of the hero, destruction of hierarchy, nihilism, rejection of traditions, opposition to culture are out of demand. Brutality changed to carnival dress, what was thought as shocking became fashion’s innocent whimsy. Glossy magazine covers exploit it advertising status, money, reproduction of neo-conservative mentality and orientation at compromise. It’s presented as if it were a new youth aesthetics, and it is commercially successful. Exotic, magic, occult stuff is both decoy and means of manipulation. Today drugs are addicted in strict accordance with fashion displaying prestige, competence and thus elite membership. Future belongs to ethnic rave and strong national roots, states a zippy youth magazine. Mass consciousness is interested in anything but the leftist ideology. Thus “the other reality” becomes an outdated cliché? as long as majority is satisfied with this one and only reality where one can comfortably fit the old social mechanism just changing styles and masks.

Milena Orlova

*How to be dandy in mass culture (after S.S.)**

Once I saw the project by Lyudmila Gorlova, I realised it perfectly, though unwillingly, fitted ideas articulated in Susan Sontag’s essay *Notes On Camp*, written in good old 1964. That’s why I introduced Russian audience some thesis from this classical work. Not only I wanted to make a cool word come into use, but also to present phenomenon, that many ways and habits of modern culture (and/or counter-culture) may seem particular cases of. Many thanks to Susan Sontag.

* Those interested in detailed speculation on camp may refer to original source:

A Susan Sontag Reader. Penguin Books. 1983

Copyright © Susan Sontag, 1963, 1964, 1966, 1968, 1969, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978, 1980, 1982

Fedor Romer

Left march

Just a year ago I, a professional peeping journalist, calm and cynical as for any refinements, have suddenly fallen into raptures and scrupulously described Lyudmila Gorlova’s artistic merits. Mental euphoria was inspired by the *Happy Childhood* project successfully done at XL Gallery. Venturous XL people invested in a rather new name to legitimate the strategies of local art juniors. Since Nezesudik spring exhibition at Regina Gallery, that action-exhibition by Gorlova was the second actual representation of the young tribe in a gallery space. Though such a stake needed nothing but curator’s professional consciousness to detect the real mainstream of emerging post-discursive art. This season opening at XL is not a program tautology, but an adequate reaction on the current situation with all its established tendencies.

Lyudmila Gorlova belongs to local “social art” brand, meeting all its classical standards and civilised examples. But due to Russian national traditions, the very concept of social art is been expanded to meaningless limits; here a purely aesthetic gesture tends to turn into political Fronde, and the most hermetic art societies are institutionalised with a problem of the outer recipient. In such a viscous context Gorlova’s work seems more sterile as compared to childish shocking by E.T.I. group or Brener’s public hysteria; Lyudmila prefers poster aesthetics (the sample could be either photography or painting) for its distinct semantics, targeted audience and hypothetical functionality of communication. Gorlova as an untiring opponent of conservative ideology displays one criminally conservative feature, if only we subscribe to post-modernist discursive point of view, that is sincere **pathos** (opposite to erotically **passionate** Brener or meaningless **impertinence** formerly exercised by Osmolovsky). Leftist rhetoric for her is not a European fashion trend, but *modus vivendi* and a method of self-identification. Gorlova’s posters that saluting the permanent resistance at railway station, in the night clubs and other socially labeled places, look like a 1968 virus brought to Moscow by female David. To praise surmounting of native conformism is necessary as a hygienic preventive measure in today’s Russia. Establishing direct statement, pathos, manifest and condensed sociality is as well necessary for Moscow contemporary art that hardly gets rid of esoteric aesthetics.

Though political gesture is doomed to stick to discrete timestamp. The more pure the experiment of sublimating reality into art, the more actual becomes a problem of “expiry date” for the art product. Naturally, onthogenetic logic masters not the crystal clear pathos but its framing details, the very material of art speculation, although they could neutralise the initial author’s infinitive. Unfortunately a Utopian resistance is leveled by dilapidation of the concrete embodiment. Nevertheless such a strategy may become respected and profitable one, turning one-time fun into a fine artifact. That’s what Lyudmila Gorlova demonstrates in the *My Camp* project; this is a lyrical and somewhat metaphysical gesture of the ever-vigilant social artist. Gorlova’s exhibition looks like a spit in the face of mass culture and youth groupies. Formally outdated political pictures acquire some sincere existential tones.

The new work by Lyudmila Gorlova at XL, is more complex and smart as compared to *Happy Childhood*; and it is still enough witty and sincere. Let the rudimentary self-reflections not undermine Moscow’s young political art, and we’d pathetically shout: Revolution goes on!



ФЕНСО FENSO
Базак Bazak
инсталляция installation

Елена Селина
Без названия

Признаться, довольно трудно писать о ФЕНСО. “Детское” косноязычие скрывает и попытки серьезного анализа и желание “включиться в игру”. И первое и второе превращаются в тяжеловесный шарж. Вместе с тем, ФЕНСО и привлекает, и интригует, и провоцирует хотя бы на приблизительное описание феномена, хотя бы на материале проекта “Базак”.

Наверно, истоки группы следует искать в пространстве, очерченном “Медицинской герменевтикой”, возможно, их следует сопоставить с нарождающейся Птюч-культурой, порассуждать о психоделике и “боковом зрении”... Но не хочется погружаться в очевидность.

Почему-то настойчиво вспоминается монадология Лейбница. Согласно мысли последнего, “монада, как известно, не имеет окон, не сообщается с другими монадами, не сообщается с миром. И все же она весь запредельный ей мир по-своему несет и таит в себе; отражает его с той или иной степенью ясности и отчетливости ... бытие монады только и состоит в том, чтобы отражать бытие мира, чтобы быть отраженностью.” “Базак” как и ФЕНСО имеют на мой взгляд отчетливую монадологическую природу через приставку “как бы”.

Они как бы не читали Бальзака, как бы увидели и разыграли смутный эпизод как бы легенды, как бы детскими глазами, что, впрочем, непротиворечиво, ибо боковое знание существует в монадном “безоконном интерьере” в форме отражения, смутного видения без начала и конца с “той или иной степенью ясности и отчетливости”...

XI интересны ФЕНСО, но уже без каких-либо приставок, ибо “отражение”, построенное на аллюзивно-боковых пересечениях вместе с тем, инсталлирует жестко и виртуозно, что, в свою очередь, абсолютно монадно на сегодняшней московской художественной сцене.

ФЕНСО!

Группа образовалась в 1993 году. В состав группы входят северная, восточная, южная и западная группы войск. В течении последних двух лет группа действовала с переменным успехом, слабо продвинувшись во всех направлениях, но заметно укрепив тыловые коммуникации и линию памяти. Партией и правительством деятельность группы оценена как деятельность, не приносящая видимого успеха.

Список офицерского состава и автобиографическая справка:

Смирнов Василий Альбертович – командующий северного фронта. 1970 г. р. Окончил военную академию памяти 1905 г. Рост 2 м 08 см, волосы белые с проседью, всегда выглядит нахохленным.

Салаутин Денис Вячеславович – командующий западного фронта. 1968 г. р. Окончил военную академию памяти 1905 г. Рост полтора метра, волосы как волосы, ничего особенного.

Смирнский Антон Александрович – командующий восточным фронтом. 1970 г. р. Не окончил военную академию памяти 1905 г. Рост 1 м 07 см. Носит ко-

роткую стрижку, усы, наркотики никогда не употреблял.

Фаин Дмитрий Евгеньевич – командующий южным фронтом. 1971 г. р. Не окончил военную академию памяти 1905 г. Съебался из страны, жил за границей какое-то время, потом вернулся и тут же был назначен командующим южного фронта. Среди солдат получил кличку “Свадьба”.

В настоящее время какие-либо активные действия по вышеобозначенным четырем направлениям прекращены в ожидании предпрядничных парадов и фейерверков, которые должны состояться со дня на день.

БАЗАК

Желая начать, начнем.

Что мы можем сказать о писателе, не прочитав ничего из его произведений и даже не зная ничего о том, как жил и чем жил этот достойнейший из достойных, вписанный в литературный пантеон, и обретший покой за стеклом много численных полок нашего коллективного сердца. Смеем ли мы говорить о чем-то, пребывая в неведении даже относительно тех достопамятных дат, очертивших земной путь творца, писателя, человека с большой буквы БЭ.

Подолгу мучась подобного рода идиотическими соображениями, невольно начинаешь распухать, как бы береметь этим гигантским знаком вопроса, который в один прекрасный момент уже не в силах находится в столь сильно захлапленном чердаке, незаметно высказывает в слуховое оконце на свежий воздух, ничего не подозревая о том, что тем самым инициирует идиотизмом пространство общественное... Но будучи беспечной субстанцией, он тут же оказывается пойманным проворным бородатым литературоведом, который в свою очередь не спешит вернуть беглеца хозяину, а украдкой сует себе в карман и пытается дать деру. Торопливо сворачивая за угол, он считает себя ускользнувшим от нашего пристального взгляда и, уже расслабившись, покупает две бутылочки отечественного пива, дабы усладить предвкушение очень критичного анализа с много численными пометками и сносками на полях, отсылающими в монографии седых коллег, скрупулезно пускающих слюни над чужими любовными письмами. Тут-то мы его и ловим за галстук... Деланное удивление, попытка не отвечать на вопрос “А что в кармане?”... наматываем галстук на руку... начинается взвизг “МИЛИЦИЯ !!! МИЛИЦИЯ !!!”

... но милиции нет, только вдалеке проезжает мифический человек Пань-гу на “альфа-ромео”, дети спокойно кидаются мороженым. Следует минута напрядженного молчания, после чего рука похитителя сама возвращает нам украденное.

Ну вот вроде бы и все, акт изъятия совершен, справедливость восстановлена, появляется смущение, которое сменяется извинительно-невнятным бормотанием типа: “Я думал это ничье... мне показалось, что вам это не нужно..”

На что приходится отвечать: “Как это не нужно?? Вы что, меня за идиота принимаете... я серьезный человек, а не хуй знает что!!” В общем возникает спор, выпивается пиво, покупается еще. Через некоторое время наш собе-

седник, к которому уже успело вернуться вдохновение раздосадовано восклицает: “Да что вы вообще об этом знаете, вы мальчишка!!”

Теперь уже нам в свою очередь придется встать и торопясь уйти, свернув за угол, как бы распрямляя недавно согнутую ситуацию и предоставив спорщика самому себе, про себя отметив, что так он лучше смотрится на лавочке с шестью пустыми бутылочками зеленого стекла.

Но вопрос не снят, а очерчен наиболее четко и игнорировать его после всего того, что случилось, означало бы оказаться клептоманом в большей степени. Посему воспримем негодование профессионала как благословение, ибо нет в нашем намерении потревожить сон гиганта, а лишь желание сдуть пыль с суперобложки, открыть и с благоговением прочесть:

0, БАЗАК!! (Полное собрание сочинений, Том первый)

Сергей Епихин

Я видел Ленина стоявшего отвесно

Если различать современные эстетические практики по внутренней форме отношений с контекстом, окажется, что их в конечном счете можно свести к двум основным конфигурациям – участия и присутствия.

Первые часто велеречивы, амбициозны, агрессивны либо демонстративно казусны и капризны. В них почти всегда проступает некий драматический пафос, хотя и делятся им обычно скептическим способом. Вторые, напротив,

возникают и живут подобием природных явлений. И в этой “природности” генотипа могут позволить себе гораздо больше из вышеперечисленных свойств: природная (космическая) санкция существования, конечно, выше культурной. Эти практики манипулируют уже не столько тематикой, иконографией, языками, дискурсом и т.д., но уже как бы самой эстетической средой, почвой, атмосферой, климатом, собираясь в кучевые (перистые) облака, проливаясь дождем, высыпая утренней (вечерней) росой. Агиографическая толика детства культурных героев носит выраженный аграрно-синоптический характер. Здесь главное родиться в нужное время и в нужном месте, правильно вдохнуть и увидеть. И тут ценность визуального опыта может производить поистине гипнотические эффекты, вознося полюбившийся мессаж на вершину любой аксиологии.

В недалеком прошлом был популярен анекдот о старичке, который взялся телесно приставать к приглянувшейся девице в переполненном трамвае, и был полностью поддержан в своих действиях ближайшим сообществом, поскольку, как оказалось, видел Ленина. Зная примерное время появления анекдота и приблизительный возраст пресловутого старичка, легко догадаться, что Ленина он видел ребенком, когда, вероятно, еще не выговаривал имена.



Алексей Беляев Alexei Belyaev

Челюсти-3 Jaws-3

инсталляция installation

- VIP
- BMW
- IBM
- MTV
- LSD
- UFO
- RAF
- USD
- SOS
- PTV
- ORB
- DMT
- KKK
- XTC
- CNN
- BBC
- IRA
- CIA
- TDK
- PCP
- NSK
- JVC
- XXI



Олег Кулик Oleg Kulik
Конец истории The end of history
 фотография *photography*

Елена Селина

Русский ... бессмысленный и беспощадный

Олег Кулик создал одну из лучших своих работ. Пока он исследовал границы культуры в радиусе скотного двора, выступал кандидатом партии животных, кусал ошарашенных посетителей у входа в "Храм искусств", о нем можно было рассуждать как об эпатазирующем перформансере, удачливом шоумене, "Есенине русского актуального искусства" и проч. В любом случае рассуждения эти касались прежде всего личности художника.

Выставку "Конец истории" бессмысленно рассматривать в прежних параметрах. Десять фотографий, на которых фривольное амиокошнство Кулика перед восковыми фигурами русских императоров – уже не столько факт его творческой биографии, сколько краткая биография взаимоотношений национальной истории и культуры. Фиксация внутреннего и внешнего Хама, исторического, культурного, бытового, а потому вечного, застарелого русского конфликта между идеальным и реальным – Наверное открывает новую страницу в истории московского искусства, на сцене которого проблематика телесности, доживающая последние деньки, сменяется поисками национальной самоидентификации.

Можно было бы долго и умно объяснять, почему мы решились выставить эти, возможно, и шокирующие кого-то фотографии. Можно было бы погрузиться в исследование бахтинско-смеховой природы этих произведений, поиски традиции русского анекдота, эдиповых комплексов, изживания свеженьких клише и проч. Стоит ли? Все возможные варианты интерпретаций очевидны и отступают перед важнейшей констатацией рождения новой темы. И слава Богу.

Олег Кулик и Людмила Бредихина

*Европа нужна нам еще десяток-другой лет,
 а потом мы сможем повернуться к ней задом...*

Петр I

Существуют полярные взгляды на российскую историю – от полного неприятия и ужаса до известного пушкинского, мол, лучшей истории я бы России не пожелал. Русская история – уникальный феномен. Она состоялась в жанре анекдота, неприспособленного по преимуществу. Или в жанре проповеди, которую будущему Франциску Ассизскому еще предстоит прочесть птицам.

Сегодня история кончилась не только для России. Но в России цепь реальных событий всегда принимала гипертрофированную форму немислимых "художеств" – события последних десяти веков демонстрируют это так же наглядно, как события последних десяти лет.

Российская история – это очень смешная история (человечество ведь смеялась расстается со своими ошибками), где никто не озабочен правдоподобием происходящего, его причинами, следствиями и последствиями. Русская загадка (в западной транскрипции "отсутствие исторической identity") заставляет любого наблюдателя лишь руками развести.

В этой истории как будто всегда присутствовал один неучтенный и неперсонифицированный, но явно главный герой, роль личности которого в истории

сильно недооценена. Это не грядущий хам, а хам с прошлым, грубое животное, которое растворено в каждом историческом событии и в каждом из нас. Оно вездесуще и неистребимо, поэтому конца истории следовало ожидать ровно с момента ее зарождения. В России так и делают.

Elena Selina

Russian *#<@ no sense no mercy

Oleg Kulik has made one of his best pieces. Until he was exploring culture boundaries within a cattle yard, or playing an Animal party presidential candidate, or biting the bewildered viewers at the entrance to the "temple of arts", he could have been described as a shocking performance maker, a lucky showman, whatever... All that applied to the artist's personality. Now it's meaningless to study "The end of history" in previous terms. Ten photographs where Kulik frivolously mocks with the wax figures of Russian emperors, are not just the fact of his biography; they're rather a digest of national history-to-culture relations. The eternal figure of Russian boor, or cultural-historical-everyday thus endless Russian conflict between ideal and real – turns the new page in the history of Moscow contemporary art. The problems of body at local art scene go away to be soon replaced by searches for national identity.

Should we notoriously explain why did we decide to expose these somewhat disturbing images; or should we search the tradition of Russian anecdote, or Oedipus complex or any stuff like that? Should we really? Any possible interpretation is obvious and gives place to the more important statement of the new theme born. God bless it.

Oleg Kulik and Lyudmila Bredikhina

*We'll need Europe for a couple of decades or so,
 and then we'd turn our backs on them...*

Peter the Great

There are opposite views on Russian history – from total rejection to the famous Pushkin's remark that there couldn't have been better history for Russia. Russian history is a unique phenomenon. It has happened as a dirty joke, or as a sermon that some future Francisc of Assisi should read to birds.

Today history has finished, and not only for Russia. Though real events have always been perverted into unbelievable "tricks"; last ten centuries proved that as well as the last decade. Russian history is a very funny history, where nobody cares about probability of events, their cause and effect. Russian mystery (or "lack of historical identity" as they put it in the West) could discourage any observer.

There's one uncouncted and non-personified though main hero in this story, whose role in history is strongly underestimated. He's not a future boor, but a boor with the past, a brutal animal dissolved in every historical event and in everyone of us. He's omnipresent and ineradicable, that's why we should have expected right from its start. At least we do so in Russia.



Георгий Литичевский Georgy Litichevsky
Неуместность Impropriety
инсталляция installation

Георгий Литичевский

Неуместность (об эротическом в комиксе)

“Из всех искусств для нас важнейшим является кино и...”, как выясняется, “... цирк”. Причем не только у нас, но и во всем цивилизованном мире все остальные традиционные искусства уступают пальму первенства этим двум важнейшим, подражают им, пользуются их языком, учитывают их уроки. Кинематограф и ТВ, переплюнув всех в “узнаваемости”, преподали изобразительным искусствам урок, обернувшийся новой волной иконоборчества. Тех же, кто оспаривает у кино и его порождений право на изобразительность, Великий немой (который давно уже не нем) заразил своей гиперэротичностью. Действительно, век кино – это эпоха небывалых успехов в подглядывании за “чужой жизнью”, и в эту эпоху вуайеризм, а также его зеркальное отражение эксгибиционизм, становятся главными источниками вдохновения.

А что же цирк? Его воздействие не так очевидно. Но разве не говорим мы про всю нашу жизнь – “цирк”? Не от него ли и легкомыслие, и легковесность, и осмеяние всего и вся в жизни и в искусстве?

Более детально поговорим о цирке в следующий раз. Пора что-то сказать о комиксе. Я вижу, как он завис где-то промеж кино и цирком. Хотя его принято считать преимущественно продуктом изо-литературного инцеста, более существенной мне представляется на самом деле гремучая смесь нарциссизма и неосуществленных желаний, выстраиваемых по принципу киносценария, с редкостным паясничаньем и несерьезностью. Эротика и шутство – нет ничего нелепей. Ведь “шутки в постели неуместны”. Юмор отрезвляет: эрос улетучивается как сон при первом звуке смеха. Комикс – сама неуместность. А эротический комикс, самоосмеяние эроса – неуместность в энной степени.

Сергей Епихин

Verlust der Anus

Всем, видевшим Тяни-Толкая, посвящается

Посвятить сегодня выставку теме неуместного – жест в той же степени самонадеянный, сколь и саркастичный. Трудно сказать, что вдохновляло этот двойной и вполне суицидальный гамбит – оптимизм цинической прагматики или веселая безысходность, в любом случае и тема, и выставка объективно подпадают под самоопределение. Мало того, что неуместность и сама по себе является синонимом утопического, она и в своей антонимической форме (у-местность) отсылает все к той же сомнительной категории. Но поскольку жест все-таки состоялся, следует думать, что он сделан не в рамках логики (вос)производства идеального (символического), а только наследует принципу реальности. Этот последний заключается в том, что современное искусство странным образом одновременно и контекстуально и трансгрессивно. И названные практики только внешне антагонистичны: если в пароксизмах трансгрессии искусство просто занимает чужие места, то в контекстуальных играх

оно расчищает свои, по разным причинам вновь ставшие чужими. Эту тайную аксиоматику тождества с большим опережением прекрасно понял Доменико Теотокопули, когда предложил заново расписать Сикстинский плафон, предварительно уничтожив фрески Микеланджело. (Здесь также впервые чудесным образом совпали важные для нас процедуры апроприации и реституции.) Уместность исключительно неуместного (т.е. по сути утопического) и затем в обратном прочтении – лозунг, которым себя осенило искусство XX века, крайне рискован даже в чисто логическом отношении. На практике же возникла фатальная карусель трансгрессии/апроприации/реституции/контекстуализации (последовательность по вкусу). Сегодня уместно-новые (элитарные) места суть места общего пользования, равно как и наоборот, что, впрочем, не спасает их от вторичной утилизации. Стоило искусству вслед за философией заговорить о “просвете бытия”, как оно тут же стало вдвойне беспросветным, “поверхность без глубины” под его напором – окончательно непролазной, язык безумия обернулся вполне респектабельной формой риторики, а пресловутое тело предстало разновидностью Абсолютного Духа, которого после Гегеля не видел никто. Это вовсе не значит, что может наступить абсолютное пресыщение (т.е. полная неуместность). Так, сегодня чистые формы концептуальной эстетики внешне совершенно неуместны, хотя внутренне столь же неистребимы. И, напротив, частично идущая отсюда же практика objet et collage tout et tous, взятая в “процессуальном” режиме, кажется сейчас неистребимой, хотя давно уже совершенно неуместна. Примечательным образом в ситуации полного и окончательного торжества постструктурализма современное искусство в поисках выживания все чаще прибегает к тактике бинарных артикуляций. Чистые трансгрессивные языки неуместны (в данном случае просто невозможны), и чтобы быть эффективной порнография должна отливаться в стекло и фаянс, скотоложество – гротескировать political correctness, психоделика – эксгумировать поп-арт. Просто гениталии слишком малы и безвидны и посему вновь требуют листвы экзотической флоры в виде транссексуализма или тело без органов (на худой конец – веточки комиксов и видеомонитора). На фоне собственной, даже недавней традиции современное искусство выглядит как экологически безотходный разговор культурных контрагентов, или, если угодно, странным существом с удвоенным потреблением при полной дисфункции дренажа и фантастической плодовитостью с покушением на импотенцию и гетерофобию. И если, следуя постулатам антропологии, подыскивать близкий ему (и сердцу автора выставки) зооморфный эквивалент, этим подобием окажется образ Тяни-Толкая* – благочестивого шуточного монстра, вполне способного украсить любой средневековый bestiary. (Впрочем, этот образ положен ему (искусству) по судьбе: уже в само имя здесь встроены императив циркулярного речевого производства** без всяких видов на адсорбацию смысла.) В общем, со времен пасынка контрреформации Эль Греко мало что изменилось: удивительное (и утопическое, и реальное) по-прежнему рядом и оно вновь запрещено. Зато вполне санкционирован мир раскидистых аллегорий.

* *Тяни-Толкай* – в детской псевдомифологии советского периода созданное К. Чуковскийм двухголовое животное отряда копытных. Организован по принципу зеркальной симметрии, поскольку вертикальная анатомическая ось обращения проходит по оконечностям выделительной и половой систем, Т.-Т. может быть понято:

- в контексте постиндустриального общества как биообраз безотходных технологий;
- в контексте постструктурального психоанализа – префигурацией тела без органов;
- в контексте актуальной эстетики трансгрессирует и практически не встречается.

** *Тяни-Толк(ай)*: толк – толки – толкования (ср. англ. talk) и т.д.

Georgy Litichevsky

Impropriety (on erotic in comics)

“The most important of all arts for us is cinema and...”, as we found in famous Lenin’s text, “... circus”. Which is true not only for us but for the rest of the civilised world as well; all other traditional arts submit to those two important ones, mimic them, use their language and their experience.

Cinema and TV, outgrowing anything else in “recognizability”, have given a lesson to fine arts; that turned into another wave of iconoclasm. Those who disputed cinema’s right for graphic representation, are already infected with its hyper-eroticism. Really, the age of cinema is a time of outstanding progress in peeping at “others’ life”; so voyeurism and exhibitionism become now the main sources of inspiration.

So what’s up with circus? Its influence is not so obvious. But don’t we say that all our life is a circus? Isn’t it the circus that shows up in frivolity and light-heartedness, in mockery of each and every thing in life and art?

Let’s talk seriously about circus next time. Now there’s something to be said on comics. I see it as if hanging somewhere between cinema and circus. Although it’s used to accept comics as a result of fine art to literature incest, I consider it rather a Molotov cocktail of narcissism and easible desire, built up like a screenplay with an extreme clowning and frivolity. Erotics and clowning, there’s nothing more inappropriate, as long as jokes in bed are out of place. Humour sobers up; Eros evaporates with the first sound of laughter. Comics is the impropriety itself. And erotic comics, or Eros that laughs at itself, is a multiple impropriety.

Sergei Epikhin

Verlust der Aus

For those who saw Tiani-Tolkai

Presenting the exhibition dedicated to impropriety is a gesture as presumptuous as it is sarcastic. It’s hard to say what did inspire this double and rather suicidal gambit – a cynically pragmatic optimism or a joyous hopelessness; anyway the theme and the exhibition are objectively self-defined. Impropriety itself is a synonym of Utopia (as being “out-of-place”), but its antonym form also resembles the same vague category. As long as the gesture has happened, let’s consider that it was done according to the principle of reality but not within the boundaries of the logic of (re)production of the ideal (the symbolic). The aforementioned principle means that contemporary art is strangely contextual and transgressive at the same time. So the named practices are only seemingly antagonistic: if art in transgressive paroxysm simply takes the others’ places, then in its contextual games it cleans up its own places that by any reason became some others’. This secret axiomatics of identity has been long ago bril-

liantly understood by Domenico Theotocopuli, who suggested to redecorate the ceiling at St. Peter’s Cathedral washing away Michelangelo’s frescoes first. Here for the first time coincided the problems of appropriation and restitution, so important for us. Propriety of only the inappropriate (i.e. of the Utopian) and vice versa, that’s the slogan of the XXth century art, which is risky even in a logical sense. Practically there was a fatal roundabout of transgression/appropriation/restitution/contextualisation (put it as you like). Today the appropriately new (elite) places are public places, and vice versa, though it doesn’t save them from the secondary utilisation. As art, following philosophy, has spoken about “the crack of being”, it immediately became even more pitch dark, the “surface without depth” became finally impassable, language of insanity turned out as a respectful form of rhetoric, and the notorious body showed up as a kind of Absolute Spirit that nobody has seen since Hegel. All that doesn’t mean there could be an absolute satiation (that is a total impropriety). Today some pure forms of conceptual aesthetics are externally inappropriate while internally they’re still ineradicable. And vice versa the practice of objet et collage tout et tous, taken as a process, seems now ineradicable though it’s absolutely inappropriate long since. Under the full and final triumph of post-structuralism, contemporary art reaches for the tactics of binary articulations to survive. The purely transgressive languages are inappropriate (in the case given they’re simply impossible), so to be effective pornography has to be cast in glass and delftware, zoophilia has to make grotesque of political correctness, and psychedelics has to exhume pop art. Genitals are just too small and unattractive and thus again they need exotic leaf coverage in the form of transsexualism or a body without organs (or at least a branch of comics and a video screen). At the background of the contemporary art’s own tradition, even the latest one, art itself looks like an ecologically clean wasteless conspiracy of cultural agents, or even as a strange creature of double consumption, non-functional drainage and fantastic fertility that encroaches upon impotency and heterophobia. If, in a sense of post-humanitarian anthropology, we should look for a close zoomorphic equivalent to it, than that is Tiani-Tolkai* (which in Russian actually means Pull-n-Push), a pious monster ready to fit into any Middle Age bestiary. All in all nothing has changed since El Greco’s time: the amazing (both Utopian and real) is still around us and it’s still forbidden. Though the world of spreading allegories is well allowed.

* *Tiani-Tolkai*, in Soviet children’s pseudomythology, a two-headed ungulate animal created by Korney Chukovsky, writer. Made by the principle of mirror symmetry, vertical anatomic axis of rotation goes through the excretory and sexual systems endings. T.-T. may be understood:

- in the context of post-industrial society, as biodel of wasteless technologies;
- in the context of post-structural psychoanalysis, as prefiguration of the body without organs;
- in the context of contemporary aesthetics, transgresses and practically is not found.



Ирина Нахова Irina Nakhova

Пицца богов Feast for the gods*интерактивная инсталляция interactive installation***Андрей Монастырский****О "Пицце богов" И.Наховой**

Инсталляция Ирины Наховой "Пицца богов", как и все правильно построенные инсталляции, есть прежде всего предмет созерцания и эстетического понимания, процессы которых совершенно индивидуальны и ничего адекватного о них ни в тексте, ни с помощью текста сказать нельзя. И дескрипция, и нарратив, и дискурс, которые могут быть применены к этой инсталляции, будут лишь все увеличивающимися дистанциями непонимания по отношению к эстетической событийности инсталляции, некими коммунальными толкованиями, не имеющими никакого отношения к эстетике. Эстетическое понимание возникает само собой и его история имеет бесчисленное количество вариантов. Можно, например, вдруг осознать, что снятие тематизма – очень важное историческое событие в данной инсталляционной хронике. То же самое может произойти с категориями размера, фона или времени, необходимого для того, чтобы возникла сама эта интрига с размером и фоном. Процесс эстетического понимания, на мой взгляд, можно считать удачным в том случае, если участник в конце концов оказывается совершенно ни с чем, т.е. свободно проходит сквозь нагромождения коммунальных толкований и контекстов и оказывается в исходной ситуации. Правильная инсталляция – это такая инсталляция, при знакомстве с которой "проход" этот наиболее ясен и наиболее затруднен одновременно. Художник манипулирует соотношениями ясности и трудности в силу своего умения и способностей. Очевидно, что эквивалентом его успеха по отношению к зрительскому "остаться ни с чем" является его способность выйти из так называемой "зоны актуального искусства" (коммунальных интерференции) и очень точно оказаться в "неправильное время" в "неправильном месте", сочетания которых является основным признаком классического искусства. У Наховой, на мой взгляд, количество таких точных попаданий, включая и эту инсталляцию, полностью обеспечивает ей положение классического художника.

Никита Алексеев**Смешно-то смешно...**

Одна из очень важных черт искусства Ирины Наховой – это то, что его легко внести сразу в несколько разных, иногда далеко отстоящих друг от друга "номинаций".

Часто говорилось, что оно "исторично", то есть погружено в среду историко-культурных преемственностей и поглощено вопросом: каковы связи между прошлым и настоящим, как может жить искусство, не отрываясь от своих корней? На самом деле, многие работы Наховой разного времени представляют собой борхесианские "библиотеки", переполненные взаимосвязанными цитатами из прошлого искусства.

Столь же обоснованно суждение о том, что Нахова занята прежде всего проблемой восприятия пространства. Ее "комнаты" – это, несомненно, сложные и убедительные эксперименты по сдвигу взаимоотношения человека и окружающей его среды.

Нельзя спорить и с тем, что Нахову притягивает, почти до навязчивости, биологическая, сексуальная, гендерная, эрото-танатологическая тематика, все то, где переплетаются рождение и смерть, здоровье и болезнь. Недаром одной из любимых ее книг была, как я знаю, "Волшебная гора" Томаса Манна, и особенно пассажи вроде влюбленных размышлений Ганса Касторпа о коленной сумке чахоточной Венеры, мадам Шоша.

Наконец, общепринятым является мнение о том, что Нахова уникальна в кругу "московского концептуализма" тем, что она, в отличие от коллег, серьезно относится к материалу, с которым работает. Для нее холст/масло, бумага, гипс, цемент и т.д. не служат просто носителями концепта, но самостоятельны и живут собственной жизнью. Хотя такое суждение сомнительно (неужели проблема "формы-содержания" до сих пор актуальна?), безусловно, что Нахова не боится вступать с материалом в отношения более тесные, чем это обычно принято в отечественном "концептуализме".

Однако, именно принятие всех этих мнений о творчестве Наховой, при более пристальном его рассмотрении, приводит к парадоксальному выводу: даже когда Нахова перекрашивает стены, потолок, пол, окна и все предметы в собственной комнате в мерцающий серый цвет, даже когда она прилагает колоссальные, "не женские" усилия, чтобы изготовить что-то очень большое и тяжелое, даже когда она производит почти тошнотворные, патологические "телесные" вещи, – она каким-то образом остается вне всего этого. В сущности, она – мастер дистанции и ведет машину таким образом, что ни спереди, ни сзади ее никто не стукнет. И это не "колобовость" Кабакова или Медгерменевтики, а почти юмористическое (да не издевается ли она над зрителями?) "моя хата с краю". При том, что понять, как называется наша деревня и кто в ней живет – все труднее.

Иосиф Бакштейн

Работы, собранные Ириной Наховой в комнате XL Галереи, не являются разрозненными произведениями. Они объединяются темой, объединяются пространством и только через соотношение темы и пространства могут быть правильно поняты. Дело в том, что если попытаться соблюсти историческую справедливость, то надо будет сказать, что именно Ирина Нахова ввела в местный художественный оборот жанр "комнат", который явился в московском искусстве основным плацдармом создания инсталляций. Но если "комнаты" Кабакова были в идеале коммунальными ready-made, в которых демонстрировалась повседневная жизнь персонажей, то "комнаты" Наховой являлись пространственными картинами, изображениями, которые приобрели третье измерение. Пространство для Наховой первично, тема – вторична; пространство тематизирует, но минует текст. Ирина Нахова так и не стала адептом концептуализма. Концептуализм преодолевал картину через текст, будь-то разросшаяся подпись под картиной, собрание комментариев к ней или произвольный набор слов, нанесенный поверх изображения. В отличие от этого Нахова преодолевает картину не вербально, она обращается к дотекстовым

слоям сознания. Мы едим, издаем звуки, мы видим (и слышим) “следы” своего поведения, следы наших телесных функций. Тема Наховой – жизнь в пространстве и времени. Это не “Жизнь Арсеньева”, не “Жизнь Клима Самгина”, ... это, скорее, “На дне”.

Andrey Monastyrsky
On Nakhova's "Feast for the gods"

Irina Nakhova's installation “Feast for the Gods”, as any other properly built installation, is primarily the object of contemplation and aesthetic comprehension, which processes are absolutely individual so that nothing adequate could be said about them neither in text nor by text. Both description and narrative and discourse which may be applied to the given installation, would anyway turn into growing intervals of incomprehension toward the aesthetic eventuality of the installation, or into some aesthetically irrelevant communal interpretations. Aesthetic comprehension is generated by itself and its history could take innumerable ways. One might suddenly realise that negation of thematism is an event of great historical importance in the installation chronicles. The same may happen with the categories of size, background or with time needed for development of this very intrigue between size and background. In my view, the process of aesthetic comprehension could be considered successful when its participant is left with nothing at the end, i.e. when one freely passes through the piles of communal interpretations and contexts finding oneself at the starting point. The proper installation is the one with the most clear and at the same time most difficult “passage”. The artist manipulates correlations of clarity and difficulty by virtue of his skill and talent. Evidently the equivalent of his success in correspondence to the viewer's “being left with nothing”, is his ability to get out of the so called “zone of actual art” (i.e. of communal interferences) and find himself precisely in “the wrong time” and in “the wrong place”, which conjunction is the major symptom of the classical art. To my mind, the quantity of Nakhova's precise hits, this installation inclusive, totally guarantees her statute of the classical artist.

Nikita Alexeev
Funny, so what?

The art by Irina Nakhova could be easily classified by several, sometimes very different, categories.

It's often said her art is “historical” i.e. it's rooted into cultural and historical continuity and it questions about past to present relations and how could art exist without roots. In fact many of Nakhova's works are a kind of Borjes “libraries” packed up with interrelated quotations from the art of the past.

It's also true that Nakhova is mostly engaged in the problem of space perception. Her “rooms” perform complex and convincing experiments on shifting human to environment relations.

One can't but agree that Nakhova is obsessed with themes of biology, sex, gender, Eros and Tanatos, everything where birth and death, health and illness mix up. No wonder, her favorite reading included Thomas Mann's “Zauberberg” with special loving for pieces like Hans Castorp's romantic meditation about synovial fluid of M-me Chauchat, that consumptive Venus.

Finally, it's a well known fact that Nakhova possesses a unique position in the circle of “Moscow Conceptualism” because unlike her colleagues she is serious as for material she works with. For her oil on canvas, paper, plaster, cement or whatever is used, is not only a medium of concept but also a self-sufficient thing that lives on its own. Although that seems a bone of contention, as if the problem of “form and substance” be still actual, there's no doubt that Nakhova

isn't afraid to get into more intimate relations with the material than it is accepted in local “Conceptualism”.

Assuming all said about Nakhova's work one is drawn to paradoxical conclusion: even when Nakhova refurbishes walls, ceiling, windows and everything else in her own apartment with glowing grey, even when she makes colossal, “non-woman” effort to make something very big and heavy, even when she produces almost disgusting pathological “body” objects, somehow she stays besides all that. She is the master of distance, driving so that neither those in front nor those behind would hit her. And that is not a kind of “kolobkovost” by Kabakov or Medical Hermeneutics (that is ability to avoid or skip anything), but rather a humorist “living in a world of her own”. Especially when it happens more and more difficult to understand what is the world we're living in and who lives there.

Joseph Bakstein

The works collected by Irina Nakhova in XL Gallery's room are not just a broken set of pieces. They are joined by theme and joined by space, and only through this correlation of the theme and space could they be understood properly. To maintain historical justice we should remind here that it was Irina Nakhova who first introduced the genre of “rooms” into local art context, the very genre that made up a ground for making installations. If Kabakov's “rooms” were ideally a kind of communal ready-made where an everyday life of some personages was exhibited, then Nakhova's “rooms” were rather spatial painting, or pictures that acquired the third dimension. For Irina Nakhova the space is primary while the theme is secondary; the space produces thematization avoiding text. Nakhova has not become a partisan of Conceptualism. Conceptualism has been overcoming a painting through text, be it a profusely grown signature, a collected commentary to painting, or an arbitrary set of words written all over the image. Nakhova, instead, overcomes a painting non-verbally, addressing the pre-textual layers of her personages' consciousness. These personages eat, make sounds, we may see (and hear) “tracks” of their behaviour, traces of their bodily functions and their organs. Nakhova's theme is life in space, though her artistic personages are not some definite people; that is not a “Life of Arsenyev”, and not even a “Life of Klim Samgin”,... but rather “At the Dregs”.



Иван Чуйков Ivan Chuikov
Теория отражения-4 Theory of reflection-4
видеоинсталляция videoinstallation

Елена Селина

Отражение как движение,

или Иван Чуйков как зеркало новой художественной стратегии

...a right man in a right time in a right place

(Народная американская присказка)

К концу 1995 года с мировой художественной сцены постепенно уходит повсеместное увлечение проблемами радикальной телесности. Она трансформируется в метафизическое, виртуальное, etc. Всегда чуть-чуть арьергардное московское искусство только теперь начинает свое постепенное освобождение от мертвееющей плоти. Уже определенно отталкивают "зашивающие рты", "бреющие лобки", "выворачивающие кишки", появляется потребность во внутреннем цензурировании, в смещении открытых жестов в сторону скорее теоретическую. Возможное развитие пост-телесного в Москве видится нам по нескольким направлениям (исключаем телесную инертность - как фон): актуализация поисков пресловутой национальной identity, виртуально-психоделическое фенсование, новая волна литературности, пан-эстетизм, и, наконец - "теория как практика". Проект Ивана Чуйкова "Теория отражения - 4" видится нам одним из парадоксальных предтеч гипотетического выхода из телесных оков. Парадоксальных потому, что художник занимается "теорией как практикой" последние несколько лет, вернее занимается только ею: проект в XL - уже четвертая серия постепенно разворачивающегося "движения отражения". Неисповедимы пути развития искусства: "платоническая" природа проектов Ивана Чуйкова, неизменно вызывавшая чуть отвлеченную симпатию и трепет, но как бы существовавшая несколько поодаль от экспрессивных московских баталий, - в сегодняшнем контексте начинает приобретать почти радикальное звучание. Ахиллес догнал черепаху - Иван Чуйков вновь более чем актуален для Москвы. И слава Богу!

Милена Орлова

Windows96

Иван Чуйков не без основания может претендовать на лавры столь популярных ныне Windows. Сам того не подозревая, на протяжении многих лет он использует в своих вещах принципы и идеи, которые лежат в основе компьютерных программ. Идея программируемой картины, осуществленная художником в серии графических листов в 70-е годы, которая должна была продемонстрировать независимость достижения художественного результата от субъективного, волевого выбора автора, сегодня оборачивается доступной (и бессмысленной) игрушкой в программах типа Corel Draw. Отмена ценностной иерархии в коллекции фрагментов разнообразных (художественных) реальностей приравнивается к удобству одновременной работы в разных окошках. Однако то, что сегодня может показаться элементарным и азбучным даже рядовым пользователям компьютеров, и что воспринимается ими как нечто служебное, как всего лишь средство для достижения цели, для Чуйкова всегда было главным предметом, сутью. И в этом смысле практиче-

ски все его серии могут служить иллюстрацией известного тезиса *medium is the message*. Средства (и) есть сообщение.

Парадокс заключается в том, что художественные апологеты *new media* часто воспринимают свою "медальность" как нечто исключительное и на этом основании претендуют на какую-то особую, независимую, непостижимую для простых смертных художественную идеологию. Тогда как именно художник, весьма далекий оттого, что принято сейчас называть "новыми технологиями", сумел сформулировать универсальные метафоры из откровения пророка информационной революции. К числу таких универсалий принадлежит "рама" или "окно". И, как это ни печально, приходится признать, что экран монитора (или телевизора) всего лишь их частный случай и принципиально не отличается от багета.

Пустота, взятая в раму, так же как вид из окна, неизбежно превращается в картину. Картину мира. Важно то, что этих картин может быть много, и ни одна из них не имеет приоритета. Легкий сарказм по поводу существования некой единой (подлинной) реальности, которую отражает искусство, присутствовал в предшествующих версиях чуйковской "теории отражения". Четвертый же вариант "delete'ировавший" сам предмет отражения, внушает почти мистический ужас - как протез, эманировавшийся от своего "пользователя" и пустившийся в пляс. Не отягощенная излишними деталями и декоративным хламом, честная версия "искусства для искусства" заставляет усомниться в том, стоит ли этот *message* таких *media*. Или наоборот.

Elena Selina

Reflection as Movement,

or Ivan Chuikov as a mirror of the new art strategy

...a right man in a right time in a right place

(American movie idiom)

As the year of 1995 ended so the maniac passion for radical body problematic is passing. It just transforms into metaphysical, virtual etc. Moscow art, that has always been slightly outdated, is now starting to unchain from the dying flesh. All those who "sew up mouth", "shave pubis", "turn guts inside out" are now really repulsive; one could feel the need for some inner censorship and for shifting explicit gestures to more theoretical stuff. Let us predict development of post-bodily problems in the following ways (body inertia exclusive): searches for the ever-spoken national identity actualised; virtual-psychedelic FENSOing; new wave of literature-driven art; pan-aestheticism; finally, "theory as practice". Among paradoxical prequels to the exodus from body captivity we point out Ivan Chuikov's project "Theory of Reflection - 4". Why paradoxical? Because the artist exercises "theory as practice" for some years, to be more precise it's his ultimate practice. This project at XL Gallery is the fourth part in the steadily developing "reflection movement" sequel. Inscrutable are the ways of art: "Platonic" nature of Ivan Chuikov's projects - always having excited

somewhat abstract sympathy and shiver, though being a bit aside the expressive Moscow battleground – wins an almost radical groove in today's context. Achilles ran down a tortoise; once again Ivan Chuikov becomes actual for Moscow. So thanks God?

Milena Orlova
Windows96

Ivan Chuikov may have serious reasons to pretend for the ever popular Windows' laurels. For years he has used in his work – without any notion – basic principles and ideas of computer programs. Back in the 70ies he made a series of graphic works expressing the idea of programmable painting/image. This idea had to demonstrate independence of the achieved artistic result from the author's subjective choice; today it turns out as an easily accessible (and senseless) plaything in the applications like Corel Draw. Abolition of axiological hierarchy in the collection of various (art) realities' fragments is being levelled to the comfort of simultaneous work in several windows. Though, what could seem as easy as ABC to regular computer users and what they might consider as service function or just a tool for getting the goal, for Chuikov was always the main thing, the kernel and the essence. Having this in mind we may generalise that



Никита Алексеев Nikita Alexeev
На 44 каналах At 44 channels
рисунки drawings

Никита Алексеев
Zapping

Отличное слово по-русски “телевидение”. Греческое “издали” соседствует с “видением”, которое, в зависимости от акцента, отдает то призраками, то прозрением. А в телевидении замечательно, что (никуда не денешься, Маршалл Маклюэн прав оказался) ТВ ничего не показывает, кроме возможности показать само себя. Даже сведения о совершенно действительных событиях превращаются в электронный дребезг в катодном светящемся пузыре.

Что бы ты ни узрел в этом мерцании – все будет образно. Недаром первое название телевидения было “иконоскоп”. Несомненно, целый день смотреть на икону и впитывать благодатный Фаворский свет, струящийся из ее обратной глубины – другое, чем смотреть в этот пузырь, всплывающий из глубин виртуального мира. Бесы, личины, 38 снайперов, какие-то пиксельные черви, поедающие собственные хвосты. Надо бы стереть пыль с экрана – отчетливее видно станет. Смыть олифу.

И слова. Образы сопровождаются какими-то словами. Неважно какими: все они метонимичны и смыкаются в поэтические сообщения, пытающиеся говорить о себе. Больше ни о чем. Надо бы зарифмовать. Выключить свет.

В телескоп можно увидеть свет умерших звезд. В иконоскоп можно увидеть образ. Но глаза не обманешь: предаваться видению можно только из той дали, которая соответствует оптическим возможностям человека. Не совсем издалека.

Перепрыгивая с канала на канал, “запирюя”, не задерживаясь на частоте

практически all of his series illustrated the famous McLuhan's thesis – “medium is the message”. Media are the message.

The paradox is that partisans of the new media in arts often feel their own “mediality” as something outstanding and thus claim to some kind of art ideology that is special, independent and incomprehensible for us poor mortals. But that was the artist rather unaware of what we now call the “new technologies”, who has managed to formulate universal metaphors from revelations of the information revolution prophet. Among the universals there is a “frame” or “window”. So we can't but admit that a monitor (or TV) screen is just the latter's particular case and therefore does not differ significantly from wooden framing.

Emptiness that is framed, as well as the view from a window, inevitably turns into a picture. A picture of Universe. What is really important, that there could be many such a pictures, and that any of them has no priority. The previous versions of Chuikov's “theory of reflection” were slightly sarcastic as for existence of some singular (true) reality, reflected by art. Version 4, having “deleted” the object of reflection itself, commands almost mystical terror – as if a prosthesis have emancipated from its “user” and took to dance. This honest “art for art's sake” version, not loaded with surplus details and decorative trash, makes one doubt if this message is worth such a media. Or vice versa.

дольше, чем возможно. Превращая пляску электронного луча в что-то хоть на мгновение более продолженное.

Сергей Хрипун
Blow Up Your Video

*В скуке, когда, весь день сидя против тушечницы,
без какой-либо цели записываешь
всякую всячину, что приходит на ум,
бывает, что такого напишешь – с ума сойти можно.
Кэнно-Хоси*

Иван Чуйков задал вопрос: “Что отражается в зеркале, когда на него никто не смотрит?”, и сделал видеоинсталляцию, по глубине простоты близкую дзэнскому коану, а по уровню решения равную классическим работам Нам Джун Пайка. Никита Алексеев, как истинный буддист, ответил своим коаном. Поскольку главное в телевидении не “видеть далеко”, а “издалека показывать”, то и неважно, смотрит ли на него кто-нибудь. Отсюда правота Маклюэна приобретает не столько философский или социологический, сколько инженерно-метафизический смысл.

Обращение Никиты Алексеева к телевидению вполне закономерно – достаточно прочесть его статьи (или побеседовать с ним, если повезет), чтобы понять, что имеешь дело с человеком, серьезно разбирающимся во внутренних механизмах масс-медиа. Диапазон возможных тем простирается от кинематографических приемов в рекламе до толкования закулисных ин-

триг по едва заметным обертонам в публичном поведении политиков. Правда, умение читать по облакам не предполагает с необходимостью умения писать на небе. Но в случае с Никитой Алексеевым мы имеем дело с художником, который и видит далеко, и издалека показывает.

Странные картинки с как бы посторонними текстами на первый взгляд не связаны ничем, кроме мастерства исполнения. Последнее обстоятельство органично подчинено задаче; как заметила японская писательница XI века Сэй-Сенагон “напиши я китайские знаки неверной рукой, мой ответ оскорбил бы глаза”. Однако можно научиться читать эти разрозненные загадочные листы как страницы одной бесконечной книги. При одном условии – нужно принять истинность и понять красоту простого выражения из “Дао Дэ-цзин”: “истинная правда похожа на ее отсутствие...”

Сама по себе инсталляция Никиты Алексеева решена элементарными, чтобы не сказать, примитивными приемами. И при этом, ее, как и “Теорию отражения-4” Чуйкова, можно отнести к наиболее чистым и сильным образцам видео-арта, поскольку она изящно оперирует основополагающими категориями “образа”, “коммуникации”, “изображения”. Технологические принципы в этой области современного искусства на самом деле всегда предельно просты – передача сигнала и формирование образа на мониторе. И восхищаться “крутому замесу” морфинга с виртуалкою, исходя из количества одновременно отображаемых на экране оттенков или скорости трехмерного рендеринга, простительно лишь тому, кто считает “компьютерное искусство” высшей и последней ступенью развития человеческого духа. К слову сказать, у признанных западных мастеров видео-арта (Брюса Наумана, Билла Виолы или того же Нам Джун Пайка) в лучших их работах либо отсутствуют хай-тековские извращения, либо они настолько незаметны, что их и нет вовсе – “у совершенного мастера нет правил, а это именно и есть правила...”

И в магическом переключении каналов Никиты Алексеева, равно как и в стене из одновременно “вещающих” рисованных мониторов, “техники” не больше, чем в обыкновенной электрической лампочке. Нам все равно, сколько там вольт, герц или ампер, лишь бы светила. Так и “на 44 каналах” – главное, что появилось новое бесплатное (почти энергонезависимое) телевидение. Оно светит. Каждый найдет себе программу по душе – ты, я, он, она и даже Фаворский свет.

Nikita Alexeev

Zapping

“Television” sounds perfect in Russian. Greek for “faraway” sticks to “vision”, which – depending on how you stress it, in Russian – is flickering from phantasm to foreseeing.

What’s really nice about TV is that it shows nothing but itself; kudos to Marshall McLuhan. Even information on absolutely actual events turn to electronic jar within the shiny cathode blob.

Whatever you behold in this shimmer everything is imagery. Not in vain the first term for television was an “iconoscope”. Undoubtedly to gaze at icon all day long absorbing blissful Favor light that streams from its outer side is not the same thing as watching the blob rise from virtual reality abyss. Demons, masks, 38 snipers, some pixel worms eating their own tails. Should we wipe dust off the screen to see more clearly. Just wash away drying oil.

And the words. Images are always accompanied by some words. No matter what are the words they all are metonymic and they bond into poetical messages that are trying to speak of themselves. And nothing more. Should we rhyme it. Just switch off the light.

A telescope may show the light of stars gone dead. An iconoscope may show an

image. The eyes though might not be cheated; one may excise viewing from that far till a human’s optical ability allows. Not that far.

Jumping from channel to channel, zapping, staying on a frequency no longer than possible. Turning the dance of proton beam into something more – at least for a while – continuous.

Serge Khripoun

Blow Up Your Video

Sometimes sitting all day long at your China-ink pot, bored, you write anything that comes to your mind, just for no reason, and it happens then your writing might drive one mad.

Kenko-Hoshi

Ivan Chuikov has put up the question – “What’s reflected in a looking-glass when nobody looks into it?” – and made a video installation, deep and simple enough to be a Zen koan, and done so well it could match the classical works by Nam Jun Paik. Being a true Buddhist, Nikita Alexeev answered with his own koan. As long as television’s main feature is to “show from faraway” not “view faraway”, then no matter if anyone views it. Thus McLuhan was right (rather in a sense of metaphysical engineering than philosophically).

Nikita Alexeev turned to TV naturally; just read his essays (or have a pleasure talking to him) and you’ll realize that his understanding of mass-media clockwork is advanced. Possible themes of discussion range from cinematographic approach in advertising to interpretation of clandestine intrigues by invisible changes in public behavior of the politicians. Although ability to read the clouds shouldn’t necessarily mean ability to write on the sky, Nikita Alexeev is the artist who both sees far and shows from faraway.

At first glimpse these strange pictures with seemingly incidental texts have nothing in common if not to mention drawing mastery. The latter organically submits to the main goal; as Sei-Shonagon, Japanese 11th century writer, once put it – “if I’ve written Chinese characters with a weak hand, my answer might offend your eye”. Still one may learn how to read these separate mysterious sheets as if they were pages of an endless book. Just to mind a single condition – one should understand truth and beauty of a saying from Tao Te-King: “an original truth looks like its absence...”

The installation itself is made with simple, if not primitive, strokes. Nonetheless it might be considered – as well as Chuikov’s *Theory of Reflection-4* – as one of the most clear and strong pieces of video-art, because it commands the basic categories like “image”, “communication”, “picture”. This sphere of contemporary art deals with technological principles that are really very simple, i.e. transmission of the signal and forming out an image on a monitor. Bless those who consider “computer art” as the least and last point in the human spiritual history, as they only pray for a tough morphing-virtual-reality mess, when pixel depth and speed of 3D rendering counts. The established Western gurus of video-art, like Bruce Nauman, Bill Viola, or aforementioned Nam Jun Paik, don’t expose though any special high-tech gadgets in their works, or at least one doesn’t realize there are any – “the perfect master has no rules, and this exactly are the rules...” So, magical zapping of Alexeev’s channels as well as his wall of hand drawn monitors “on air”, mean no more “technics” than an ordinary electric bulb. We don’t mind about what Volts, Hz or Amps are in there, should it shine. The same thing “at 44 channels”; what’s really important is that here it comes: the new free – and almost power-independent – television. It shines. Everyone may find a program up to their mind; you, me, she, Id and even the Favour light.



Дмитрий Пригов и Владимир Куприянов
Dmitry Prigov and Vladimir Kuprianov
Способы разрешения бесконечно малых величин
Resolution methods for infinite small values
инсталляция installation

Дмитрий Александрович Пригов

Определение “смытое изображение” как бы субстанцирует самое изображение, приписывая ему черты осознанной активности, иногда даже и демонтируя его. По сути же, это является определением способности нашего восприятия и частью герменевтики. В более узком смысле – это проблема разрешающей способности: что смыто и неразлично для одних (или одних считывающих устройств), вполне ясно и различимо для других (других считывающих и дешифрирующих устройств, уж извините). И уже в заданном пределе разрешающих возможностей можно обсуждать проблемы повреждения носителей информации или дефекты и слабения разрешающих устройств, или их одновременное параллельное изменение с одинаковой скоростью, с разной скоростью, либо со все время меняющейся скоростью взаимного опережения, достижения и опять опережения. Затем, конечно, возникает проблема (ну, не то, чтобы проблема, а скажем, вопрос – для интересующихся) более широкого культурного контекста, являющегося причиной (в нашем случае культурных феноменов) либо сохранения стабильного состояния обоих элементов считывания информации, либо их деградации, либо деградации одного из них. Соответственно, вся рефлексия по этому поводу мечется в достаточно узком пространстве чисто эпо-технических проблем, но зато с привлечением безумных соседствующих глубин психологии и истории, и их взаимных пересечений, и порождаемых на этих пересечениях монстров, кентавров да и вовсе – непонятно чего. А мы где? а нам что? а с нами что?

А мы, конечно же, на стороне переживания, умилений, тоски-печали, любви и ненависти, и прощения, и прощания, и всего прочего, инсинуируемого, в свою уже очередь, подобными aberrациями вполне недуховного мира.

Владимир Куприянов

Одна из основных проблем в искусстве – приближение к реальности. Даже при самой “отлетной” идеологии, внутри которой существует художник, присутствие элемента реальности является подтверждением ее правоты, состоятельности и доверительности.

Принцип аналогии, подтверждающий цельность существующего одновременно содержит в себе желание преодолеть эту самую данность и оттолкнувшись, но, не оттолкнув, двинуться туда... вперед... к смерти.

Но выход в иррациональное не так прост, поскольку реальность знает себе цену и умеет быть неуловимой. Точки ее напряжения не остаются постоянно в одном месте, они перемещаются, не всегда в желаемую и предполагаемую сторону. Если добавить к этому необходимость придать ей конкретную форму в конкретном материале, то получается напряжение, отличающее Искусство. Фотография, через свою технологию максимально приближенная к фиксации реальности, обречена быть внимательной, чтобы ясно и громко ее зафиксировать и одновременно убить.

Основа проекта – найти и подтвердить возможность громкого шепота, концентрирующего внимание в данном месте в данное время.



Игорь Макаревич Igor Makarevich
Лигномания Lignomania
инсталляция installation

Елена Селина

Про “это” как про то

Насколько позволяют делать выводы московские телесные метаморфозы, и “Лигномания” Игоря Макаревича – еще одно тому подтверждение, точка фокуса постепенно перемещается с предмета изображения на метод. Телесность разлагается: прошла пора “бури и натиска”, отчасти классической зрелости, тихо плещутся китчевые волны в определенно уже физиологическом растворе... Уважающие же себя художники если и обращаются к телу, то все больше как к инструменту, своего рода сленгу, на котором можно было бы на среднеадаптированном выразить сущностное.

Довольно трудно обозначить “предмет” выставки Макаревича: суперисскреннее вытеснение застарелых комплексов? Самопародия в диапазоне от “гробовщика” до “сквозного” Буратины? Деревянный выход из телесных пространств? Бальзаковский эрос? Скорее, жесткий анализ, попытка выявления скрытого, означения означаемого, некоего внутреннего пространства, невидимого глазу, но маркированного телесной, если угодно, псевдодеревянной оболочкой (как бы рамой). Рамой, в формат которой входят все перечисленные оттенки интерпретаций. Можно было бы порассуждать о перверсивном стремлении раннего Макаревича к мертвой натуре и тяготении зрелого Макаревича к натурфилософскому вочеловечиванию материала.

А можно, а возможно и нужно, проследить как отточено виртуозно выстраивается, отбрасывая все лишнее, языковая интрига. И тогда не важно – насколько максимально приближена “поэтика Макаревича”, насколько пожилой Буратино напоминает автора и какова степень телесности в “удельном весе” проекта. Важна работа с материалом, точность инсталлирования, позволяющая одновременно и безошибочно считывать внутренний текст. “Ты этого хотел, Жорж Данден?!”

Игорь Макаревич

Лигноман

Когда моя рука касается поверхности дерева, когда я легким прикосновением провожу по его упругости или нежно ощупываю шероховатые бугорки коры, во мне разливается тепло, оно переполняет меня солнечным светом, все мои невзгоды и страхи исчезают в сладком мареве, и я растворяюсь в огромном и переливающимся сиянии. Одно из самых ранних моих воспоминаний: отец привел меня на фабрику, где он работал. Я вхожу в помещение, показавшее мне залом, теряюсь от множества незнакомых людей, от звуков разных машин. И среди этого чужого неуютного мира я вдруг вижу золотой поток, бесшумно выливающийся из-под рук высокого мрачного человека. Во все стороны разлетались сверкающие брызги. Голова моя помутилась, я вошел в то, что мне казалось столбом яркого света. Очнувшись через несколько дней в больнице, с забинтованной головой – я бросился под нож стругального механизма и сильно поранился.

У меня никогда не было товарищей, я дружил с деревьями. Карлики и гиганты, корявые и стройные, они понимали, любили и защищали меня. Отделенная плоть дерева не умирает, стружка и досочки продолжают жить, пока не вернутся в свое родное лоно – оранжевый жар огня. Всю свою жизнь я беседовал с поленьями и досками, ласкал бревна, перешепывался с крошечными угольками. В молодости я нашел на свалке большой крепкий сосновый ящик, и всю жизнь сплю только в нем. В стужу в нем мне не холодно без теплых одеял, а в летнюю жару он дает мне прохладу. Когда ночь закрывает мне глаза, он, как волшебный корабль, убаюкивает меня и уносит в заоблачные края, залитые солнечным светом.

Андрей Монастырский

“Лигномания” И.Макаревича

Если рассматривать инсталляционные пространства, выстраиваемые современными художниками, как некие сакрализации бытового, чаще всего коммунально-городского, то инсталляционный жанр представляется чем-то вроде “метафизической архитектуры”, инспирируемой культовыми сооружениями совершенно различных традиций с самым широким диапазоном: от могилы и друидических конструкций до храмов любых современных конфессий и залов собраний политических партий. Инсталляции могут быть небольшие – настенные или витринные, могут занимать целые здания или даже гигантские открытые пространства как у Кристо. Я не думаю, что по отношению к инсталляциям имеет смысл выстраивать какую-либо иерархическую шкалу или рассматривать их с точки зрения степеней архаичности. В конце концов эстетика и в этом жанре занимается все тем же – секуляризацией культового, магического сознания. В данном случае мы просто имеем дело с превращением мест ритуалов в созерцательные пространства, без особых подробностей, как это свойственно другим жанрам изобразительного искусства. В инсталляциях речь идет скорее о пространстве как таковом, нежели о том, что выставлено в этом пространстве. Чаще всего зритель так и чувствует, и если предметы и структура инсталляции построены таким образом, что не за-

гораживают главного предмета изображения – самого пространства, то возникновение положительного впечатления от инсталляции обеспечено. Этот эффект сравним с каким-нибудь атмосферическим событием, впечатлением, у которого, в сущности, не бывает пространственных ограничений, но лишь временные рамки: я это видел везде, это было повсюду вокруг меня, и во мне, и вдали.

Переживание вдруг началось и потом прошло. То есть художник, работающий с инсталляцией, использует пространство как инструмент, а в результате возникает нечто, расположенное во времени, что и является, собственно, эстетическим (а не только художественным) актом. Понятно, что ангелы, серафимы, херувимы – это небесные силы, но небо быстротекуще, и они же вдруг становятся различными типами освоенности пространства. На такого рода неожиданностях, знаковых еобязательствах и перверсиях строится предметность и подробность инсталляции. В “Лигномании” не так уж трудно усмотреть, например, нечто подобное католическому реликвиариуму, алтари-зованному фоторядам в стиле православного иконостаса, где персонаж литературной сказки вдруг обнаруживает свою друидическую природу. Но эстетический секрет, позволяющий рассматривать эту инсталляцию как важное событие, состоит не столько в наборе всего вышеперечисленного, сколько в том, что Макаревич неожиданным образом обработал не полотно, а фотографии, точнее – негативы. Причем именно “обработка” их так, как обрабатывают более “грубые”, чем негативы, материалы, то же дерево, например. Лично для меня именно в этом перверсивном техницизме, в соотношениях степеней обработанности материалов (а не в литературном или идеологическом тематизме подробностей) и разворачивается пространственно-временное событие инсталляции “Лигномания”.

Милен Орлова

Зрелость Буратино

Еще не так давно, в 1994 году, Михаил Рыклин, анализируя большой проект Елены Елагиной и Игоря Макаревича “Жизнь на снегу”, рассматривал их работу как попытку противостоять “господствующей тенденции брутализации искусства”. Четкость оппозиции “концептуалистский канон (затвердевающий) – телесные (брутальные) практики” с тех пор успела померкнуть и смазаться. Галерея XL, в свое время существенно поддерживавшая “телесников”, на днях закрыла эту тему, публично отмежевавшись от всех “бреющих лобки”, “прокалывающих языки” и “вспарывающих животы”. И что же? Сразу после этого она показывает выставку Игоря Макаревича, по своей “брутальности” ничуть не уступающей, а по мне так и перекрывающей своей, скажем так, изощренной возрастной пронзительностью все предшествующие экзерсисы этого толка. Выставка Макаревича свидетельствует о том, что снятие вышеупомянутой оппозиции происходит двойственным путем: в то время как открыто телесная жестикуляция становится все более метафоричной, все чаще превращается в “псевдоним” для неких абстрактных понятий (видя на фото эрегированный пенис, не стоит думать, что это “про тело”, это – про судьбу России), “символы и эмблематы” концептуалистского канона, напротив, наполняются живой кровью и обрастают плотью.

С предыдущим проектом выставку связывает кочующий фантазм Буратино, из пешки, бесполого чурбачка выросший до медицинского “анонима” гумбертианского толка, с полагающейся и прилегающей исповедью-признанием. Эта образцово психоаналитическая история составляет с фотографическим рядом взаимодополняющую пару, антиномию, где текст исполняет роль “дневного”, освещенного ярким солнцем, просветленно-сентиментального сознания, а фотография – вытесненного, темного, ночного подсозна-

ния. “Детско-буратинское” поэтическое описание сексуальных переживаний (серьезно затрудняющее определение возраста “пациента”) оборачивается в “замученной” фактуре фотографий откровенными следами оргазмов, достигнутых упорным трудом. Задорный бумажный колпачок, склеенный папой Карло, с возрастом начинает смахивать на унылый ночной колпак, стареет и “подставное” лицо, становясь похожим на свой прообраз – клюв чумного баллаха. Маскарад кончается счастливым воссоединением с истинным предметом этой страсти – крепким и удобным сосновым ящиком.

Elena Selina

About “This” as about That

What can be said of Moscow body metamorphoses – Makarevich’s “Lignomania” inclusive – is that the focus now steadily shifts from object to method. Physicality spoils; the “Sturm und Drang” period passed by, as well as classical maturity, now kitsch waves slightly lap in what might be a physiological solution... If the artists with self-esteem turn to body they mostly treat it as an instrument or a kind of slang, a level-headed way to speak of the essential. It’s rather difficult to define the “subject” of Makarevich’s exhibition. Is it a super-sincere sublimation of the inveterate complex? A self-parody ranging from a “coffin-maker” to “write-through” Pinocchio? A woody exodus from the body spaces? A Balzac Eros? Rather a hard-edged analysis, an attempt to uncover the hidden, to define the denotate, some inner space, invisible yet outlined with bodily – or pseudo-wooden, if you please – shell, or a frame. A frame big enough to include all the abovesaid interpretation hues. We could have discussed early Makarevich’s perverted thrive to dead nature, or mature Makarevich’s inclination to phylosophical humanization of material. Or we’d better search how scrupulously the language intrigue is constructed. Then no matter how close-up is the “poetics of Makarevich”, or how much an old Pinocchio is alike the author himself, and how much body is there in the project. What’s really important is working with material, precision of the installation which gives immediate and faultless access to the esoteric text. “Is that what you wanted, George Dandin?!”

Igor Makarevich

Lignomaniac

When my hand touches the surface of wood, when I gently pass over its resilience or tenderly fumble the rugged knobby bark, then warmth fills me up, overbrims me with sunlight, then all my troubles and fears disappear in a sweet looming, and I got dissolved in a great opalescent shining. Among my most early reminiscences there’s one when dad took me to the mill he worked at. I came into a room which seemed a hall to me, I felt lost among many unknown people and sounds of various machines. And suddenly, amidst this alien uncomfortable world I saw a golden stream that noiselessly flowed from the hands of a tall gloomy man. Shining splash squirted all around. My head bleared and I stepped into what I thought was a shining light beam. In a few days I recovered in a hospital, my head in bandage – I have thrown myself under a planer blade and got seriously hurt.

I’ve never had friends, I made friends with the trees. Dwarfs or giants, crooked or svelte, they all understood, loved and protected me. Even a stripped body of wood doesn’t die, a chip and a plank live on until they come back to their bosom, into the orange heat of fire. All my life I’ve talked to logs and boards, whispered to tiny charcoals. When I was young I found a big sturdy pine box at a junkyard, and since then I sleep only in it. When it’s cold it warms me without any quilt, and it soothes me with freshness in summer heat. When the night closes my

eyes, it lullies me and like a merry boat it carries me away to heaven flooded with light.

Andrey Monastyrsky

“Lignomania” by Igor Makarevich

If we consider installation spaces made by contemporary artists a kind of sacralization of the everyday life, often communal, then the genre of installation seems something like “metaphysical architecture” inspired by cult buildings of various traditions – tombstones and druid dolmens to temples of any confession and political parties congress halls. installations could be small – at the wall or a showcase – they could cover a whole building or even vast open spaces, like the ones made by Christo. I don’t think there’s any sense in scrutinizing installations by hierarchical scale or considering their archaic levels. All in all aesthetics treats this genre in the same old way of secularization of the cult or magic consciousness. In this case we deal with turning ritual places into contemplative spaces without particular details, that are specific to other visual art genres. Installations are about space as such rather than anything that is exhibited in this space. This is what the viewer often feels; if the objects and the structure of installation are built so they don’t obstruct the main object – which is the space itself – then positive impression of the installation is guaranteed. This effect might be compared to some atmospheric event or impression, that has no space but time limits: I saw it everywhere, it was all around me, inside of me and far away.

Suddenly there was an experience and then it’s gone. An artist working with installation, treats space as an instrument, and it ends up in something that lasts in time – that is aesthetic, not only artistic act. It’s true that angels, seraphim and cherubim are heavenly forces, but as long as heaven is quick changing, they become various types of the space luminance. Objectiveness and circumstance of the installation is based on such unexpectedness, sign facultativity and perversion.

It’s not difficult to interpret “Lignomania” as a kind of Catholic reliquaries, rows of photos added like an Orthodox iconostas, where a hero of literature tale opens up its druid nature. Though aesthetic secret of considering this installation an important event is not only about the aforementioned features, it’s rather how Makarevich has developed photographs, or negative film to be correct, not the log. He “processed” it like a rough stuff, let’s say timber, not a film. For me the time and space continuum of the “Lignomania” installation happens not as the literature or ideological detalization, but exactly through this perverted technicism, in correspondance of the materials development levels.

Milena Orlova

Pinocchio’s maturity

In 1994, when analyzing “Life on the Snow”, a big project by Elena Elagina and Igor Makarevich, Mikhail Ryklin assumed their work as an attempt to stand against the “dominating tendency of art brutalization”. Since then distinctive opposition of “Conceptualist canon (petrified) vs. body (brutal) practices” has blurred. XL Gallery, once given a serious support to “physicalists”, recently closed the theme, having declared disavowal from the pubis-shavers, tongue-puncturers and other guts-die-harders. So what? Right after this the gallery is showing an exhibition by Igor Makarevich, as much “brutal”, if not stronger than all the previous exercise of the kind, due to its refined age acuteness.

Makarevich’s show testifies the dismissal of the aforementioned opposition gone in two ways. An explicit body gesticulation becomes more metaphoric thus turning into a pseudonym for some abstract terms (when you see an erect-

ed penis in a photo, forget about body, actually it's about Russia's fate); on the other hand, "symbols and emblems" of Conceptual canon are getting hot blood and flesh.

The current exhibition is linked to the previous project through the wandering phantasm of Pinocchio, that grew up from a genderless log into a clinical Gumbert-like "anonym", his confession supplied. This perfect psychoanalytic story makes an antimony with the photographic series, where text stands for "daylight", enlightened and sentimental consciousness while photography goes as a dark sublimation or a "night-time" unconscious. The "childish" Pinocchio-



Елена Селина

Сюрреализм заказывали?

Рискуя быть обвиненными в невежестве и грубом обращении с новейшими исследованиями о природе и истоках актуального искусства Москвы*, но с сугубо благими целями предлагаем зрителю "харьковский велосипед" выпуска 1960–1980-х. В оправдание спешим заметить, что Борис Михайлов – давний друг и соратник Ильи Кабакова, и, следовательно, не является ли легкомысленный "механический сюрреализм" раннего Михайлова – романтическим спутником глубинной основы истории московского искусства? В самом деле, разве не учитываются исследователями какого-либо явления так называемые "круги по воде": по форме, а подчас и по интенциям, соприкасавшиеся с мейнстримом? Сама возможность возникновения подобных совпадений у близких людей – не есть ли косвенное подтверждение основных положений новейших исследований? Вспомним и риторический вопрос Михайлова, обращенный к самому себе: "Единственное, чего я не пойму – это почему я смотрел на все сквозь задницу женщины?"

* См. Е. Деготь "Сказка о пожилом Буратино" // *Коммерсант-Daily*, №46, 21 марта 1996.

"На самом деле <московский концептуализм> можно интерпретировать как постсюрреалистическое искусство... .московский концептуализм формировался не на фоне триумфа и банализации абстрактной живописи (как западное искусство, параллельное ему), а на фоне триумфа и банализации соцреализма, который сам... был вполне сюрреалистическим искусством тотального желания сплошного коллективного зрса. Поэтому художники конструировали подсознание в подсознании... отсюда... постоянная двойственность, ротация между сверхподсознанием большинства и личным подсознанием..."

Борис Михайлов

Искусство неимущих, или опыты по реабилитации мечты

Философствования по поводу одного забытого фото-эксперимента конца 1960-х – начала 1980-х годов

Критика не балует фотографию своим вниманием и вся история советской послевоенной фотографии – это одно большое белое пятно. И мне хотелось

styled poetic description of sexual experience not only makes it difficult to define the "patient's" age, but also shows up in a "tortured" surface of the photographs through explicit traces of orgasms reached by hard work. The brave paper foolscap made by papa Carlo looks more like a dreary nightcap with age. The same happens to a dummy-face that becomes older and closer to its prototype, the beak of a plague overall. Masquerade results in a merry reunion with a true object of desire, a sturdy and comfortable pinewood box.

Борис Михайлов Boris Mikhailov

Искусство неимущих Art of the indigent

фотография photography

бы, как одно из возможных начал систематизации, представить имиджи 1960–1980 гг., являющиеся цветным параллельным слайд-монтажом, хотя бы потому, что именно это направление может быть представлено сотнями работ, а не отдельными успехами отдельных авторов.

И еще, конечно, мне хотелось бы сказать, что этот велосипед был изобретен в Харькове. И не был заимствован на Западе.

Этот метод родился из моего пренебрежительного отношения к фотоматериалам вообще, и к фотоотпечаткам в частности. Нечаянно сложив две диапозитивные пленки, я вдруг увидел какофонию возможностей: сквозь что-то виделось что-то, что-то уничтожалось...

Передвигая одну пленку вдоль другой на кадр, можно было видеть все новые и новые сочетания, из которых нужно было только выбирать важное, ничего не придумывая заранее. Целенаправленный поиск случайных сочетаний и явился основой метода, который условно был назван "наложениями".

Из изображений, полученных таким способом, делались слайд-фильмы. И фактически это были первые отечественные видеоклипы. Причем и современные видеоклипы часто пользуются "наложением" как методом.

"Наложения" давали возможность фотографам осваивать имиджи современных направлений живописи (абстракционизм, сюрреализм, импрессионизм...), и становиться "могильщиком" этих течений, показывая, что, если уж такая массовая культура как фотография может создавать эти образы, то живописи целесообразнее решать другие задачи...

* * *

Это была мечта. Иногда кажется, что это еще мечта, а иногда, что это просто заблуждение прошлого, как и многое.

Но зачем увеличивать количество белых пятен, и, конечно, это не в традиции Москвы по отношению к провинции. С моей точки зрения это был лучший фото-underground того времени.

Конечно, время неимущих еще не кончено. Поэтому может быть "химеры" будут вечно продолжать свое существование.

Единственное, чего я не пойму – это почему я смотрел на все сквозь задницу женщины?

Милена Орлова***А теперь дискотека! или о диалектике актуального***

Очередной проект Бориса Михайлова в XL Галерее интересен не только тем, что открывает новое лицо хорошо известного мастера, но и дает повод поупражняться в диалектике “актуального”, сменившей дезавуированную пост-модернизм “новизну” в качестве критерия принадлежности к искусству. Антитезой “актуальному” является “музейное” и “историческое”. Однако, как видно на примере многих активно выступающих сейчас шестидесятников и семидесятников, верность стилю оборачивается фальшью, потому что созданное сейчас “музейное” и “историческое” по определению становится подделкой – но подделкой времени.

Михайлов счастливо избегает этой опасности, произведя операцию, которую можно сравнить с популярной ныне методом искусственного вынашивания и рождения. Тот зародыш, те идеи, которые казались (и были) нежизнеспособными “выкидышами” для заданного экзистенциальными проблемами художественного сознания 1960-х, – слишком случайно, слишком легкомысленно, слишком игриво, слишком красиво и слишком не ново (в Харькове все-таки изобретен велосипед), – оказались вполне уместны в новом контексте и в новом теле.

Отложенная, не пережитая вовремя (в 1960-е) революция наконец-то свершилась: массовая культура перестала быть для нас номинальным понятием. Сегодня Флюксусу нет надобности превращаться в КД, так же как поп-арту не грозит трансформация в соц-арт. Пока. И Борис Михайлов чутко уловил эту ситуацию, выступив как DJ со своими старыми пластинками на этой пост-революционной “дискотеке”.

Elena Selina***Have you ordered Surrealism?***

We're presenting you a “Kharkov Columbus” circa 60-80ies, taking risk of being accused in ignorance and boorishness toward the newest research in the nature and roots of Moscow contemporary art*, though we're doing it wholeheartedly. What might excuse us is that Boris Mikhailov is an old friend and brother in arms of Ilya Kabakov; so why shouldn't this easy-minded “mechanical surrealism” of early Mikhailov be a romantic companion to deep roots of Moscow art history? As a matter of fact, aren't serious scholars aware of the so called “ring effect” when some phenomena allude to the mainstream by form or even by intention? Doesn't the very possibility of such a coincidence between near friends, prove – maybe obliquely – the basics of the fresh study? Let us not forget Mikhailov's rhetoric questioning himself: “One thing I really can't understand is why did I look at everything through a woman's bottom”...

* See Ekaterina Dyogot. “A Tale of An Old Pinocchio” / *Kommersant-Daily*, №46, March 21” 1996.

“In fact <Moscow Conceptualism> might be interpreted as a post-surrealist art... ..Moscow Conceptualism developed on a background of triumph and banalization of socialist realism, which itself... was enough surrealist as the art of total desire and wholesome collective Eros, opposite to the Western art that had a background of triumph and banalization of abstract art. Thus the artists constructed subconscious within the subconscious ... ; hence... there was a constant duality, rotation between the super-subconsciousness of majority and a personal subconscious...”

Boris Mikhailov***Art of the indigent, or a study of dream rehabilitation***

A speculation about forgotten photo experiment of the late 60ies and early 80ies. Photography is not a critique's pet, and the whole post-war Soviet photography

history is a blank spot. Therefore I'd like to present – as an attempt of systematics – images from the 60-80'ies, the parallel color montage, at least because this trend is presented with hundreds of works and not just some pictures by some author.

Moreover, I'd also like to say that this America was discovered in Kharkov. Not found in the West.

This method was a result of my neglect toward photographic stuff and especially toward films. Having incidentally put two slide films together I saw a hell of opportunities – something was seen through something else, something disappeared and some other things emerged...

Moving one film along another, frame by frame, I could see more and more new combinations, which I had only to choose from, without any preparatory conception. This method, which I called “overlays”, was based on purposeful search for incidental combinations.

The outcome images were then into slide-flicks. In fact these were the first local videoclips. And modern videoclips often use the “overlay” method, too. “Overlays” gave photographers a chance to appropriate the images of modern painting trends – like abstract, surrealism, impressionism – and to become their “diggers”; showing up that if photography, a mass culture phenomenon, could do that, then painting might look for something different...

* * *

That was a dream. Sometimes I feel it's still a dream, sometimes that it's just a delusion of the past, as many things are.

Though why multiply blank spots; and sure it's not in Moscow tradition of attitude toward province.

In my opinion that was the best photo underground of the time.

Undoubtedly the time of the indigent isn't over yet. Maybe that's why a fool's paradise will last forever.

One thing I really can't understand is why did I look at everything through a woman's bottom.

Milena Orlova***Let's dance! or the dialectic of the actual***

One more Boris Mikhailov's project for XL is interesting not because it uncovers a new face of the famous master, but as far as it allows to exercise in dialectics of the “actual”, the term that replaced “novelty” as criteria of belonging to art. “Museum” and “historical” become an antithesis for “actual”. Observing the growing activity of art veterans of the 60'ies and 70'ies one might realize that loyalty to style now turns into falsity; that's because “museum” and “historical” art being created today definitely becomes fakery, though a fakery of time.

Luckily Mikhailov escapes this danger, performing instead a trick which could be compared to artificial pregnancy and birth. The very fetus, the ideas that seemed to existentially frustrated art consciousness of the 60'ies a kind of lifeless abortion – and they actually were then – as the following: too accidental, too light-headed, too frivolous, too beautiful, and too old-fashioned (they've discovered America in Kharkov though), so these ideas appeared quite appropriate in the new context and in the new body.

At last the revolution that has been postponed in the 60'ies, happened here: mass culture is no more a shallow word for us. Today Fluxus doesn't need to turn into KD (Collective Actions, a Russian group of Conceptual artists), as well as pop-art wouldn't transform into sots-art. Yet. And Boris Mikhailov sensitively feels the situation, coming up like a DJ with his old LPs at this post-revolutionary dancing-party.



Татьяна Либерман Tanya Lieberman

Xposition

фотоинсталляция *photoinstallation*

Сергей Епихин

Отзовитель, горнисты!

Исторический узор отношений изобразительного (визуального) искусства и фотографии разительно (пато)логичен, чем-то напоминая эдипов треугольник, начертанный, правда, в неевклидовой геометрии, где изобретение Дагера выступает и в качестве сына и в образе Отца. Для традиций новоевропейского иллюзионизма фотопроект стал одновременно и агиографией, поскольку почти мистическим способом сублимировал ее идеальное бытие, и порнографией, поскольку уничтожил его сокровенную тайну становления, редуцировав последнюю к безличной физиологии технологического автоматизма. Тайна поменяла адрес, став доступной в принципе для каждого. Созданием механического глаза живопись была “разверстана”, т.е. развернута в сторону собственной технологии восприятия и визуальной текстуры.

Этот “роман воспитания” продолжило открытие Рентгена: обнаружение незримых и всепроникающих (абсолютно бесстыжих) X-лучей примечательно совпадает с появлением сексо-центрической теории бессознательного и основанной на ней терапевтической методики. Почти синхронный переход в модернистских практиках от описания своей оптической текстуры к анализу перцептивной и понятийной структуры здесь может выглядеть как эволюция визуального искусства от “мягкого” к “жесткому” порно, внутри которого оно (искусство) в сущности и работает по сей день – достаточно взглянуть на запредельную эластичность и терпимость действия в нем законов дистрибуции. И если формы языковой игры актуальных стратегий определяет “порнографическая” проникновенность эстетических X-лучей, то место художника в современных контекстах следует обозначить как X-позицию, непредсказуемую и безвидную до презентации результата.

Естественно, что сходная участь потери статуса постигла и саму традицию порнографического фото. В современной культуре ей как бы в наказание предписана невинность – гипнотическим качеством массовой полиграфии, публичной бесцеремонностью подтекста потребительской рекламы; к тому же в ней внезапно обнаружилась недюжинная пропедевтическая, экзистенциальная и просто медицинская ценность. Демистификация лишила ее исторически присущей энергетике, состоявшей как раз в запретности или технической ущербности изображения.

Sergei Epikhin

Call back, buglers!

The historical pattern of relations between visual arts and photography is dramatically (patho)logical; it could be compared to Oedipus triangle drawn by rules of non-Euclidean geometry, where Daguerre's invention represents both the son and Father. For the modern European illusionism, the photo-process became an hagiography – as it has sublimated the ideal being in an almost mystical way – and a pornography, because it destroyed the very mystery of its growth, reducing the latter to a faceless physiology of technological automation. The mystery became accessible for everyone. The story continued with the Roentgen's discovery. Could it be a coincidence that invisible and omnipotent – and absolutely licentious – X-rays appeared at the same time as the sexocentric theory of unconscious. Thus almost synchronous transition of modernist approach from description of its optical texture to analysis of perceptive and denotative structure, may appear as the evolution of visual art from “soft” to “hard” porn, just take a look how extremely elastic and tolerant its distribution law is. If linguistic tricks of the actual strategies are defined by pornographic permeance of aesthetic X-rays, then the artist's place in contemporary context might be labeled as X-position, unpredictable and subtle until the result is presented.

Naturally, the pornographic photo tradition itself overgone the similar decline of status. Modern culture almost restricts pornography to innocence – through hypnotic quality of mass-circulation printing and public familiarity of commercials. And it was rediscovered as a propedeutic, existential and simply medical value. Demystified, pornography lost its historically traditional energy which consisted in the very prohibition or technical backwardness of image quality. Seductive defectiveness changed into dull and comely perfection.



Александра Обухова
Дела семейные

*“Кого ты больше любишь – Бойса или Уорхола?”
Из разговора Критика с Художником*

Авторы проекта – художник и критик – предлагают вниманию зрителя конфликт, обнаруженный ими в отношениях двух мифологических фигур искусства XX века – Антуана де Сент-Экзюпери и Йозефа Бойса. Хотя точки зрения соавторов на суть гипотетического противостояния различны, они все-таки сходятся по меньшей мере в одном – в наличии предмета обсуждения. Действительно, во время Второй мировой войны они вполне могли столкнуться в небе (над Берлином или африканской пустыней, не важно) – ведь оба служили в военно-воздушных силах враждующих армий. Касательно итогов сражения соавторы, кстати, тоже единодушны – оба считают, что создатель “Маленького принца”, пилот-романтик Экзюпери потерпел поражение в бою с фашистским летчиком и последним модернистом Бойсом.

Однако очевидно, что проект К.Звездочетова и С.Епихина вовсе не является иллюстрацией исторической драмы. Известные авиаторы, по всей видимости, призваны олицетворять здесь противостояние сил, занятых в генеральных сражениях истории современного искусства. Не имеет большого значения то, что для ответственного за визуальный ряд художника генералы от армии искусств одеты в аллегорические одежды комедии дель арте, где у благородного героя (Экзюпери) всегда есть тень в лице комика/циника (Бойс), а в концепции критика “силовики” воплощают главных фигурантов битвы теоретических абстракций. В общей перспективе замысла игра “в четыре руки” разрабатывает вечную тему соперничества поколений, борьбы старого и нового, отцов и детей. Да и в метафорической “критике цинического разума” (Слоттердаик), предложенной художником, и в заоблачном глубокомыслии историка искусства Экзюпери и Бойс, как папочка и дурно воспитанный сын, сходятся на поистине фрейдовском маршруте. Но хотя схема и получилась по-модернистски векторной, линейной, поскольку из семейного многоугольника исключили маму, внебрачных детей и прочих родственников, кажется, что пожелавшая остаться неизвестной родительница все же маячит где-то за кулисами. Вот только где она – спрятана под перешедшей по наследству шляпой? И кто она – Дюшан или Уорхол?

Константин Звездочетов
Два самолета

Когда наши любимцы Преображенский и Беляев выставили свой валеночный самолет – все очень радовались. Ясное дело: ребята – талантливые, Бойс – тоже гений, галерея – “Риджина”, угощает шампанским... А мне было грустно почему-то. Ко мне подошел Сережа Бугаев и сказал: “Как я тебя понимаю! Этот человек бомбил наши города, села, детские сады, больницы, а все, даже, даже поспе-

Константин Звездочетов & Сергей Епихин
Konstantin Zvezdochetov & Sergei Epikhin

Ночной Бойс или нерусские мальчики **Night Beuys or Non-Russian Boyz**
инсталляция installation

его смерти, танцуют под его дудку”. В тот вечер я поклялся себе, что выведу партайгеноссе Бойса на чистую воду. И хотя традиции моего народа не позволяют говорить плохо о покойниках, все-таки память жертв этого кровопийцы, этого бешеного пса войны взывает к праведному суду истории.

Так что вспомним все, вспомним и членство в “Гитлерюгенде” и “звездный марш” на Нюрнберг, и пылающие хаты Херсонщины. И наконец, вспомним главное: нацистский летчик Йозеф Бойс темной военной ночью жестоко и хладнокровно лишил жизни человека, чье имя ассоциируется с добротой и человечностью, поэзией и утонченностью, высокой духовностью и честью. Именно там, в небе, трагически погиб Антуан де Сент-Экзюпери, который, став жертвой трусливой и подлой расправы, героически сложил крылья в пустынях Северной Африки. Однако гнусный фашист тоже не ушел невредимым – немного пораненный французским летчиком, он потерял управление и залетел на территорию СССР, где его почти настигло возмездие – он был сбит советскими зенитчиками. его самолет упал, неся смерть и разрушения в степях неподалеку от овеянного боевой славой Перекопа. (Именно этот эпизод отражен в картинах Пластова и Дейнеки “Фашист пролетел” и “Гибель немецкого аса”).

Херр Бойс читал произведения своей жертвы и мучительно завидовал, как всякое ничтожество, своему французскому сопернику. Он знал, что делать – сознание преступника и параноика не омрачают угрызения совести и сомнения. Вместо того, чтобы честно умереть как мужчина, он стал цепляться за свою ничтожную жизнь, творя новые преступления. Причем гидом ему служили произведения великого француза.

Прежде всего гитлеровец нашел несчастного барашка, того самого, что так мило описан в книге “Маленький Принц”, убил его, извалялся в его младенческом жире, напился его невинной крови, и, завернувшись в его шкуру, уполз заливать раны. Этот вампирский поступок спас ему жизнь и еще больше утвердил его в необходимости злодейства. После своего исцеления он совершил мерзкий ритуал, собрав бараньи кости в черный ящик своего самолета и сплющив затем этот ящик так, что на заснеженном поле этот предмет стал черным квадратом. Что ж, Йозеф Бойс был хорошим учеником своего античеловеческого предтечи. И если Малевич был только теоретиком насилия, грабежа и удушения всех пламенных идей, то его ученичек замечательно их воплотил в жизнь. По этому сатанинскому знаку и нашли гада его сообщники. Когда они спустились на бескрайние поля Тавриды, то даже у них застыла кровь от подобного злодейства. Над степью раздался душераздирающий лисий стон. Бойс надругался над лисом, надругался так, от скуки, даже уже не осознавая, что это тот самый Лис.

“Что это?” – спросили его друзья-фашисты.

“Наверное, койот”, – ответил Бойс, и они улетели.

В конце войны, чтобы очередной раз спасти свою шкуру, наш каннибал сдался в плен англичанам, назвавшись Маленьким Принцем. Так и пошел он дальше по жизни с этим негласным титулом, дурмана головы, творя новые пре-

ступления и свои бесовские церемонии.

Подобно крошке Цахесу он стал властителем душ. Что не сделал Гитлер – сделал Бойс. Над миром воцарился культ жертвоприношений и людоедства. Все человеческие ценности подвергались осмеянию и поруганию. Наступила эра мерзавцев. Каждому теперь, чтобы добиться успеха, нужен жертвенный барашек, поросенок или младенец. Германский дух холода и расчета вселился в детей человеческих, победив веселый латинский нрав. Пришел он и на нашу землю. Все эти жириновские и лимоновы, как бы они ни были прикольны и привлекательны, суть дикари и людоеды. И поэтому я заклинаю вас: “Люди, будьте бдительны”. Заклинаю вас памятью доброго гения Сент-Экзюпери. Ведь лучше погибнуть, чем свернуть с пути гуманизма, доблести и чести. Да, доблота беззащитна как цветы или поэзия, она часто попадает в капкан подлости, насилия и расчета, но мир держится ею. Жареный соловей не заменит колбасы. Обжора отравится жареным соловьем. Не в силе Бог, но в правде.

Сергей Епихин

Нерусские мальчики

I am still alive

Op Kawara

*“Русские мальчики” обычно заняты
исправлением чужих географических карт.*

*Нерусские – составляют их заново сами,
предоставляя исправление другим.*

Прим. автора

Социальная (как и натуральная) история не терпит сослагательных наклонений. Для художественных практик эта модальность, напротив, – ключевое условие существования. Поскольку их основной целью является (вос)производство возможного ирреального, воздушно-эстетическая встреча двух культурных героев – Экзюпери и Бойса вполне может стать сюжетом внутренней мифологии современного искусства. Тем более, когда агональным мотивом служит демаркация его собственных границ. В судьбах Экзюпери и Бойса в самом деле подозрительно много зеркальной симметрии. Литературная биография первого начинается с романтических текстов и завершается катастрофой с исчезновением без видимых вещественных следов. История второго стартует травматическим падением, финишируя катастрофическим переизбытком рафинированной материальности, занесенной его ажитированными адептами на территорию искусства. Собеседник Койота и душеприказчик Маленького Принца как бы обороняют его противоположные рубежи, сводимые к анти-тезе: либо все языки – в мире, либо весь мир – в языке. Зная как выглядит полярная бойсовской практике художественная доктрина, трудно не опознать в опытах детского рисования рассказчика повести и космической одиссеи небесного пришельца прообраз концептуальной эстетики. “Это не шляпа”, – сообщил будущий летчик, демонстрируя (взрослым) удава, проглотившего слона, почти цитируя знаменитое “Это не трубка” Рене Магритта. От истории про короля, что применяет тактику абсолютно номинальной власти над внешней реальностью, и юридического владельца звездного неба, также совсем недалеко до перформативного определения искусства, сформулированного, кажется, Дональдом Джаддом, и декларации Роберта Берри из “Art & Language”: “Все известные мне вещи, о которых я, однако, не думаю в данный момент, – 1:36 пополудни; 15 июня 1969, Нью-Йорк”.

Столь же пророческой оказалась “не-шляпа” Экзюпери и по отношению к собственно бойсовской поэтике, что вызвало массовый исход эпигонов, соблазненных легализованной легкостью размена уникального личного мифа в банальности частной синдраматики, и скоро застыла в неподвижности, как

бы действительно проглотив слона.

В этом смысле диалог Бойса с Койотом как бы предвосхищает печальную участь сакрального языка неосторожно доверенного миру. Тот же эзотерический статус был исходно присущ и иконоборческой практике концептуализма. Примечательно, что затерянные в пустыне персонажи “Маленького принца” в конечном итоге образуют как бы сообщество иконоборцев, в итоге помещая взыскуемого барашка в ящик, где он обретает идеальную полноту и свободу чисто лингвистического бытия. Запредельной эмпирической визуальности Логоса концептуальной традиции достаточно симметрично отвечают евхаристические акценты в магической сценографии бойсовских акций. Понятно, что и сакральную жертву приносят по обе стороны линии разделения. Бойс – бесконечным расчленением и распылением тела собственной поэтики; концептуальный дискурс, напротив, – процедурой телесной инкарнации, перехода текста в форму предметности, фактуры, орнамента, референтной тавтологии etc. “Словом”, однажды барашек вырос, вышел из ящика и до сих пор бродит возле замкнутых дверей. Не стоит думать, что этот неизбежно печальный сюжет из недавнего прошлого имеет только ретроспективный смысл. Закон единства и борьбы правого и левого полушарий в современном искусстве продолжает успешно работать, и сегодня футуристическим амбициям фото-электронной и компьютерной эстетики столь же очевидно противостоят патетика ускользающей реальности тела и вавилонскую какофонию сонма карликовых социологов. Возможно, история виртуального столкновения протагонистов, изложенная в духе элегического гротеска, поможет лучше понять, какие потери в ближайшем будущем понесет каждая из заинтересованных сторон.

Alexandra Obukhova

Family matters

“Who do you like more, Beuys or Warhol?”

as heard from conversation between a critic and an artist

Authors of the project – the critic and the artist – propose you a conflict they’ve found between two mythological figures of the XX century art, Antoine de Saint-Exupery and Joseph Beuys. Although the authors’ views on the subject differ, they have at least come to one common ground, that is the subject of discussion itself. Really, in the WW II the heroes could have dashed against each other in the sky – over Berlin or African desert, that doesn’t matter – as both served in the Air Force of the hostile armies. The authors also agree as for result of the fighting; both assume that romantic pilot Exupery, author of “Le Petit Prince” lost the battle with the fascist airman and the last modernist Beuys. Nevertheless it’s obvious that the project by Zvezdochetov and Epikhin is nothing like the illustration to historical drama. Famous aviators are needed to personify the opposition of the forces engaged in central military campaign of contemporary art’s history. The artist, who manages visual part of the exhibition, imagines the art generals as characters of comedy de l’arte where a benevolent hero (Exupery) is followed by his shadow in the face of comic/cynic (Beuys); the critic considers his heroes were major figures in the battle of theoretical abstractions. In the long run our duet exploits an eternal theme of rivalry of generations, of the fight between the new and the old, fathers and sons. Both in metaphorical “critique of cynical reason” (Slotterdike) given by the artist, and in the art critic’s high-brow thoughtfulness, Exupery and Beuys meet at an almost Freudian track – like father like son.

The scheme seems to be modernist, i.e. linear, hence mom was removed from the family polygon, as well as all kinship. But the unknown parent wanders somewhere behind the curtain. Is she hidden under the heritage hat? And who’s she – Duchamp or Warhol?

Konstantin Zvezdochetov*Two planes*

When our favourites Preobrazhensky and Belyaev have shown their felt-boot plane, everybody had fun. Naturally, the boys are talented, Beuys is genius, the gallery is "Regina", giving champagne... But I was upset. Sergei Bugayev came to me and said, "I understand you so much. This man has bombed our cities, villages, kindergartens and hospitals, but even when he's dead they all dance to his tune." That evening I swore to bring parteigenosse Beuys's misdeeds to light. Although our traditions forbid to speak evil of the dead, memory of this vampire's victims invokes to historical justice. So let's recall everything – his "Hitler Jugend" membership, and a "star march" to Nuremberg, and burning Herson villages. And don't forget the main thing: at a dark war night a Nazi pilot Joseph Beuys cruelly and cold-heartedly killed a man whose name associates with kindness and humanity, poetry and refinement, spirituality and honour. There in the sky has died Antoine de Saint-Exupery, slaughtered, he broke his wings in the North African desert. But the nasty fascist got injured too, lost his way and was shot down by glorious Soviet soldiers. His plane fell in the steppe (this very moment is pictured in the paintings of Plastov and Deineka). Herr Beuys has read the works of his victim and he agonized in envy to his French counterpart. He knew what to do, as criminals and paranoids don't hesitate. Instead of dying honestly as a man, he was clinching for his despicable life, doing new crimes. He was guided by the works of great Frenchman.

First of all the fascist found a poor lamb, the one that was so touchingly described in "Le Petit Prince", then killed him, rolled in his baby fat, drank his innocent blood and having muffled up in his skin, crawled to lick wounds. This vampire crime saved the pilot's life and strengthened his belief in necessity of the evil. After the healing he performed a disgusting ritual: he gathered the lamb's bones into a black box of his plane and squashed the box so that it looked like a black square on a snowy field. Well, Joseph Beuys was a good student of his antihuman forebear. If Malevich was just an ideologist of violence, robbery and suppression of every ardent idea, then his disciple has brilliantly brought these ideas to life. By this Satanist sign the grovelling man was found by his complices. When they landed on vast fields of Tavria, even their blood froze in the sight of such an atrocity. The heartbreaking moan of a fox trembled in the air. Beuys ravished the fox, dishonoured him just of boredom, without notice that this was that very Fox. "What's that?" asked his fascist fellows. "It might be a koyote", said Beuys; and they flew away.

In the end of war, trying to save his life, our cannibal surrendered to British troops, under the name of Little Prince. So he went on with this nickname title, fooling people, maling new crimes and diabolic ceremonies. Like a kleine Zaches he reigned souls. What Hitler hasn't done, Beuys did. A cult of immolation and cannibalism fell over the world. All human values were mocked and insulted. The age of rogues came. To gain success every villain needs an immolation lamb, pig or child. German spirit of cold and prudence got into the human children, defeating a joyous latin mood. it came to our land also. Now matter how funny these zhirinovskies and limonovs may be, they are barbars and cannibals. Therefore I conjure you: "People, be vigilant". In the name of a good genius of Saint-Exupery i conjure you. Because one may better die then slip from the way of humanism, virtue and honour. A fried nightingale won't replace sausage for you. Glutton would be poisoned with a fried nightingale.

God is in truth, not force.

Sergei Epikhin*Non-Russian boyz*

I am still Alive

On Kawara

*"Russian boys" got used to correct other's geographic maps.
Non-Russian make their own ones, leaving correction for others.*

Author's footnote

Social – as well as natural – history doesn't sustain subjunctive mood. On the contrary, artistic practices depend on this mode very much. As long as their main goal is (re)production of the possible unreal, the aerial aesthetic encounter of two cultural heroes – Exupery and Beuys – might make a plot for the inner mythology of contemporary art. Even more so, when demarcation of its own borders is the agony motive. Lifelines of Exupery and Beuys really have mirror symmetry. Literature biography of the former started with romantic texts and ended in a crash without any material trace. The latter's history began with a traumatic falling and finished with catastrophic overflow of refined material stuff brought to the art's territory by his agitated partisans. Both the Coyote's interlocutor and the Little Prince's attorney are defending the art's opposite borders, best described with an antithesis: either all languages are in the world, or the whole world is in the language. Knowing what's the art doctrine opposite to Beuys's practice, we may easily recognize conceptualist aesthetics in childish drawings of the space odyssey's author. "It's not a hat" – said the future pilot, showing (adults) a boa that swallowed an elephant, thus almost quoting Rene Magritte's famous "It's not a pipe". The story of the star king who reigns absolutely nominally, is close to performative definition of art, given by Donald Judd, and to declaration by Robert Berry, from "Art & Language": "Every thing I know, which I'm not thinking about at the moment though, – 1.36 P.M., June 15, 19969, New York".

The same prophetic became Exupery's "not-hat" for Beuys's poetics; this caused a mass exodus of epigoni seduced by legalised easiness of changing the unique personal myth to banalities of private syndromatics; and soon the "not-hat" froze as if it really has swallowed an elephant. In this sense Beuys's dialogue with Coyote anticipates a grivous destiny of a sacral language that's been unwarily trusted to the world.

The iconoclastic practice of Conceptualism had the similar esoteric status. It's noteworthy to mention that the characters of "Le Petit Prince", being lost in desert, make up a society of iconoclasts, finally placing a desired lamb in a box, where he gains ideal completeness and freedom of the purely linguistic being. The Logos's empirical visuality of conceptualist tradition gets a symmetric response in a Eucharist accents of Beuys's actions magic scenography.

It's natural that the sacral immolation is given at both sides of the demarcation line. Beuys makes it through infinite vaporization of his own poetics body; conceptualist discourse through a bodily incarnation procedure, when text shifts in a form of texture, pattern or referent tautology etc. In other words, once a lamb has grown, went out of the box and still hangs around the closed door. Don't think that this inevitably sad story from the recent past has only a retrospective sense. The law of unity and struggle of the left and right hemispheres keeps working successfully in contemporary art; today futuristic ambitions of photo-electronic and computer aesthetics is obviously opposed by pathos of body's slipping reality and Babylonian jam of dwarf sociolects. May this history of the virtual clash of protagonists help better understand what might any of the interested party loose, in the nearest future.



Евгений Митта Evgeny Mitta
Объекты для медитации **Objects for meditation**
инсталляция installation

Евгений Митта

Объекты для медитации

Существенной частью нашей жизни стал “новый страх”. Он как “новый русский” возник из тайн бытия, и уже кажется, что он был всегда. Но это не так. Улицы города, где я беспечно гулял по ночам подростком прячут страх в каждой подворотне. Насилие пробивается через асфальт и бетон, прорастая как кусты и деревья.

Дети боятся сексуальных маньяков. Старики боятся неопределенного будущего. Зрелые люди боятся за детей, за работу, за страну. Русские боятся чеченцев. Евреи боятся коммунистов. Банкиры боятся киллеров. Девушки боятся насильников. Военные боятся журналистов. Журналисты боятся цензуры. Все боятся безработицы, холода, гражданской войны, отравленной еды, вредной воды, воздуха с радиоактивными отходами.

Художникам так плохо, что они ничего не боятся.

И все это стало естественной нормой жизни. Легитимным условием ежедневного существования. Страх не исчезает за железными дверями с английскими запорами. Страх ты носишь в себе. Страх это непонимание – откуда? По какой причине? Как с ним бороться? Куда от него бежать?

Ready-made уже давно обострил наше внимание к красоте обыденных предметов. Это дает возможность кристаллизовать смысл неожиданных столкновений и их угрожающую силу.

Процесс медитации – доступный каждому путь постепенного самоуглубления, где первый шаг связан с концентрацией внимания на каком-нибудь объекте. Я предлагаю объекты. То, что откроется вам – зависит от вас.

Иосиф Бакштейн

Снова сюрреализм...

Что представляют собой работы Евгения Митты на выставке в XL Галерее? Конечно, это традиционные сюрреалистические объекты, что-то наподобие “Меховой чашки” Мерит Оппенгейм. Здесь и парадокс функции и совмещение несовместимого. Последнего больше. Евгений Митта отталкивается не столько от понимания искусства как “нефункциональной машины”, сколько от мысли о том, что искусство это соединение разных машин – например, винтовки и мясорубки. Другое дело, что времена критики классической картины мира, проведенной сюрреалистами с использованием средств психоанализа давно прошли. Компьютерное искусство и видеоклипы умеют совмещать любые идеи и вещи. А “психологическая несовместимость” – теперь не принципиальная, а чисто техническая проблема. Хотя нельзя не признать и того, что сюрреалистические мотивы глубоко укоренены в послевоенном русском искусстве: “московский романтический концептуализм” вышел из не менее романтического сюрреализма 1960-х. В настоящее время в мозаичной картине современного московского искусства нет доминирующих стратегий. Все, что видим и знаем – маргинально, кое-что – интересно. На мой взгляд интересны формалистические опыты Евгения Митты.

Федор Ромер

Мама, я Вронского люблю!

Памяти беспредметного искусства

Базовым эстетическим профитом профетов бархатной революции авангарда явилась диффузия власти вещи. В современном искусстве она (вещь) утратила свое спиритуалистическое веществование (изъяняясь терминами одного фашизоидного метафизика), потеря благочинной христианской совести в отношении к вещам (см. 21 наставление св. Аввы Дорофея) имеет две ипостаси – банальное распыление объекта в абстракции и его расслоение, исчезновение предметного единства. И то, и другое приводит к парадоксальному эффекту энантиосемии, т.е. превращению “нечто” в зеркальное “ничто”, квадратная черная дыра, конвергенция писсуара с фонтаном или зубья пули-щетки для волос равноценны для танатологии вещи, однако лишь стилистически дискретные химеры потворствуют извращенному любованию. Макабрические создания Евгения Митты действительно инспирируют модальность эстетической медитации, выступая галлюциногенами искусствознания и материализованными его архетипами. В конце концов из истории романтизма известно, что могильная плита, скрывающая завершённую вещьественность, является лучшим местом для эглетических наклонов гудрей.

Итак, нам предьявляется зримая конрадикация двух гиперстилей – мешански-кухонного и агрессивно-милитаристского, совокупившихся в метастилистических экзерсисах на останках рунинированной фактуры. Постмодернистское (извините!) постановочное упражнение неожиданно оголяет мощи художественных установлений и логик, преисполняясь пафосом деконструкции. При известной доле волюнтаризма можно ведь констатировать, что означенные гиперстили дистрибутировались по всей истории искусств, то экзтатически сливаясь, то векториально расходясь с тем, чтобы в финале разматывать свои иссохшие дермы в стеклянных гробиках для музейных диковин. Пастиш открыл вытесняемое сродство мнимых антагонистов, всегда оказывавшихся двумя искусительными путями в одну рекреацию.

Если факт разлагающей художника регрессивности мечтаний о фикусах, геранях и шелковых подушках не требует нудного эксплицирования, являясь скорее постулатом из сферы телеологии искусства, то предательская природа воли к Ипполитам с эполетами может конспирироваться. В сущности автомат Калашникова действительно является идеальным произведением радикального искусства, т.е. гарантом перманентной артистической резистенции, куда бы ни смотрело его дуло – в грудь творца (Крис Берден) или в толпу вокруг (Андре Бретон). Всегда находятся и милитаризованные агенты с хроническим лимфаденитом акционизма, вспухающего всякий раз после затянувшегося затишья, как раз кухонного по основному кругу дискутируемых проблем (вопрос о генезисе терки). Но не случайно по художественным органам перед аксельбантами всех перецеполяли охранительные эстетики – вроде К.Н.Леонтьева, – одновременно восторгавшиеся совершенством шеренг на плачу и их рефрижераторной мощью. Этой двойной каузальностью

обеспечена идеологема о примате всякого военного перед штатским; любимейшей же аллегорией русского эротизированно-военизированного дискурса выступал добрейший граф Алексей Кириллович Вронский. Однако, искусство кормятся, как известно, негацией, а не охранительством: из армейского позитива в конечном итоге вырастают лишь орнаменты сабель на персидских коврах кабинетов да прочая подмороженная пошлость. В дионисийстве кружений вокруг military style художник, задохнувшийся этатизмом, превращается в скорбного астматика.

И когда-нибудь Раскольников порежет топор колбасным ножом и отправится читать Евангелие, заедавая его землей. Когда-нибудь ночной ангел мщения заочнует в борделе, воткнув рыльце пистолета в подушку. Когда-нибудь художник выльет гранату из чистого золота и обсыплет ее бриллиантами, но не вставит запал. И герань заменит лотос в круге мандалы. Вероятно, подлинный художник-террорист должен быть пацифистом.

Сергей Хрипун

Back In Black

Евгения Митту знает каждый. Те, кто не застали результатов его первой галерейской деятельности в тройственном союзе с Айдан Салаховой и Александром Якутом, наверняка были хотя бы на одной из трех замечательных художественных акций, устроенных им за последние два года. “Ночь искусств” в клубе “Пилот”, “Художники против секса” в клубе “Манхэттен-Экспресс” и “Мороженное – искусство” на хладокладокомбинате “Айс Фири” – все эти события отличались легкостью и непринужденностью подачи, хорошей организацией, всеобщим весельем и некоторой неуловимостью концепции. Последнее обстоятельство (возможно, неизбежное условие помещения современного искусства в “развлекательный” контекст) весьма интересно. Один мой знакомый критик обладает замечательной способностью выстроить стройную концепцию практически на любом художественном материале, чем порой напоминает мне знаменитого университетского профессора логики Евгения Казимировича Войшвилло, учившего первокурсников, что важна истинность или ложность высказывания, его логическая структура, а не содержательный смысл. Кроме того, наибольшей ценностью обладает самое изящное решение задачи. Наш критик славен как раз красотой своих построений, порой приобретающих барочные формы. Так вот он сказал мне, с некоторым изумлением, что никак не может подобрать “оптическое устройство”, чтобы сфокусироваться на “Объектах для медитации”; и он испытал вполне законное интеллектуальное раздражение, знакомое математикам или логикам, когда задача не поддается формализации. Здесь мне вспомнился профессор той же кафедры логики Евгений Александрович Бочаров, который (уже на втором курсе) рассказывал о различных типах современных неформальных логик (типа логики Лукасевича), где высказывание может иметь значение не только “истинно” или “ложно”, но и “неистинно”, или “неложно”, или “вероятно”.

Возможно, объекты Евгения Митты действительно неистинны и неложны. Скорее всего, вряд ли будет плодотворным приложение к ним любовных формально-логических или изощренных ассоциативных приемов. Очевидно, что у них есть качество – качество, привлекающее внимание. Современного человека евроамериканской цивилизации, к сожалению, необходимо (и возможно) привлечь к предмету рассуждения либо внешними сенсо-моторными параметрами предмета, либо значимостью темы (так сказать, “актуальностью”). Здесь и происходит обман. Эти объекты не предназначены для понимания, толкования или обсуждения. Они, как честно обозначено в названии выставки, для медитации. Ни в коем случае не подвергая сомнению искренность авторского текста, риску предположить, что рассуждения о “новом

страхе” играют невольную роль приманки, имеющей съедобный размер, узнаваемый цвет и привычный запах. А медитация – вещь не то чтобы противоположная, но как бы перпендикулярная дискурсивному способу познания. Здесь, в случае успеха, происходит мгновенное постижение знания. Отсутствие однозначных алгоритмических процедур приводит к тому, что каждому открывается “свое”. Но это естественно, поскольку у настоящей медитации не может быть правил одинаковых для всех, и выразить постигнутую истину (возможно, даже одну и ту же) каждый пытается своими словами, Великий индийский логик V века н. э. Дигнага, задолго до Лукасевича столкнувшийся с подобными проблемами, даже разделил логический вывод на два типа “для себя” и “для другого”, и сформулировал концепцию об относительном значении слов. А в принципе, если приступить к медитации на предложенных объектах, все не так уж сложно – как поется в жизнеутверждающей песенке AC/DC “Dirty Deeds Done Dirt Cheap”...

Evgeny Mitta

Objects for meditation

The “new fear” became a significant part of our life. Like a “new Russian” it appeared from the mysteries of life; and it seems this fear has always been. Though it hasn’t. The streets of the city where I walked at my teenage, now hide fear in every gateway. Violence goes through pavement concrete shooting like grass.

Children are afraid of sexual maniacs. Elders are afraid of uncertain future. Adults feel fear for the fate of their children, their work and their country. Russians are afraid of Chechens. Jews are afraid of Communists. Bankers are afraid of killers. Girls are afraid of rapists. Military are afraid of journalists. Journalists are afraid of censorship. Everybody’s afraid of unemployment, cold, civil war, poisonous food, dirty water, polluted air.

Artists’ life is so bad they fear nothing.

All that has become a norm of life. A legitimate condition for everyday existence. Fear doesn’t cease behind the metal door with American lock. Fear is misunderstanding – where from? For what reason? How to fight it? Where to escape it? Ready-made has already sharpened our attention toward beauty of everyday things. Thus we get a chance to crystallize the meaning of surprising collisions and their threatening power.

Meditation is an affordable way for anyone to gain steady self-examination, where the first step needs concentration of mind on some object. I put forward the objects. What opens to you depends on yourself.

Joseph Bakstein

Surrealism again...

What are the works by Evgeny Mitta presented at the exhibition in XL Gallery? naturally, these are traditional surrealist objects, something like Merit Oppeheim’s “Cup, plate and spoon in fur”. Here we have both paradox of function and combination of incompatible. More of the latter. Evgeny Mitta starts not with the comprehension of art as a “non-functional machine”, but rather with idea of art as a combination of various machines, like a rifle and a meat-grinder. On the other hand, long ago has gone the time when surrealism revised the classical world outlook by means of psychoanalysis. Computer and video art is able to combine any ideas and things. So, “psychological incompatibility” is rather a problem of technique than of principle.

Although we may not refuse the fact that surrealist motives are deeply rooted in the post-war Russian art; “Moscow romantic conceptualism” emerged from none the less romantic surrealism of the 60ies.

There are no dominant strategies in the mosaic of contemporary Moscow art. Everything we see and know is marginal, something seems interesting. I guess the formalistic studies by Evgeny Mitta are interesting.

Fedor Romer

Mom, I Love Vronsky!

Diffusion of the thing's power became a basic aesthetic profit of the prophets of avant-garde velvet revolution. The thing has lost its spiritual subsistence in contemporary art (as one fascisoid metaphysic termed); The loss of Christian benevolence toward things (see the 21 admonitions of St. Avva Dorofey) has two incarnations, either a banal atomization of the object into abstractions, or its stratification and dissemination of the object's unity. Both result with the same paradox effect of enantiosemia, i.e. turning of "something" into mirrored "nothing". The black square hole, convergence of a urinal with a fountain, or a bullet hairbrush, are similar for the thing's tanatology; but only the stylistically discrete chimeras provoke the perverted admiration. The macabre creations by Evgeny Mitta do inspire aesthetic meditation, as if they were hallucinogens of art theory and its materialised archetypes. As we know from the history of Romanticism, the tombstone is the best place for elegiac mourning.

Well now, what we are presented is a visible contradiction of the two hyper-styles, a Philistine kitsch and an aggressive military, that intertwined in meta-stylistic exercises on the remains of ruined texture. The postmodernist (sorry for the word) studio exercise suddenly uncovers the skeleton construction of art rules and logic, being superfluous with the deconstructive pathos. Taking a certain freedom of expression we might state that the given hyper-styles were distributed throughout art history, ecstatically mixing at times, or going separate ways, so that in the long run they could rest in peace within the glass coffins for museum rarities. Pastiche has discovered the likeliness of alias antagonists which always happened to be the two seductive ways leading to one recreation. Really, Kalashnikov automatic rifle is an ideal work of radical art, whenever its barrel is pointed, be it a creator's chest (Chris Burden), or a surrounding crowd (Andre Breton). Though it's not by chance that conservative aesthetics – like the one by Konstantin Leontiev – succeed most in artistic inclination toward the military, having appraised both the perfection of the ranks and their refrigeratory might. This makes a ground for ideologem of pre-eminence of any military to any civilian; the favourite allegory of Russian erotically militarised discourse has incarnated in the count Alexei Vronsky from "Anna Karenina". On the contrary arts are fed by negation rather than conservatism. Driven by Dionisean dance around military style, an artist might choke with etatism.

So once Raskolnikov would cut the axe with a kitchen knife and go read Gospel eating ground after it. Once the night angel of revenge would stay for a night at a haunt, thrusting his gun into a pillow. Once an artist would cast a grenade of solid gold and cover it with diamond, forgetting to enclose a detonator. And geranium would replace lotus in a mandala circle.

Probably a true terrorist artist might be a pacifist.

Serge Khripoun

Back In Black

Everybody knows Evgeny Mitta. If you haven't seen how he worked with Aidan Salakhova and Alexander Yakut at the First Gallery (actually that was the gallery's name), so you could have taken part in either of the three art actions, that Evgeny organized in last two years. All of them – "The Night of Arts" at Pilot night club, "Artists Against Sex" at Manhattan Express night club and "Ice-cream Art" at Ice Fili factory, – had something special in common; they were

unconstrained, well organized, joyous, and their conception was somewhat elusive. The latter circumstance, though it might be inevitable if contemporary art is been put forward to "amusement" context, is what I'm interested in. One critic, a friend of mine, has a remarkable ability to build up an orderly concept on just any art material; at this point he reminds me of Prof. Evgeny Voishvillo, a world renowned logician, who taught us first-grade university students it's not a contents, that is important about judgment but rather its logic structure which shows whether it's true or false. The more elegant is the solution, the better. Our critic is famous for the beauty of his speculations, that he carves at times in a nearly baroque shape. So, he told me, with some astonishment, he couldn't find an appropriate "optical device" to focus on the "Objects for Meditation"; and he has experienced a true intellectual annoyance, that mathematicians and logicians are familiar with, when a problem doesn't get formalized, then I reminded Prof. Evgeny Bocharov, of the same logic department, who later – at the second grade – explained us various types of modern non-formal logics, like the Lukasievicz logic, where a judgment could have not only a "true" or "false" value but also "non-false", or "non-true", or "probable".

Probably the objects made by Evgeny Mitta are really non-true and non-false. Anyway I feel it might not be fruitful to treat them with straightforward formal logical or refined associative approach. It's obvious – they have quality, the quality that attracts attention. Unfortunately, a contemporary human who belongs to Euro-American civilization, needs to – and could – be attracted to the subject of speculation only by the subject's outer sensomotoric parameters or by importance of the theme (what's called "actual"). That's where the trick is. These objects are not intended to be comprehended, interpreted or discussed. They are, as it is honestly said in the title, for meditation. I wouldn't like to throw doubts on the sincerity of the author's statement, but let me suppose that his essay on the "new fear" unwillingly works like a stool-pigeon of the edible size, recognizable color and familiar scent. Though meditation is not totally opposite to discursive way of knowledge but somehow perpendicular to it. Here, in case of success, the knowledge is gained immediately. Hence there's no any universal algorithmic procedure, everyone opens up something "own". Which is natural, as true meditation can't have uniform rules for everybody; thus each one tries to express the truth conceived – even if it's the same one truth – in one's own words. The great Indian logician of the V century Dignaga, who faced these problems long before Lukasievicz, has even divided the logical conclusion into two types – "for oneself" and "for other", and formulated the concept of relative meaning of words. But if you start meditation at the presented objects, everything's not so complex, or as AC/DC put it in their cheerful song "Dirty Deeds Done Dirt Cheap"...



Анатолий Осмоловский & Татьяна Хэнгстлер
 Anatoly Osmolovsky & Tanya Hengstler
My Bloody Love
инсталляция installation

Анатолий Осмоловский
My Bloody Love

Я не хочу этот текст делать аналитическим, интерпретировать данную выставку исходя из каких-то заданных парадигм (психо- или шизоаналитических, марксистских или постструктуралистских). Мне хочется в этом вступлении рассказать о том, как возникла идея этой выставки и почему я посчитал важным ее реализацию.

Идею для этой выставки подсказала Лена Селина. Суть интриги, которую она хотела разыграть в своей галерее сводилась к репрезентации несоответствия моей артистической известности как радикального художника, “неприступного” революционера и моего любовного романа с Татьяной – художника-женщины с отчетливым “буржуазным” имиджем. Поначалу эта интрига показалась мне не интересной и не заслуживающей внимания. Более того, мне совсем не хотелось выставлять напоказ свою любовь, так как я не относился к этому роману как к художественному проекту (по типу Джефа Кунса). Мне кажется, что в подобном отношении есть очень много от эффектного перформанса, но очень мало собственно от любви. Подлинная любовь – это вид одного из самых жестких, пролонгированного действия аффектов, т.е. то, что в принципе невозможно репрезентировать. И сам факт репрезентации говорит только о том, что аффект теряет свою силу, уступая место анализу и холодному расчету. Так получилось, что в течении двух лет мы с Таней не расставались практически ни на один день – это было фантастическое приключение за пределами рациональности и здравого смысла. По силе и удовольствию оно было схоже с творческой атмосферой, созданной мной и Д.Пименовым в конце восьмидесятых – начале девяностых. Но если наша совместная работа с Пименовым была экспериментальной лабораторией мышления, то моя любовь с Таней целиком лежит в области аффектов, психологических и эротических экспериментов. В Германии, расставшись с ней на два месяца, я понял, что выставка необходима. И дело здесь не в контекстуальных играх с разыгрыванием интриг, облагораживанием образа или спекуляции на чьей-то репутации. Эта выставка – персональное обращение к Тане. Любовь нужно сублимировать в конкретные и осязаемые образы. Очень сложная задача, и наверное разочаруются те, кто надеялся увидеть какое-то феерическое шоу с использованием красочных визуальных эффектов.

Эта выставка – попытка создать адекватное ощущение без использования инструментария концептуализма или радикального искусства. Как всякое ощущение, оно неуловимо, именно поэтому мне показалось единственно возможным использовать в своей работе такие составляющие как свет, звук*, тепло и монохромный цвет. Цветные принты в галерее – это всего лишь желание придать всему действию коммерческую составляющую, подобие открыток на память. В каком-то смысле эта выставка есть продолжение и развертывание моей идеи авторского приглашительного на коллективную выставку новейших московских художников в 1994 г.** Тогда я, сфотографировав женскую вульву, поместил на этом изображении имена всех участни-

ков, желая подчеркнуть факт рождения новой волны в современном русском искусстве. Сейчас мне хотелось бы сделать из XL Галереи эту вульву и дать возможность символически побывать в ней каждому зрителю.

Естественно, выставка совместная. Работа Т.Хэнгстлер – это тоже работа о любви. “Ой” – это любовное междометие, которое и говорит и всхлипывает, радуется и боится. Не случайна экспозиция работы Татьяны на внешней стене галереи. Оно выражает внешнюю сторону любви – не вполне слово и не вполне стон, что-то неуловимое, пытающиеся выразить любовный аффект. Эта выставка обладает и очевидным юмористический зарядом***, возникающим из сочетания двух работ двух художников. Входящие и выходящие в галерею люди в сочетании с загорающимся и гаснущим “Ой” создают единую машину, репрезентируют единый процесс, который и должна показать данная выставка.

* На выставке используется композиция группы сэмплерного гитарного рока *My Bloody Valentine* с альбома “*Loveless*”

** Сейчас, наверное можно открыть “секрет” – на приглашительном была Танина вульва, которую она, нисколько не смущаясь, “предоставила” мне для выставки.

*** Юмор всегда необходим в ситуации коллективной репрезентации.

Александра Обухова
Ненависть

*Что ж ты, милая, смотришь искоса,
 Низко голову наклоня...
 “Подмосковные вечера”*

“Проклятая любовь” – это вам не хипповское “пислав”, это уже состояние раздражения, когда на “обже” смотришь в лучшем случае искоса, а до ненависти всего один шаг (который, впрочем, может так и не состояться). Несмотря на предельную персональность заявленной темы проекта Анатолия Осмоловского и Татьяны Хэнгстлер, речь здесь идет не о личных отношениях, но об углах зрения, т.е. о психологических состояниях и способах их метафоризации.

С самого начала 1990-х эмоциональная открытость (прямого взгляда) художников нового поколения недвусмысленно противопоставлялась экзистенциальной аскезе концептуалистов. “Экспроприаторы территории искусства” завладели контрольным пакетом акций приватизируемого “коллективного подсознания”**, присвоив таким образом эксклюзивное право представлять на московской арт-сцене хаос жизненных стихий. Постепенно искусство превратилось в область по преимуществу чувств и переживаний, аффектированных жестов и почти шекспировских страстей, на время вытеснивших эстетические опыты с их классицизирующей простотой и благородством форм в маргинальные зоны.

На первый взгляд, проект “My Bloody Love” побуждает нас (вслед за Б.Гройсом и Е.Деготь) в очередной раз констатировать – инициированный перестройкой передел психологической “госсобственности” состоялся, хотя бы и

“по-чубайсовски”. Однако, запечатленные фотографом моменты истории любви не являются здесь ни нарративом в одноименном жанре, ни даже поэтическим посвящением возвышенному чувству. Междоветие остается за пределами эстетизированного пространства, где главное место отводится уже не подлинности “акустики”, а расчетливому узору семплированной гитары. Непосредственность высказывания (“про жизнь”) оборачивается в кинематографической среде инсталляции – с ее “нарезкой” из computer generated images, кислотным безумием magenta и павильонной жарой – прагматически смонтированной картиной.

Похоже, что авторы этого “мюзикла” следуют проверенному временем методу своих предшественников и при помощи выбранной оптики (краем глаза) готовы достойно выдержать тяжелый взгляд Реального, того нерасчленимого, серого Нечто, что так живописно описал Ж.Лакан.

* Б.Гройс. *Приватизация/Психологизация. Kraftmessen, каталог выставки, Мюнхен, 1995, с. 277-285; Е.Деготь. Новые приключения неуловимых, невыразимых и нужных. Художественный журнал, №9, 1996, с. 46-49*

Anatoly Osmolovsky

My Bloody Love

I wouldn't like to make this text analytic, neither should I interpret the exhibition bearing in mind any known paradigm like psycho- or schisoanalytic, Marxist or post-structuralist. I'd better tell you how the idea of this exhibition came out, and why have I regarded its realisation important.

The idea of this exhibition was given to me by Lena Selina. She wanted to sport out an intrigue in her gallery, representing discrepancy between my artistic image as a radical artist, an “inaccessible” revolutionary and my romance with Tatyana, who is a woman artist of distinct “bourgeois” image. At first sight I thought this intrigue was not interesting. Moreover, I didn't want to show out my love, as long as I, unlike Jeff Coons, haven't considered that romance could be a kind of artistic project. It has much in common with showcase performance, but nothing about love itself. True love is one of the most hard and prolonged affectations, that couldn't be represented in any way. The very fact of representation proves that affectation is diminishing, giving place to analysis and cold reasoning. So it happened that for two years we've been together with Tanya everyday; that was a terrific experience beyond rationality and common sense. As for depth and pleasure it might be compared only to creative atmosphere that I created, together with Dmitry Pimenov, in the late 80ies and early 90ies. If my joint work with Pimenov was an experimental laboratory of thinking, then my romance with Tanya goes totally to affectation, to psychological and erotic experiments. Working recently in Germany, separated from her for two months, I realised this exhibition is urgent. There's nothing about contextual gambling, image face-lifting or speculations on someone's reputation. This exhibition is my personal message to Tanya. Love should be sublimated into concrete and palpable imagery. The task is really difficult, and those who expected some fascinating show full of visual effects may be disappointed.

This exhibition is an attempt to create some adequate feeling without any tools of conceptualism or radical art. As any feeling it is elusive; that's why the only possible way was to use such elementary as light, sound*, warmth and monochrome colour. Using colour prints in the gallery is just a touch of commerce, like “postcards” for a long memory. To some extent this exhibition continues and develops my idea for an invitation card to collective exhibition of the new Moscow artists in 1994**. Then I have photographed a woman's vagina and pasted the names of participating artists over that image, trying to stress the fact of the birth of the new wave in contemporary Russian art. Now I'd like XL

Gallery to be such a vagina, and give everybody a chance to come in.

Certainly the exhibition is a joint effort. Tanya's work is also about love. “Oh” is a love interjection, that speaks and wimps, enjoys and fears. It's not by chance that the work by Tanya Hengstler is placed at the gallery's outer wall. It expresses love's external side – part word, part moan, something elusive that tries to show out the love affectation.

The exhibition also has an obvious humour drive***, that comes from conjunction of the two works by two authors. People coming in and out, combining with the “Oh” lights turning on and off, represent one process, which is showed at this exhibition.

* *Music played at the exhibition is taken from “Loveless” album by My Bloody Valentine group.*

** *Now I may uncover the “secret” – the image on invitation card was Tanya's vagina which she – without any confusion – “presented” me for that exhibition.*

*** *Humour is always important in a situation of collective representation.*

Alexandra Obukhova

Hatred

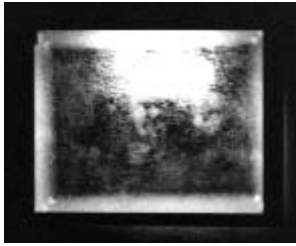
“Bloody love” is nothin' like hippies' “peacelove”, but a state of irritation when you may pay your “objet” a sidelong glance if any; and hatred is just one step beyond – though you may not necessarily make it. Despite extremely personal theme declared by Anatoly Osmolovsky and Tatyana Hengstler, there's no personal relation in the story, it's about viewing angles, i.e. psychological conditions and the ways of their metaphorisation.

From the early 90ies the new artistic generation's emotional openness – that is of the straight view – undoubtedly opposed the Conceptual artists. existential asceticism. The “art territory expropriators” took possession of preference shares in privatisation campaign for “collective unconscious”, thus having gotten monopoly over presentation of passionate chaos at Moscow art-scene. Soon the art changed into the sphere of sense and sensibility, affected gestures and Shakespearean passions; aesthetic studies – along with classicist simplicity and nobleness of form – were suppressed into marginal zones.

At first glimpse, “My Bloody Love” project provokes us to state out – as Boris Groys and Ekaterina Dyogot have done – that privatisation of psychological property initiated by perestrojka, has finished. Although the presented photos with love moments are neither a narrative, nore a poetic homage to sublime feelings. The “Oh” interjection is left outside of aestheticised space where authenticity of “acoustics” submits to prudent pattern of guitar sampler. Direct message .about life. turns out a kind of pragmatically edited movie, due to cynematographic installation space – with its computer generated images clipping, acid magenta madness and pavilion heat.

It looks like the authors of this “musical” follow the well verified method of their predecessors, and having chosen the preferred optics (sideglimpse) they're ready to hold out with dignity the heavy look of Reality, of that undivisible dull Something, that Lacan has described so vividly.

* *Boris Groys. Privatisation/Psychologisation, Kraftmessen, exhibition catalog, Munich, 1995, pp. 277-285; Ekaterina Dyogot. New Adventures of the Elusive, Inexpressible and Useless Ones. Khudozhestvenny Zhurnal, No 9, 1996, pp. 46-49*



Айдан Салахова Aidan Salakhova
Новые поступления New Acquisitions
инсталляция installation

Елена Селина

Призрак неоклассицизма

Предвосхищая скандализованные оценки самого факта проведения выставки Айдан Салаховой в XL Галерее, спешу заметить, что нам интересен не только и не столько феномен личности, гармонично сочетающий в себе ипостаси и художника, и галериста, сколько то, что является результатом соединения этих видов деятельности. По сути, сейчас уже невозможно отделить Айдан-художника, от Айдан-куратора – одно есть продолжение другого, и наоборот. В этом контексте заслуживают пристального внимания ее художественные предпочтения и способы их реализации. За громкой славой галериста и восточной красавицы как то упускается из вида, что это один из самых последовательных и независимых московских художников, спокойно и органично работающий в рамках неоклассицизма, вернее развивающий это направление на московской художественной сцене. Стало общим местом и хорошим тоном в каждой критической статье устало констатировать кризис художественного процесса: московский концептуализм не приносит новых острых ощущений, радикализм выдыхается, вернее, распространяется не столько вглубь, сколько вширь, “скучно, господа”, “живот урчит”, “все на своих местах”... Не скачайте, друзья, оглянитесь вокруг! Призрак неоклассицизма брезжит над Москвою. Он позитивен и изыскан, этот нарождающийся мальчик, столь отчетливый и “честный” у Айдан, он скоро, очень скоро начнет проявляться во всех сферах московской художественной деятельности от концептуализма до радикализма, его “следы” можно будет отыскать и в жестких метафизических инсталляциях, и в крупногабаритных постановочных фотографиях, и даже в разнузданно-барочных композициях, и в минималистической сухости, и в компьютерной графике... Хорошо ли это, плохо? Скорее любопытно. В “Новых поступлениях” Айдан Салаховой, смутно угадываемые с помощью рентгена классические сюжеты – Леда и Лебедь, Суд Париса, Афродита и Гермафродит – не есть ли психофизические модели грядущих перемен?

Тимур Новиков

Петербургский факс

Девяностые годы для российского искусства стали временем появления из куколок бабочек. В эпоху “застоя” в могучей кроне социалистического реализма завелись “гусеницы-вредители” – неофициальные художники свободно кишевшие в буйной листве. Затем в процессе перестройке не без помощи концептуализма они окуклились, застыли и омертвели. Появление бабочек, безмятежно порхающих по грозовому небосклону отечественной культуры было столь неожиданно для художественной критики, что первое время их либо не замечали, либо считали “оптическим обманом” Но Аполлон – солнышко припекал все сильнее, бабочки запорхали стаями и даже критики сообразили – на дворе неоклассицизм, пришедший на смену постмодернистской весне. Айдан Салахова была одной из первых, кто расправил крылья. Пер-

вым всегда быть невероятно трудно. Айдан выглядела одинокой балериной среди счетоводов в нарукавниках и хулиганов с “розочками” из разбитых бутылок. Но время не стоит на месте. На широких подмостках новорусского классицизма Айдан давно и далеко не одинока. И она – прима – первая. И я пойду в XL галерею и буду рукоплескать. Bravo, Айдан!
 получено 19 сентября

Э.Джоссер (фрагменты интервью)

Луна–Сатурн–Уран–Венера, далее везде...

Елена Селина (XL): Хотелось бы рассмотреть феномен Айдан – она выступает попеременно то как художник, то как галерист. Каким образом астрологически обусловлены эти две формы деятельности в ее карте?

Джоссер: В карте любого художника, как правило, наибольшее внимание привлекает и характеризует его как художника так называемый V астрологический дом, дом творчества, который в данном случае все и решает. У Айдан V дом очень хороший. Чаще всего принято считать, что художником является человек, у которого в V доме оказывается Солнце, т.е. искусство становится для него естественной формой самовыражения, личностной реализации. Фактически человек не всегда при этом становится художником, потому что не всегда он будет реализовываться таким способом, предавая это огласке. В случае с Айдан в V доме вообще нет Солнца, там оказывается Луна – и это выглядит очень странным и интересным, потому что Луна традиционно обозначает то, что можно именовать подсознательным или ночным сознанием, темной и таинственной глубиной души, сексуальностью, женским. Луна в V доме – это довольно странно выглядящее явление. Такая Луна для человека является уже сама по себе проблемой. С одной стороны, это глубокая, очень внутренняя, интимная область. С другой стороны в V доме это становится объектом творчества. Творчеством в значительной мере занимается именно эта часть души, та часть личность, которая находится глубже всего, которая не выходит во внешнюю яркую реализацию.

XL: Значит, это та точка, в которой и расходятся Айдан-художник и Айдан-галерист?

Дж. И не только. Луна в этом качестве выражает то, что творчество для Айдан оказывается источником необходимой жизненной энергии. Это то, что ее движет чисто физически, физиологически. Это нечто вроде переливания крови. С другой стороны, для того, чтобы жить, дышать и питаться, имея такую Луну, нужно пройти довольно много испытаний. Луна в V доме естественно вызывает такую ситуацию, что это творчество должно быть хорошо понято окружающими. Если просто иметь Луну в пятом доме, творчество будет привлекательным для других, особенно для мужчин. Другой характеристикой Луны в V доме оказывается ее оппозиция к Сатурну в XI доме. Это еще более интересно, поскольку Сатурн отвечает за ту часть в человеке, которая связана с обузданием плоти, самодисциплиной, со структурированием собственной личности, собственного пространства, самоограничением и само-

подавлением. В то время, как Луна обозначает прямо противоположные вещи. Иногда, эти две вещи в человеке достаточно гармонично сочетаются – они периодически разумно сменяют друг друга. Или, наоборот, и одно, и другое проявляются в человеке одновременно и умеренно. Тут ситуация прямо противоположная. Оппозиция Луны с Сатурном обозначает, что проявляется либо одно, либо другое. Либо проявляется творческая, чувственная сторона, наполняющая жизненной энергией, свежими силами и впечатлениями, эротическим чувством изнутри – и тогда, вообще говоря, этому трудно придать некоторые границы. Либо границы есть, и тогда, как правило, всякая жизнь умерщвляется вообще. Такой внутренний конфликт не способствует художественной деятельности, да и всякой деятельности вообще, а заставляет человека вести попеременный образ жизни – то устраивать загулы, то уходить от загулов в монастырь.

ХЛ: *Иными словами, Айдан может проявляться либо как художник, либо как куратор, но не одно и другое вместе?*

Дж. Нет, это даже не как куратор – это повод уходить в монастырь. И вот этот внутренний конфликт как раз и должен с необходимостью разрешаться любым человеком через баланс двух взаимоисключающих частей. В данном случае мы видим совершенно взаимоисключающие части, больше, чем у многих других людей. И когда эти части сбалансированы, тогда приходится искать какую-то область, в которой они обе могли бы принимать участие (при их полной несовместимости). Вот тут мы и видим работу галериста. Это и творчество, искусство, и, тем не менее, работа отчасти диктаторская. Творчество и искусство это область V дома, то, как человек реализуется в социуме – область XI дома, и то, что человек вынужден задавать всему этому структуру и контролировать эти процессы, быть достаточно жестким и определенным – это функция Сатурна. Если бы это была только функция Сатурна по отношению к Луне, то это неплохо прорабатывалось бы через работу галериста.

Итак, когда мы видим в V доме Луну, она должна структурироваться Сатурном. Можно совершенно четко предположить, что раннее творчество должно быть интересно по цвету, даже, скорее, по эмоциональному содержанию, но не совсем совершенно по форме. А вот последние работы я видел, и они по форме достигли того состояния, что это практически чистый Сатурн, они структурировались почти до орнаментальности. Они приняли почти кристаллическую форму, для Луны нехарактерную. Но что очень забавно – они доносят чувство Луны. Они оказываются оптимно-чувственными, чуть прохладными, загадочными.

ХЛ: *То есть форма Сатурна это, по сути, и есть неоклассицизм...*

Дж. Форма Сатурна – это даже не совсем неоклассицизм, это какая-либо очень хорошо структурированная форма. В абстракции это, скорее, орнамент.

ХЛ: *Но то, что Айдан в последнее время стала тяготеть к неоклассицизму, говорит о том, что структурирующее действие Сатурна сильно.*

Дж. Да, она реализует балансировку все лучше и глубже. Очевидно, дальше следует ожидать, что удачно найденный способ ее работы и галеристом и художником будет оправдываться все больше. Поскольку исходно присутствует такого рода внутренний конфликт, подобное совмещение двух противоположных, на первый взгляд, видов деятельности, является разрешением этого конфликта.

ХЛ: *Самое смешное, что Айдан, будучи художником, нашла для себя форму галериста, чтобы этот сложный конфликт разрешить.*

Дж. Причем, это абсолютно жизненно необходимое совмещение.

ХЛ: *От Айдан, таким образом, нельзя отнять ни художника, ни галериста.*

Дж. Да, из этого приходится выкручиваться, так как в ее ситуации это вопрос выживания личности, а не вопрос свободы творчества. Она необходимо должна делать и то и другое. В карте это и рисуется оппозицией Луны в V доме к Сатурну в XI доме. Более того, Луна со всем своим великолепием находится во Льве. Если речь идет о творчестве, то это яркое, помпезное, вызывающее творчество, выступающее под знаком Льва. Это творчество достаточно сильно украшенное, с какими-то демонстративными царственными экспериментами.

ХЛ: *И не случайно, что в этой выставке она выбирает мифологические сюжеты.*

Дж. Да, мифологические сюжеты – это именно царские сюжеты. Все тоталитарные режимы обожают мифологические сюжеты. Мифология – это область царей.

ХЛ: *А как в данном контексте выглядит сюжет с Ледой и лебедем?*

Дж. С Ледой и лебедем все еще веселее. У Луны есть великолепный творческий аспект с Юпитером – по карте Айдан. Юпитер в данном случае выступает как нечто, обозначающее источник жизненных сил, денежных средств, источник божественного покровительства в целом. И вот эта поддержка оказывается проявлением чувственности в искусстве, лунной эмоциональности. Что самое смешное с Ледой и лебедем, то впечатление такое, что у Айдан сработало прозрение психоаналитика, как будто она придумала это нарочно. Лебедь и есть Юпитер. А Леда в данном случае и есть Луна. И если бы не Юпитер, то о Леде забыли бы, и никто бы ее не знал, артина изображает этот аспект взаимодействия Луны с Юпитером почти совсем точно.

С судом Париса немножко хитрее. Афродита – не Луна. Венера это то же самое, что и в карте Венера. Так вот, Венера в карте Айдан находится в Тельце. Но Афродита-Венера входит здесь в глубокий личностный конфликт с Нептуном, повелителем морских глубин, и повелителем глубин вообще. В астрологии Нептун часто означает то, что называют еще Афродитой небесной. Иногда эта роль, правда, перепадает Урану, как говорят астрологи. И здесь мы видим очень трогательную вещь – конфликт земной и небесной чувственности. Очень большая разница по сравнению с чувственностью лунной. Лунная чувственность – сексуальная, а Венера – эмоциональный романтизм. Сексуальная чувственность оказывается точкой, которая играет роль в творчестве. Венера с ее романтизмом оказывается вынесенной в другое место. Но у Венеры при этом конфликт между земным романтизмом и абстрактным, идеалистическим. Так вот этот конфликт развязывается через Луну. И тут мы наблюдаем суд Париса.

ХЛ: *Ему приводят интеллектуалку, феминистку, а выбирает он красоту.*

Дж. Если бы просто интеллектуалку и феминистку, там все гораздо хуже. Там присутствует воительница, а это намного серьезней, чем просто феминистка. Это своего рода искушение гордыней. И Венера тут присутствует. Но обрати внимание, что он отдает яблоко Венере не потому, что он выбирает Венеру, а потому, что он выбирает Елену. Он выбирает Луну.

ХЛ: *Айдан попадает, таким образом, в мою галерею совершенно оправданно, как к Елене и Селене.*

Дж. Айдан не только попадает в твою галерею, как к Елене Селиной, тут гораздо смешнее. Суд Париса накладывается очень красиво, как калька с ее карты. Венера кульминирует и оказывается царствующей, но выбор в результате благодаря ей падает на Луну, которая и оказывается реально действующей силой. В этой карте взаимодействие власти, выраженной через силу, власти, выраженной через покровительство, и власти, выраженной через романтику, разрешается через конкретную сексуальную чувственность. И эта чувственность как раз выражается в творчестве в виде Елены, а не Афродиты.

ты. И пафос мифа в значительной степени в этом. И пафос карты тоже в значительной степени в этом – то, что конфликт богов разрешается через Луну. И здесь тоже конечно параллель с галереей XL. В случае с Парисом и Елена и Селена – одно и то же действующее лицо. Она и Луна, поскольку она ему прочитается в супружнице, и поскольку она является сексуальным объектом. А то, что Селена по имени – так это уже просто исторический факт.

XL: Это говорит о том, что она выбрала наиболее адекватное место, где ее поймут, так как здесь близкая структура.

Дж. Структура несомненно близкая. С другой стороны, возникает вопрос, каким местом Айдан это могла выбрать. Вот это – самая загадочная вещь, потому что анализировать столь тонкие и глубокие вещи осознанно человек обычно не может. Даже если это очень специальный человек... Совершенно замечательно содержание V дома, помимо Луны. Там есть еще Уран. И, хотя то, что мы видим реально, это Луна, но присутствующие в этом две высшие планеты говорят, скорее об энергиях ею транслируемых. То, что американцы часто называют “канализируемыми” – проведением трансперсональных сил. Уран обычно обозначает энергию революционности, прозрения, “сатори”, каких-то катастроф и взрывов. Это как раз больше похоже на параллель с XL. Вы, наверно больше коррелируете по Урану, хотя, как люди, может быть и по Луне. А Уран тут абсолютно исключительный.

XL: То есть Айдан неизбежно потянуло в революцию.

Дж. Айдан не только потянуло в революцию, она должна быть очень импульсивной в творчестве. Совершенно точно, огромная часть того, что она делает, должно быть результатом озарения. В этом есть дзенско-менделеевский вариант. Она долго пытается что-то делать, потом ее охватывает внезапное озарение и она делает уже готовую работу, которая попадает в десятку. Логически вычислять эту “десятку” невозможно. Таков механизм проявления Урана в сознании, и похожий механизм проявления есть в творчестве. Это очень сильные, яркие и трансперсональные вещи, тяготеющие к символизму.

XL: А выбор мест у нее был достаточно импульсивным.

Дж. И в карте просматривается тяготение к символизму, если можно сказать, в искусстве, по крайней мере, мы имеем мифологический символизм.

XL: Вот неоклассицизм и есть довольно абстрактный символизм.

Дж. Мало того, что неоклассицизм можно назвать символизмом. Выставка Айдан доводит это до дзенского завершения, когда все иероглифы рисуются одной линией, а кисть без туши оставляет несколько царапин. Внутреннее содержание выводится в один символ. И то, что находится за символом, уходит глубже. Это уходит в искусство одной точки, одного штриха. Это опять совершенно гениальный, благодаря Урану, выверт из конфликта Луны с Сатурном. Мы рисуем все содержание Луны, рисуем чувственную картину, очень притягательную и сексуальную, а потом поверх этой Луны ставим Сатурн в виде непроницаемой древесной коры с одним коротким символом. А рядом помещается то, как выглядит эта Луна, если на нее посмотреть с Сатурна, очень изда- лека. Это становится многомерным. И, кстати, рентген – неспроста здесь игра слов. Рентген – это ведь Уран, X-лучи – и опять совпадение с XL.

XL: Не много ли совпадений!

Дж. Совпадений много, с этим можно поздравить. X-лучи, X-галерея, экстрасенсорика (чувствование и прозрение того, что “за”), рентген, уран – природный элемент, как источник X-излучения, Уран – планета, которая связывается с этими излучениями. Уран связывается с революцией не только в социальном смысле, но и с революцией в науке. И когда в искусстве задействованы достижения научных и технических революций, это опять-таки ураническое проявление. Если мы используем в искусстве какие-то достижения технологии – лазерные лучи, радиоактивные излучения, ксерокопирование,

фотографию – это всегда присутствие в творчестве Урана как трансперсональной планеты.

XL: В завершение беседы остается вспомнить американское выражение, “нужный человек в нужное время в нужном месте”. На каком-то отрезке времени соединение Айдан и XL Галереи было предопределено. Соединение происходит 23-го сентября, под знаком Весов, который включается в себя Венеру с Ураном...

Дж. Включает, да. Знак Весов включает Венеру, которая в высшем аспекте символизируется Ураном или Нептуном. А Уран в карте Айдан как раз разрешает конфликт Венеры с Нептуном – через творчество, благодаря Луне – и благодаря этому взаимодействию, он также разрешает конфликт Луны с Сатурном, конфликт формы и содержания.

XL: Плюс ко всему Айдан использует уранические технологии...

Дж. ... и попадает в XL Галерею, которая при этом имеет отношение и к Елене, и к Селене...

XL: ...а также к революции, и к попыткам не столько взглянуть на то, что показывает художник, сколько на то, что стоит за его работой.

Дж. Да, вообще даже для астрологии это слишком общая символическая картина. Впечатление, что здесь в игру вступает какая-то психоаналитическая, архетипическая реальность. Мы видим и мифологические архетипы, и пересечение этих архетипов в именах, названиях, датах – многозначительно совпадающие детали. Когда сами детали логическому объяснению не поддаются, но совпадают слишком многозначительно. И повисает некая мистическая атмосфера (кстати, это выражение духа планет Нептун и Уран). Рассматривая эту ситуацию – т.е. ситуацию Айдан (как галериста и художника), и ситуацию экспозиции (как картин и рентгеновских снимков этих картин), и ситуацию этой выставки в XL Галерее – все время наткнемся на одну и ту же проблему: может ли существовать яйцо без желтка, или может ли существовать желток без скорлупы. А это оказывается одной целой штукой. Мы пытаемся разобрать ее по деталям, и выясняется, что каждая деталь неизменно определяет другие детали. Так же как Айдан-личность невозможно отделить от Айдан-галериста, а Айдан-галериста невозможно отделить от Айдан-художника, Айдан-художника невозможно отделить от Айдан-женщины, Айдан-женщину невозможно отделить от Айдан-личности, – точно так же эти работы невозможно отделить ни от женщины, ни от личности, ни от художника, ни от галериста. В результате личность невозможно отделить от параллелей, возникающих в символах ее работ, а эти символы невозможно отделить от параллелей, возникающих от проведения данной выставки в данной галерее...

Милена Орлова

Трепет Винкельмана

Общее оживление интереса к “классическому”, которое можно наблюдать сегодня, осуществляет себя в различных формах, и новый проект Айдан, при всем формальном попадании в это общее русло “нео-академизма”, имеет свою особую подоплеку. Как можно было судить по предшествующим работам, для Айдан обращение к классическому искусству часто оказывалось удобной формой для высказывания некоторых не вполне классических идей, которые существуют в обиходном сознании под именем “феминизма”. Этот игривый (анти)-феминизм присутствует и здесь, но в скрытом виде (как в скрытом виде присутствуют на холстах классические сюжеты). За затейной автором псевдонаучной интригой с экспертизой холстов прячется классическая история оболыщения, оболыщения тайной. В равной степени объектом этого оболыщения можно считать и зрителя, и самого автора, который по отношению к “классическому” находится в той же позиции, что и зритель. По-

добно плечам светской красавицы Элен у Толстого, классическое искусство для современного восприятия слишком “залакировано” множеством взглядов, по нему скользким, чтобы пробудить какое-либо живое чувство. С этой точки зрения, абсурдная процедура создания, уничтожения и раскрытия (возрождения) классического, произведенная Айдан, вовсе неабсурдна, поскольку как и обычное женское кокетство, имеет своей целью вызвать желание. Айдан словно бы предлагает зрителю самому “раздеть” классику, испытать что-то подобное трепету Винкельмана перед заново появившимися на свет античными статуями.

Привлечение к проекту специалистов-экспертов поднимает и другую тему, неразрывно связанную с темой классического, а именно тему подлинников и подделок, или в более утонченном варианте, трудноразрешимую задачу о ценностных приоритетах времени. В своих объектах Айдан уравнивает в правах то, что “под”, с тем, что “над”, традиционную фигуративность с абстракцией, метафорически овеивая их независимое, но в то же время нераздельное существование в истории искусства. И хотя подобные компромиссы, пришедшие на смену модернистскому отрицанию прошлого, чрезвычайно популярны в современном искусстве, хочется думать, что этот дуализм “ни рыбы – ни мяса” в конце концов переродится в какую-то иную материю, которая будет достойна рентгеновских снимков будущих центров Грабаря.

Elena Selina

Ghost of classicism

Forestalling the scandalized opinions about the very fact of conducting the exhibition by Aidan Salakhova at XL Gallery, let me observe that we're here interested not just in the phenomenon of the person who combine harmonically both the artist and the gallery owner, but rather in what's the result of such a combination. In fact one might not separate Aidan the artist from Aidan the curator; one is the extension of another and vice versa. Considering this context, her artistic preferences and ways of their realisation deserve a steadfast gaze. Beyond the noisy fame of the gallery owner and an Oriental beauty, one may miss that she is one of the most constant and independent among Moscow artists; she works steadily and organically within the bounds of neo-classicism, even developing this trend at Moscow art scene.

Now there is a matter of commonplace and bon ton in every critical essay and article to yawningly state about crisis of local art process: Moscow Conceptualism doesn't nourish us with exquisite sensations, radicalism is washed-out, or at least merely expands rather than goes deeper, “what a bore, gentlemen!”, “I got collywobles”, “everything's the same”... Don't drag in, friends, look around! The ghost of neo-classicism is dawning over Moscow. He's positive and refined, this new-born boy; so distinctly and “truly” put forward by Aidan, he'll show out soon in all and every sphere of local art scene, from Conceptualism to radicalism, his “traces” would appear in hard metaphysical installations and in big size directed photography, as well as in unbridled baroque compositions, in minimalist drought and in computer graphics... Is it for good or for evil? It's rather curious. The “New Acquisitions” by Aidan Salakhova with its classical stories – Leda and the swan, the judgement of Paris, Aphrodite, Hermaphrodites – vaguely guessed through roentgen film, aren't they the psycho-physical models for the forthcoming changes?

Timur Novikov

Petersburg fax

In Russian art 1990's became a time when butterflies emerged from nymphs. At the period of “stagnation” the mighty crown of the socialist realism tree

found itself inhabited with vermin worms, the non-official artists, who freely swarmed in rampant leafage. Then in the perestroika process they've pupated, hardened and mortified, not without some help from Conceptualism. Appearance of butterflies, serenely flitting in the stormy sky of local culture, was so unexpected for art criticism, that at first time they've been either ignored or considered an “optical illusion”. Though Apollo the Sun has burned stronger, butterflies played in flocks, and even the critics had to realise – there's a neo-classicism in the weather succeeding the post-modernist spring. Aidan Salakhova was among the first, who spread the wings. To be first is really hard. Aidan looked like a lone ballerina among book-keepers in sleeve protectors and hooligans with broken bottle-necks. But time doesn't stand still. It's a long time since Aidan is no more alone on wide boards of the new Russian classicism. And she is prima – the first. And I'll go to XL Gallery and applaud for her. Bravo, Aidan!

received September 19

Milena Orlova

Winckelmann's awe

There's a general revival of the interest toward “classical” going around now in various forms; and the new project by Aidan, with all the formal coincidence with a wider field of “neo-Academism”, has its own special background. As one might assume, considering her previous works, Aidan's appeal to classical art often turns out a practical and comfortable way to put forward some not so classical ideas, which in public consciousness are labelled as “feminist”. The same playful (anti)-feminism is also present in the current exhibition, though in a hidden form as well as hidden are the classical plots on canvas. The pseudo-scientific intrigue with the expertise of the paintings is just a coverage for a classical game of seduction with mystery. Both the viewers and the author herself are the objects of this seduction, as long as the author's position toward the “classical” is similar to the viewers'. Like the shoulders of a high society fine lady, classical art is too varnished over by innumerable look-ins to arouse a modern viewer's emotion. From this point the absurd procedure of creating, destroying and then uncovering (renaissance) of the classical, that Aidan undertook, is not absurd, because like typical coquetry it meant to arouse desire. It looks as if Aidan offers the viewer to strip the classics to the skin, and to feel something close to Winckelmann's emotions when he stood in awe before the reborn antique statues.

Another theme of the project is seen in the fact of official expertise of Aidan's paintings; this theme is inseparable from the theme of the classical, and it is the theme of the authentic and the fake, or given more delicate, a difficult problem of priority of values in time. In her objects Aidan has equalized what is “beneath” with that what's “above”, traditional figurativity with abstraction, having solidified the metaphor of their independent though inseparable existence in art history. Since suchlike compromise, that succeeded modernistic negation of the past, is quite popular in contemporary art, let's hope that such a “neither fish nor flesh” duality might turn into some other matter worth the future roentgeno-graphic analysis at art restoration centers.



Тимур Новиков Timur Novikov
Лебединое озеро Swan Lake
объекты, коллажи, видео objects, collages, video

Елена Селина
Реституция и интервенция

*Есть речи, значение темно или ничтожно
 Но им без волнения внимать невозможно.*

Если очистить понятия, вынесенные в название статьи, от общеупотребительных значений, и вернуться к их первоначальному смыслу, вернее к буквальному переводу с латинского, то “реституция” и “интервенция” прочтутся как “восстановление” и “захват”. Собственно, эти два слова можно считать ключевыми для определения стратегии Тимура Новикова. Он восстанавливает “прошлое”, окутывает его “настоящим”, ненавязчиво захватывая новые территории (видео-медиа), создавая своего рода фундаментальное настроение (если позволено здесь будет слегка исказить Хайдеггера), попадая в пространство которого произвольно взятые качества неизбежно начинают выстраиваться в цепочку подтверждений, что неоклассицизм-неоакадемизм жив и будет жить. Вне влияния несомненной харизмы и сильной Kunstwollen самого Тимура Новикова, невольно задумаешься, а что же он имеет в виду? Неоклассицизм или неоакадемизм, и почему он называет так “цветастые тряпочки” с маленькими фотографиями посередине? Но, находясь в его поле, безнадежно сопротивляющимся сознанием все же начинаешь верить, вернее, уступаешь своей потребности, своему желанию, чтобы все оказалось так как он говорит. Культурная память, осевшая на подкорке, галлюцинирует смутными воспоминаниями, которые под аккомпанемент убедительных интерпретаций автора выстраивают некую абстрактную формулу с очень размытыми полями – виртуальное неоклассическое (несомненно неоклассическое!) пространство, прозрачным воздухом которого покрываются и разнообразные явления с красивым именем “Санкт-Петербургская Новая Академия Изысканных Искусств”, и (почему нет?) Айдан Салахова, Анатолий Журавлев, Топольские, Безукладников... Теория и практика Тимура Новикова несомненно ждут своего вдумчивого исследователя, почему-то кажется, что здесь есть над чем поработать последователю Панофского и иконологической школы. Мы же представляем глубоко симпатичный нам проект, начало которого московский зритель мог видеть в предыдущем сезоне в Айдан Галерее. Людвиг, Вагнер, Чайковский и “Лебединое озеро” на малой территории галереи и с помощью бесконечно малых средств – столь убедительно встречаются в виртуальном поле фундаментального настроения, что хочется закончить вступление бессмертными (не побоюсь – классическими) строками: “Ах, обмануть меня не трудно – Я сам обманываться рад”

Тимур Новиков
Людвиг II и Лебединое озеро

Лебединое озеро, о котором пойдет речь, расположено в Баварии, в районе гор Альгау в Альпах. В средние века баварские менестрели воспевали подвиги “Лебединых рыцарей”, совершенных в этих краях во имя Святого Грааля.

Вольфрам фон Эшенбах в своем “Парцифале” рассказывает о лебедином рыцаре – шванриттере – Лознгрине, посланце Парсифаля, рыцаря Святого Грааля. Лознгрин приплывает на лодке, влекомой Белым Лебедем по лебединому озеру, на помощь Эльзе, герцогине фон Брабант. Он спасает ее, но должен скрывать свое имя. Его имя – Лознгрин – открывается, и он должен вернуться к Святому Граалю.

Замок Хохеншвангау был построен шванриттерами в XII веке между двух горных озер – Шванзее (Лебединое озеро) и Альпензее (Альпийское озеро). Высокие горы окружали озера с юга, дремучие леса с севера. Лебединый замок стал центром миннезингеров. Рыцари Швангау владели замком несколько столетий. Первый, чье имя дошло до нас – Хильтпольд Швангау – известен по “Хайдебергской книге песен”. В этом замке жил и последний Штауфен, принц Конрадин, обезглавленный в возрасте 16 лет в Неаполе, в 1268 году. В XVI веке рыцари Швангау покинули берега Лебединого озера. Хохеншвангау постепенно разрушался, особенно пострадал во время наполеоновских войн 1800–1809 годов.

Романтически настроенный принц Максимилиан из королевского баварского рода Виттельсбах купил руины в 1832–1836 годах и устроил в замке свою резиденцию, жемчужину немецкого романтизма. В эти годы художники-романтики Мориц фон Швинд, Доминик Куаглио и другие, вдохновляясь средневековыми легендами, создали прекрасные росписи замка. В зале Лебединого Рыцаря Кристиан Рубен, Михаэль Неер и Лоренц Куаглио в 1835 году создали росписи, посвященные Лознгрину. Вскоре наследный принц Максимилиан женился на принцессе Марии из прусского королевского дома Гогенцоллернов. 25 августа 1845 года во дворце Нимфенбург в Мюнхене у них родился сын, Отто Фридрих Вильгельм Людвиг. В 1848 году принц Максимилиан становится баварским королем Максимилианом II. В замке Хохеншвангау на берегах Лебединого озера растет принц Людвиг, с детства окруженный легендами и лебедями...

А в это время Европа охвачена революциями. Революции во Франции, Германии, Австрии, Венгрии. Русский композитор Глинка пишет своего “Камаринского”, а немецкий композитор-романтик Рихард Вагнер заканчивает оперу “Лознгрин”, и все это в 1848 году, когда Людвиг стал наследным принцем, а Маркс выпустил призрак коммунизма бродить по Европе. Но в горах Альгау все спокойно. Принц изучает поэзию, живопись, музыку и архитектуру. И 2 февраля 1861 года впервые в мюнхенской опере присутствует на представлении “Лознгрин” Рихарда Вагнера. Это становится самым значительным событием его юности. Он понимает, что Вагнер послан ему, лебединому принцу, свыше.

10 марта 1864 года умер король Максимилиан II. Принц Людвиг становится королем Людвигом II Баварским восемнадцати лет от роду. 4 мая 1864 года он впервые встречается с Рихардом Вагнером и становится его покровителем. Долгие годы Его королевское величество ставит оперы Вагнера, устраивая такие постановки, что никакой голливудско-бродвейский постановщик двадцати

того века не мог бы даже помечтать. Для вагнеровских опер он строит огромные театры, оборудованные по последнему слову техники. Но главное для Людвига II не то, что он делает для народа. Главное – другое. В 1868 году он завершает первый план строительства своего главного детища – замка Нойеншванштейн – нового центра для ордена Лебединых рыцарей, хранителей Святого Грааля, гротмейстером которого он был. Нойеншванштейн – Новый лебединый камень – замок в горах с видом на Лебединое озеро и Хохеншвангау строится все долгие годы правления Людвига II и не закончен до сих пор. Но незадолго до смерти в 1884 году Людвиг II поселился в Нойеншванштейне. Он прожил в нем 172 дня. Рихард Вагнер не смог посетить новый замок. Он умер 13 февраля 1883 года в Венеции. Но Вагнер постоянно посещал Людвига на берегах Лебединого озера в старом замке, где играл свои сочинения, не предназначенные для публики – написанные специально для Людвига. Людвиг II любил одиночество, грезы, искусство, историю и арабские курительные. Музыка Вагнера окружала его с детства, но она была лишь музыкой для великого магистра...

Но вернемся в Россию. 25 апреля 1840 года родился Петр Ильич Чайковский. В 1861 году, когда Людвиг впервые услышал “Лоэнгрина”, Чайковский поступает в классы Русского музыкального общества и начинается его музыкальная карьера. Тогда же на концертах Русского музыкального общества он впервые слышит вагнеровского “Лоэнгрина”. Весной 1863 года Вагнер приезжает с концертами в Россию и дает шесть концертов в Петербурге. Чайковский, тогда уже студент консерватории, испытывает сильное влияние Вагнера. Тогда же он создает свои первые музыкальные сочинения... В 1866 году Чайковский переезжает в Москву, где начинает преподавать в Московской консерватории. Там он знакомится с профессором Карлом Клиндворт, другом Рихарда Вагнера. Именно Клиндворт через десять лет организует историческую встречу в Байрёйте.

В 1876 году уже известный композитор Чайковский получает заказ от заведующего репертуаром императорских театров Москвы В.П.Бегичева написать романтический балет. Это должен быть первый русский национальный балет на симфоническую музыку. Петр Ильич принял самое живое участие в создании либретто будущего балета, требуя, чтобы сюжет был обязательно средневековым и фантастическим. Вспоминая “Лоэнгрина” Вагнера и слышанные от Клиндворта истории о сказочном “лебедином” короле Людвиге (да и не только от Клиндворта – вся Европа тогда говорила о Людвиге II Баварском), Петр Ильич решил назвать новое сочинение “Озеро лебедей”. Но воспеть Лебединое озеро, не побывав там, Чайковский не мог, и вот в 1876 году он едет в Баварию. 1876 год – год основания организации “Земля и воля”, в этом году Чайковский познакомился с Львом Толстым, но, конечно, премьера “Кольца Нибелунгов” в Байрёйте несомненно была главным событием года. И не только для Чайковского. Для спектакля Людвигом был построен не только театр, но и железная дорога, по которой зрители могли прибывать на премьеру. “Кольцо Нибелунгов” поражало своим размахом. Опера шла четыре дня – сам Людвиг вместе с Вагнером слушал и смотрел ее без публики с 6 по 9 августа. Петр Ильич приехал накануне первого публичного представления – 12 августа. Его встретил старый друг Карл Клиндворт. Он организовал через несколько дней встречу Чайковского и Вагнера. Встреча прошла в доме Вагнера, в глубине сада. На фасаде дома Чайковский прочитал: “Здесь, где покой нашли мои мечты, мечты покой я назову тебя, мой дом”...

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года во время наполеоновских войн, потерявших Европу. Во время Байрёйтского фестиваля ему было уже за шестьдесят.

Петру Ильичу было только тридцать шесть. Королю Людвигу II именно в это время исполнился 31 год. Оперы Вагнера были подарком к его дню рождения. Сам король уехал до премьеры и появился снова в Байрёйте только после своего дня рождения, который он встретил в одиночестве...

Место, где пересеклись пути трех наших героев – вагнеровский театр – было чудом театральной техники и архитектуры того времени. Огромное здание высотой 48 метров стояло за городом на холме, оно вмещало 2000 зрителей, публика на открытие театра съехалась со всей Европы. В маленьком городке можно было встретить многих интересных людей. Чайковский посетил и Ференца Листа, к тому времени уже родственника Рихарда Вагнера – Вагнер был женат на его дочери Козиме. Обо всем этом сам Чайковский поведал в своих репортажах из Байрёйта в газете “Русские ведомости” 13 мая, 3, 4, 14 и 18 августа 1876 года. В 1891 году в своей статье “Вагнер и его музыка” Чайковский напишет: “Как композитор, Вагнер несомненно одна из самых замечательных личностей во второй половине этого столетия, и его влияние на музыку огромно”, и добавляет: “Восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий”. Но тогда, в 1876 он писал: “Перстень нибелунгов произвел подавляющее впечатление не столько своими музыкальными красотами, которые, может быть, слишком щедро рукою в нем рассыпаны, сколько своею продолжительностью, своими исполинскими размерами, и породил желание продолжать изучение этой сложнейшей из всех когда-либо написанных музык”.

Вернувшись в Россию, Петр Ильич с удвоенной силой принялся за работу. Балет был написан и нужно было его поставить. Партитура “Лебединого озера” оказалась настолько необычной и новой, что поставила в тупик деятелей балета. Да и средств у дирекции московских императорских театров было меньше, чем у Вагнера. Декорации и костюмы использовались от других спектаклей. Небогат был и сам Петр Ильич. Но тут в его жизни произошло странное событие: в конце 1876 года некая дама решила оказывать материальную поддержку композитору. Она писала письма Петру Ильичу, давала деньги, но отказывалась показаться на глаза. Они переписывались 13 лет. Ее звали Надежда Филаретовна фон Мекк. А весной 1877 года он получил еще одно письмо. Это было вскоре после премьеры “Лебединого озера”, которая состоялась 20 февраля 1877 года. Письмо было от Антонины Ивановны Милоковой, выпускницы консерватории. Она страстно признавалась ему в любви...

Близкий друг Петра Ильича Н.Д.Кашкин писал: “Нужно было очень хорошо знать Чайковского, чтобы понять ту тесную связь, какая у него устанавливалась между его собственным существованием и жизнью героев тех произведений, над которыми он работал”. Оскар Уайльд писал о таинственном влиянии искусства на жизнь. Чайковский повторил ошибку Зигфрида. Он перепутал Одетту и Одиллию. 20 мая они встретились, 6 июля Антонина Ивановна Милокова стала Антониной Ивановной Чайковской. Уже вскоре после свадьбы он пишет своей невидимой покровительнице: “Мне показалось, что я, или по крайней мере лучшая часть моего я, т.е. музыкальная, – погибла безвозвратно”. И чтобы до конца следовать сценарию своего балета Чайковский решает уйти из жизни. В конце сентября 1877 года он ищет гибели в волнах Лебединого озера – но озера нет поблизости и Петр Ильич пытается погибнуть в Москва-реке. “Я вошел в воду с твердой уверенностью, что мне не миновать смерти...”, но силы судьбы были рядом и “ледяная ванна прошла для меня без всяких последствий”, – рассказывал он позже другу Кашкину. Вслед за чудесным спасением его постигло нервное расстройство. Петра Ильича увезли в Петербург, а оттуда – за границу. Время шло своим чередом. В 1883 году умер Вагнер. Король Людвиг II одиноко проводил время в своих арабских курительных среди грез. Замки, которые он строил для се-

бя, ему даже некому было показать. Политические враги с помощью интриг в 1886 году добились отстранения короля, ареста и заточения в замке Берг на берегу Штанбергского озера. 13 июня 1886 года, на следующий день после ареста тело короля Людвига II было найдено в водах Штанбергского озера. Недалеко от тела короля было обнаружено тело единственного свидетеля этого загадочного политического убийства – это был профессор Гудден.

Узнав о смерти короля-лебедя в водах озера через десять лет после их тайной встречи, Чайковский погрузился в глубокие раздумья. Не являлся ли он причиной гибели героя реального, как до этого стал автором гибели героя балетного? Или он лишь пророчески предвидел? Так или иначе, но Петр Ильич обратился к Мариусу Петипа с предложением поставить “Лебединое озеро” в новой редакции в Петербурге на сцене Мариинского театра. Петипа с радостью согласился. Но осуществить постановку смог только после смерти Петра Ильича в ночь с 24 на 25 октября 1893 года. По официальной версии Чайковский умер от стакана сырой воды...

Сергей Епихин

Опустите, пожалуйста, синие шторы

Выставка Тимура Новикова в XL – событие почти историческое, т.е. внезапное и фатально предсказуемое одновременно. И дело, вероятно, не только в том, что стреноженные фигурантами московской сцены контекстуальные исхищренные галереи и понятная забота о расширении Lebensraum ведущего петербургского академика должны были рано или поздно найти друг друга. Кажется, создатель Новой Академии подспудно сам ощутил потребность в реконтекстуализации по отношению к практике своих адептов, что продуктивнее делать на чужой и придирчивой территории. Возможно, его утомила им же нечаянно поднятая волна анахронического трансавангарда, о котором едва ли уже помнит Бонито Олива; может быть – тот разлив гедонистической псевдошизофрении, коим отозвался его вполне лапидарный и внутренне осмысленный декаданс в коллективной эстетике Академии. Так или иначе, в своей основной (виденной мною) части проект Тимура представлен каноническим для него жанром “монументального” занавеса и серии декоративно-прикладных” (сюжетно-биографических) коллажей. Говоря об академическом каноне в подобном ключе, трудно избежать очевидностей, не отметив, что здесь идет речь о последовательно обращенном, изнаночном прочтении классического наследия, где последнее предстает овеществленной репрессией (область ее приложения тематизируют фактура и колорит практики академистов), сферой идеалистического принуждения и этико-культурологической манипуляцией. В рамках такого, условно скажем, фрейд-нищанского понимания академизма предложенная Новиковым форма декоративного занавеса – на редкость удачная метафора современного бытия классической картины (как и современного искусства в целом), антитезис ее/знак оппозиции его модернистского антитезиса во вполне гегелевском смысле. Классическая картина структурирует, пусть не всегда идеальную, но обязательно спекулятивную реальность. Репертуар прикладного искусства, следуя принципу decorare/decorum, мобилизует кодекс приличий, тем самым обозначая и зону неприличного, запретного, потайного, если угодно, эзотерического. И хотя в качестве культурного оператора система декоративных покровов сегодня вряд ли способна конкурировать с обнажающей порнографической логикой электронных медиа, от ее пусть номинального присутствия в немалой степени зависит жизненная активность последних. Это хорошо понимает Новиков: его “занавесы” ничего не укрывают, скорее наоборот – это не всегда осознают в Новой Академии, где технотронная эйфория часто обнажает то, что лучше бы утаить.

Относительно содержательной стороны проекта стоит отметить:

– это как минимум второе (в Москве) обращение Новикова к озерно-лебединой теме (первая выставка была проведена в Айдан Галерее). В то время как образ лебедя на воде эквивалентен лебедю наедине со своим отражением. Ср.: “зеркало водоема”, “зеркало сцены”, “зеркало души” и т.д.;

– В индо-европейской мифологической перспективе лебедь является двойственным, “шарнирным” персонажем, крылья которого время от времени схлопывают две традиционно противостоящие антропологические ипостаси (созвучно декадентскому прочтению классики как “мизансценированного андрогина”);

– Особую роль мотива антикварных часов, служащих оправой для размещенных в коллажах портретных миниатюр, со всем вытекающим отсюда кругом иконологических обязательств.

Timur Novikov

Ludwig II and the Swan Lake

The swan lake we’re going to talk about is placed in Bavaria, in the Algau mountains in Alps. Medieval Bavarian minstrels have chanted the praises of the feats of arms performed by the Swan Knights in the name of Holy Grail. In his “Parzival” Wolfram von Echenbach gave a story of Loengrin, the Schwanritter, Parzival’s envoy. In a boat entailed by a White Swan through the swan lake, Loengrin comes to rescue Elsa, the duchess of Brabant. He saves her, though he must not open his name. But his name, Loengrin, is uncovered and he has to go back to Holy Grail.

The Hohenschwangau castle was built by Schwanritters in the XII century, between two alpine lakes – Schwansee and Alpensee. High mountains surrounded the lakes from South, dark woodlands covered them from the North. The Swan castle became a minnesingers center. The knights of Schwangau owned the castle for centuries. The first name saved by history – of Hiltbold Schwangau – was found in “The Heidelberg Book of Songs”. The last of Staufens family, prince Conradin, who also lived in this castle, was decapitated in Naples, in 1268. In the XVI century the Schwangau knights left the shores of the Swan lake. Derelict Hohenschwangau fell into decay, and was seriously damaged by Napoleon wars in 1800–1809.

Prince Maximilian of the royal Bavarian house of Wittelsbach, bought these ruins; in 1832–1836 he nested here his residence which soon became a gem of German Romanticism. Through these years Romantic artists – Moritz von Schwind, Dominic Quaglio and others – enchanted by medieval legends, created beautiful paintings for the castle. In 1835, Christian Ruben, Michael Neer and Lorenz Quaglio covered the hall of the Swan Knight with frescoes dedicated to Loengrin. Soon prince Maximilian married to princess Maria of Hohenzollern. On August 25, 1845, their son Otto Friedrich Wilhelm Ludwig was born in their Municher palace of Nimfenburg. In 1848 prince Maximilian became the Bavarian King Maximilian II. Surrounded by legends and swans, prince Ludwig was raised in the castle of Hohenschwangau, near the Swan lake...

At that time Europe was caught in flames of revolutions – in France, Germany, Austria, Hungary. Russian composer Glinka wrote his ‘Kamarinsky’, while German Romantic composer Richard Wagner was finishing his opera ‘Loengrin’, and all that was in 1848, when Ludwig became the Crown prince, and Marx released the ghost of Communism to roam around Europe. But everything’s quiet in Algau mountains. Prince studies poetry, painting, music and architecture. On February 2, 1861, he first sees the performance of Wagner’s “Loengrin” in Municher opera house, and that becomes the most important event in his youth. He understood

that Wagner was sent to him, the Swan prince, by heaven.

King Maximilian II died on March 10, 1864, and an 18-year old prince Ludwig became King Ludwig II. On May 4, 1864 he meets Richard Wagner and becomes his patron. For years His Royal Highness arranged Wagner's operas with such a grandeur, any Hollywood or Broadway director might die of envy. He built giant theaters, equipped by the last word in science, for Wagner's operas. But what Ludwig made for people wasn't so important for him. In 1868 he finished the first construction plan for the Neueschwanstein castle, the new center of the Swan Knights order, as he was the order's Grand Master. Grounded near the Swan lake and Hohenschwangau, the Neueschwanstein castle was built through the whole Ludwig's regency and it's still not finished. Not long before his death, in 1884, Ludwig made Neueschwanstein his residence, and lived there for 172 days. Wagner couldn't see the new castle, he died in Venice, on February 13, 1883. Though Wagner often met Ludwig in the old castle on the shores of Swan lake, where he played Ludwig music written specially for him not the public. Ludwig II liked loneliness, dreams, art, history and Arabian smokingrooms. Wagner's music surrounded him from his early years, but for the Great Master it was just music...

So let's come back to Russia. On April 25, 1840, Chaikovsky was born. In 1861, when Ludwig first heard "Loengrin", he entered the classes at Russian Musical society and started his musical career. At the society's concert's he heard Wagner's "Loengrin". In Spring of 1863 Wagner came to Russia and gave six concerts in Petersburg. Chaikovsky, a conservatoire student at the time, undergone a strong Wagner's influence. Then he composed his first works... In 1866 Chaikovsky went to Moscow where he started teaching at conservatoire, and got acquainted with Prof. Karl Klindworth, a friend of Wagner. It was Klindworth who organised a historical meeting in Bayreuth.

In 1875 Chaikovsky, then a famous composer, received an order for a romantic ballet from repertoire manager for Emperor's Moscow theaters. It should have been the first Russian national ballet with symphonic music. Chaikovsky took a big part in creation of the future ballet's libretto, demanding that the plot should be medieval and fantastic. Having reminded Wagner's "Loengrin" and all he heard from Klindworth about the fairy "swan" King Ludwig II, Chaikovsky decided to name the ballet "Lake of Swans". Though to praise the Swan lake and not see it was impossible, and in 1876 Chaikovsky headed for Bavaria. 1876 was a year when the underground revolutionary organization "Land and Will" was founded, and Chaikovsky met Leo Tolstoy, but the major event of that year was a premiere of "The Ring of Nibelung" in Bayreuth. Not only Ludwig has built a theater for the opening, but also a railroad to Bayreuth for viewers who came from all Europe. Gigantic scale of "The Ring of Nibelung" amazed; opera was performed during four days. Ludwig himself listened to the opera together with Wagner, without public, from 6 to 9 of August. Chaikovsky came on August 12, the day before the first public performance. Klindworth met him and a few days later arranged his meeting with Wagner, in the famous composers house. On the front of the building Chaikovsky read: "Wherein my dreams found peace, my home, I'll name you a parlour of peace"...

Richard Wagner was born on May 22, 1813, during Napoleon wars. At the time of Bayreuth festival he was already 60. Chaikovsky was 36, and King Ludwig II just celebrated his 31st year. Wagner's opera was the king's birthday present. The king left before the premiere and came back to Bayreuth after his birthday, that he spent in loneliness...

Wagner's theater was a technical and architectural miracle for its time. The huge 48 meter high building stood on a hill and held 2000 viewers. Public came here from all Europe, and many celebrities could be seen at the time in a small

town. Chaikovsky also visited Ferenz Liszt, who then was Wagner's relative. The whole story was given by Chaikovsky in his reports at "Russkie vedomosti" newspaper in May and August 1876. Later in 1891, in his essay "Wagner and His Music", Chaikovsky wrote: "Wagner as a composer is undoubtedly one of the most profound personalities of XIX century, and his influence on music is tremendous", and adds, "Admiring him as a composer, I don't feel any sympathy as for the cult of Wagner's theories". Though then, in 1876 he wrote, that "The Ring of Nibelung overwhelms not with its musical beauties, so generously dispersed around the work, but mostly with its endurance and gigantic scale", "and he generated an interest to study this most interesting of the ever written music". When he came back to Russia, Chaikovsky finished the ballet quickly and it had to be produced. The "Swan Lake" appeared to be so unusual and new that ballet public was bewildered. Directory of Moscow theaters didn't have that much money, unlike Wagner. Decorations and costumes from other performances were used. Chaikovsky himself was not rich. And suddenly a strange thing happened: at the end of 1876 some lady decided to support the composer. She wrote letters, gave money, but never showed before his face; they corresponded for 13 years. Her name was Nadezhda von Meck. In the spring of 1877 he received yet another letter. It was short since the "Swan Lake" premiere, that happened on February 20, 1877. The letter was written by Antonina Milyukova, a conservatoire graduate. She confessed in her love to him...

N.Kaslikin, composer's close friend, wrote: "One should have known Chaikovsky well enough, to understand what a tight relation emerged between his own existence and the lives of heroes he worked on". Oscar Wilde once mentioned a mysterious dominance of art over life. Chaikovsky repeated Ziegfrid's mistake. He mixed up Odetta and Odillia. On May 20 they met, on July 6 Antonina Milyukova became Antonina Chaikovskaya. Shortly after the wedding he wrote to his invisible patroness: "It seemed to me that I, or at least the best part of me, that is music, has vanished forever". To match the script of his ballet to the end, Chaikovsky decided to commit suicide. In the late September of 1877 he was seeking death in the waves of Swan lake; as long as there was no lake around, he tried to drawn in Moscow river. But his fortune saved him, and soon after this hairbreadth escape he as struck with nervous malady. Chaikovsky was taken to Petersburg, and then abroad...

Time passed by, Wagner died in 1883. King Ludwig II solely spent his days in Arabian smokingrooms. There was nobody to show to the castles he build for him. In 1886 intriguing political enemies forced him to resign, arrested and confined him in the Berg castle upon Stanberg lake. On June 13 1886, the next day of his imprisonment King Ludwig's body was found in the lake; not far from him the dead body of Prof. Gudden, the only witness of the political murder, was found. When Chaikovsky heard about the death of the swan king 10 years after their secret meeting, he buried in thought. Wasn't he a cause of the real hero's death, as he authored the ballet hero's death before? Or he just prophetically foresaw it? Anyway Chaikovsky proposed the new production of "The Swan Lake" to Marius Petipa, to stage it at Mariinsky theater in Petersburg. Petipa agreed gladly, though he managed to put the ballet on stage only after the composer's death that happened in October 1893. Officially Chaikovsky death was caused by a glass of raw water...



Андрей Монастырский Andrei Monastyrsky
Ветка The limb
инсталляция installation

Елена Селина

Почему я боюсь Андрея Монастырского

Когда-то в школьном детстве по рукам ходил тест, один из главных пунктов которого гласил: “Что бы Вы сказали Пушкину, если бы случайно столкнулись с ним в ситуации, когда невозможно ничего не сказать?” В зависимости от ответа, испытуемый трактовался как человек смелый, не очень смелый или совсем слабый.

Именно тогда, безусловно, оказавшись в лагере слабаков, я поняла, что даже если бы он был очень добр ко мне, я не сказала бы ни слова. Когда я задумалась о природе возникновения этого своеобразного паралича, вычленила две причины: наличие и наслоение мифов и легенд вокруг личности поэта, подтверждающих и гипертрофирующих его несомненную значимость и, что непостижимее, возрастающую силу и гибкость каждого периода его творчества, без спадов и досадных стратегических промахов. Он ни разу не дал мне сомнительной роскоши отметить его тактическую ошибку, творческий сбой. Он всегда, при несомненном постоянстве, неожиданен и нов. И всякий раз, хочу я этого или нет, невольно сливаюсь с черепахой, которая никогда не догонит Ахиллеса. Я боюсь Андрея Монастырского, потому что вокруг его личности за недолгую историю московского актуального искусства сложилось множество мифов и легенд, взаимоисключающих друг друга, но доселе увлекательных. Я молчу об Андрее Монастырском, потому что со времени поразившего меня “Пальца” и “Фета и Тютчева”, любое его высказывание, при кажущейся простоте подобно сложной шахматной задаче.

Наверное, в “погоне за ускользающим смыслом” я несомненно снова проиграла, но теперь я могу, преодолевая интерпретационный столбняк, по крайней мере, показать его великолепную “Ветку”, являющуюся, на мой взгляд, лаконичным и многозначным шедевром московского актуального искусства.

Иосиф Бакштейн

Что такое “Ветка” Монастырского?

В диалоге “Внутри картины”, где-то в 1986 году, анализируя работу Андрея Монастырского “Палец” – объект, благодаря конструкции которого зритель указывал сам на себя своим собственным пальцем, – мы обсуждали различные эстетические пространства связанные с “картиной”. Среди этих пространств фигурировало и даже доминировало метафизическое пространство – измерение, где происходили “истинные события”, а поверхность картины, изображение лишь фиксировало эти события. Но проблема состояла в том, что “истинное” в традициях московской концептуальной школы всегда было равнозначно “ложному” и даже неотличимо от него.

Адепты концептуализма всегда воспринимались окружающими как люди “абсолютно живые”, т.е. провокаторы ложь (относительное соответствие понятия своему предмету) принципом искусства. Ложь как условие жеста и речи в тексте выглядит как непрерывное скольжение смысла, как комментарий, ставящий своей целью затемнить смысл комментируемого. Па-

триот говорил бы здесь об “указании на иное”.

Ветка Андрея Монастырского, конечно, не ветка Палестины, а скорее ветвь власти, которой обладает Монастырский как один из трех источников и трех составных частей московского концептуализма. “Ветка” продолжает линию “Пальца”, но в измененном эстетическом пространстве. Сегодня это пространство сократило степени своей свободы, адепты современного искусства, разделяя судьбы своих современников, стали “плоскими”, по выражению Монастырского, как кредитные карточки, по сравнению с “объемными” художниками его поколения. Но если это так, то что такое “щель” банкомата?

Какой бы отрывок из статей Штокгаузена о Веберне я бы здесь ни использовал, все равно это была бы, как говорится, “не та музыка”, “не совсем то”, и т.д...

А.Монастырский

Elena Selina

Why I'm afraid of Andrei Monastyrsky

I remember my teenage years when there was a popular test among schoolfellows; one of the basic points was put like this: “What would you say to Pushkin, if you meet him in a case you can't say nothing?”. According to the answer the testee was treated as brave, not so brave or just chicken. Right at that time, when I undoubtedly bunkered into the chicken herd, I realized that if he even might have been very kind to me, I wouldn't have said a word. Having analyzed the nature of that palsy, I then found two reasons: stocks of myths and legends piled around the poet, that affirmed and overstated his undoubted significance, and strengthening and variability of the every next step in his creative activity, without any downturn or annoying strategic mishit. Never did he give me a queer chance to find his mistake or failure. Despite his strong consistency, he's always unexpected and new. And every time, wish it or not, I feel myself a turtle that should never catch up Achilles.

I'm afraid of Andrei Monastyrsky, because through the not so long history of Moscow contemporary art, he has gained tons of myths and legends, exclusive yet exciting, at least until now. I'm silent about Andrei Monastyrsky, because since I first saw “A Finger” – that has taken my breath away – or “Tjutchev and Fet”, his every statement is like a complex chess problem may it even seem very simple.

It may happen that in this “race for the slipping sense” I might loose once again; but now, at least, I can show up his brilliant “Limb” which in my opinion is a neat and multivalued masterpiece of contemporary Moscow art.

Whichever excerpt from Stockhausen's essays about Webern should I use here, anyway it would be as they say “the wrong tune”, “not exactly that” and so on...

A.Monastyrsky



Анатолий Осмоловский Anatoly Osmolovsky
Кое-что время от времени выпадающее из мусорного бака
Something that drops outta garbage can, sometimes
звуковая инсталляция sound installation

Елена Селина
Крик после паузы

Когда три года назад мы открывали галерею, ее стратегия умозрительно выстраивалась как смена оппозиций: высокое-низкое, элитарность-кич, дискурс-метафора. Не всегда это удавалось, ибо любая схема с трудом работает на практике.

Скетч Анатолия Осмоловского, посвященный Аркадию Северному – один из редких случаев желаемой оппозиции. После эзотерической “Ветки” Андрея Монастырского, соотносимой в том числе и с “пустым звуком” Кейджа – андерграундный крик Северного может служить отличным материалом для искаателей “трех источников и составных частей” актуального московского искусства. К джентльменскому набору: западный концептуализм и поп-арт, первый русский авангард и проч., включая и новейшие теории о сюрреалистической природе московского искусства, все настойчивее хочется прибавить и “дух музыки”, ибо отчетливые адресации Андрея Монастырского к паузе Кейджа, жесткие мотивации Анатолия Осмоловского актуализации Северного, и глубокое, страстное эссе Константина Звездочетова – позволяют хотя и констатировать, что пусть и “не та”, у каждого своя, но “музыка” звучит в умах, сердцах и подсознании ведущих представителей московской художественной школы.

Анатолий Осмоловский
Кое-что время от времени выпадающее из мусорного бака
(Аркадий Северный как Джим Моррисон, Сид Вишес и Курт Кобейн)

Музыка всегда оказывала значительное влияние на мое творчество. В основном это альтернативный рок (группы типа The Fall, Pere Ubu и т.д.), но мало кто знает, что кумиром моей юности был Аркадий Северный – “блатной” шансонье из Ленинграда, Северный был первым моим столкновением с искусством и под большим его влиянием я лет в четырнадцать стал писать стихи.

Северному удалось создать грандиозный личный миф. Никто доподлинно не знал кто он, когда и как жил. Ходило колоссальное количество легенд: одни говорили, что он бывший белогвардейский офицер, другие – особо опасный уголовник. Все эти версии в значительной степени были результатом необычайной способности Северного своими песнями создавать точный образ различных “альтернативных персонажей” – от белогвардейских офицеров до нищих студентов первокурсников. Возникновению мифа Северного способствовали и небольшие вступления-рассказы в основном фантастического содержания, которые произносились перед каждым концертом.

Большинство музыкальных критиков относят его к бардовскому движению, что по моему глубокому убеждению совершенно не правильно. Северный скорее подпольный шансонье – эстрадный певец. Некоторые из его поздних концертов содержат в себе совершенно отчетливые признаки бит-музыки (русские рок-музыканты признают влияние Северного на русский рок).

Эта небольшая однодневная выставка-скетч – не программное мое выступление, а скорее попытка актуализации легендарного персонажа. Ведь один из методов работы современного искусства – это актуализация маргинальных областей культуры. Мне хотелось предоставить возможность московской арт-публике насладиться необычайной неестественностью голоса Аркадия Северного.

Константин Звездочетов

Кто не любил Аркашу Северного – тот не был молодым. Его слушали профессора и шахтеры, школьники и домохозяйки, воры и поэты, бухгалтеры и миллионеры. Он до сих пор, когда разрешено буквально все, когда блатота правит страной, когда так называемый “русский шансон” заполнил наши уши, он до сих пор ни разу не прозвучал ни по радио, ни по телевидению. И тем не менее, его знают все.

В России всегда пели про маму, про тюрьму и про атамана-разбойника. Северный кристаллизовал все эти песни в жанр.

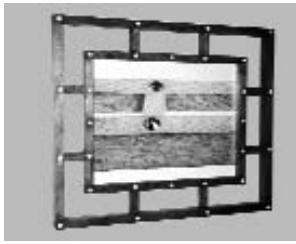
Безусловно, всякий титан находит свое Возрождение. Только при большевиках блатная песня смогла стать тем, чем она стала. Обитателем нар мог стать практически любой. Племена нашей Родины окончательно поняли, что у них криминальное сознание.

Преступники презирают смерть и время. Для них существует только мама, бабки, любовь и черный пистолет. И поэтому наши старшие братья слушали с замиранием сердца про то как “в Ростове-на-Дону я в первый раз попал в тюрьму”, и кем бы они ни были потом (космонавтами или фарцовщиками, например), они всегда всем советовали “беречь свои портреты”.

Мы открывали для себя те же самые кайфы, как-будто открывали Америку, не помня об увлечениях своих предшественников. А сейчас совсем зеленый молодец, помимо техно, тащится от Северного, как кобры по асфальту.

А все почему? А потому, что мы все криминалы. Мы все ужасные монстры. Иногда мне даже кажется, что мы не люди вовсе.

Зачем нас мама родила? Зачем земля нас только носит? Куда смотрит Интернет? Стрелять нас надо, как бешеных собак! Наш дом тюрьма. Мочи падлу. Вали на бок. Век воли не видать!



ФЕНСО FENSO

Рама мыла раму Rama myla Ramu (Rama washed frame)

объекты objects

Елена Селина

Эффект присутствия

Выставка группы ФЕНСО “Рама мыла раму” – один из самых странных проектов в практике галереи. В процессе его становления мы (галерея) почти пассивно наблюдали механизм его постепенного сворачивания, вернее, вытеснения изобразительного ряда в глубокие бездны бесконечных виртуальных пространств. В далеком августе, когда только начинался разговор о возможной выставке в ноябре, художники ответственно, мило и глубоко рассуждали о важном месте, которое занимает анималистика, мир животных в их собственном творчестве, в московском актуальном искусстве. Именно тогда впервые возник метафизический образ драгоценной, непременно дорогой рамы, без которой просто не может состояться этот замечательный проект. Каюсь, я тогда впервые серьезно, и не скрою – алчно подумала: наконец-то намечается редкий случай, когда наши неизменно некоммерческие работы можно будет еще и легко продать. Искренне радуясь, я бросилась заказывать эти самые вожделенные (дорогие) рамы. С течением времени разговоры о важности анималистики и умильном животном мире стали постепенно затухать. Все более удивленно поглядывали на меня художники, когда я “ответственно, мило и глубоко” поднимала этот, постепенно становившийся неуместным разговор. Оживление возникло только когда речь заходила о пресловутой драгоценной раме. Мы долго и с наслаждением обсуждали, какая она будет, из какого сорта дерева, лучше из дуба, а удастся ли купить драгоценные камушки, как их лучше крепить и проч. Через некоторое время я с изумлением услышала, что бог с ней, анималистикой, тема нашей выставки тоньше: подводный мир. И действительно, как я раньше не подумала, ведь “подводный мир” гораздо интереснее, сулит много неожиданностей, да и “поэтике ФЕНСО” он гораздо ближе... Так мы начали погружение. Мы погружались, погружались, погружались, и... ну, естественно, “сколь веревочке ни виться”... Неизменной оставалась только драгоценная рама, в раме, о раме, о Раме. Да и как я могла подумать, что какое-то изображение может быть важнее пресловутого “ускользающего смысла”, мерцающего в виртуальной бездне разворачивающихся бесконечных пространств? Не сама ли безнадежно за ним охочусь? Маркировка только миг. Да и нечего было так восхищаться “музыкальной паузой” Андрея Монастырского, “жестким криком” Анатолия Осмоловского...

Рама ФЕНСО. Что дальше?

А если вам скажут, что XL Галерея – коммерческая – плюньте им в глаза!

ФЕНСО

“Мотивы творчества неисповедимы” – звучит почти также как сентенция “никогда не знаешь где дятел крикнет”; когда, таким образом, судят о предмете искусства, то обнаруживают абсолютное непонимание не столько причины творчества, сколько его метафизической закономерности возникновения. В реальности эта возможность уже предстает помещением, подготовленным для “помещения”. Наличие такого специфического “ящичка” со ста-

тусом “постоянного представителя” культуры начинает как бы обаявать царящий вокруг культурный хаос к постоянному упорядочиванию путем репрезентации. Это возникающая аллюзия Постоянства и Представления с образом “Недвижимости” на галлюцинаторном уровне представляется домиком на детской площадке, находясь в котором ничего другого не оставалось, как надо было именно представлять что это все по-настоящему. Парадигма представления “там” это с одной стороны преодоление очевидной условности, с другой нарочитая инициация этой же условностью, позволяющий ввиду своей гротескности проникнуть к сути ее условия. Размышляя о культуре и пытаюсь определить границы рамки дискурса (конечная цель которого – отсутствие каких-либо границ), мы замечаем, что этой своеобразной рамкой так же являются ограничивающие место репрезентации стены...

Сергей Ануфриев

Индийский герой Рама недаром является аватарой Вишну, совершивший акт сохранения космоса путем спасение его от Хаоса, воплощенного Раваной. Он – тот, Кто взял Хаос в рамки (в Раму) тем самым организовав его подобно Космосу, сделал его безопасным и открытым созерцанию. Ту же функцию выполняет одноименный герою предмет, принимающий различные формы – от темы до деревянной конструкции. Может ли существовать Рама Рамы (Рама-в-Рама). Данный проект демонстрирует ситуацию “самопознания рамы” через самообрамление, что прочитывается и как сдерживание своих рамирующих интенций путем рамирования, и как обнаружение в себе внутренних рамок, рамирующих любую интенцию, и как указание на автономность любого Рамирования. Индийское имя Рама значит “темный”. Так и рама выступает как “тень предмета”, который она рамирует. Без тени мир никогда бы не приобрел видимой предметности... Но и сама по себе тень хочет обрести свою форму. Для чего и порождает “тень тени” легитимирующую обретение этой формы. В каком-то смысле “Мета-рамой” является СИТО воплощенное в Сите, жене РАМЫ... СИТО – множество маленьких рамок, помещенное в одной большой вместе, выполняет функцию “Ограничения через отсев” (“редакция – редукция”). Таким образом понятие “МАМА” имплицитно содержащееся в названии проекта “РАМА мыла РАМУ” – это не что иное как СИТА, женское начало, дающее вещам форму через порождение. Но это подтекст – на деле мы видим РАМУ, беременную собой, бесконечно рождающую и пожирающую себя, и тем самым обрамляющую Абсолютную ипостась Рамирования в качестве самодостаточного образа.

Elena Selina

The effect of presence

The “Rama Washed Frame” exhibition by FENSO might be the strangest project in my gallery practice. While it developed we (the gallery) watched, almost passively, its gradual convulsion, or rather removal of the visual layer deeper into the abyss of infinite virtual spaces.

Long ago, in August, when the then probable exhibition was scheduled for November, the artists spoke responsibly, decently and steadily about how important is the theme of animal world for their work and for the Moscow contemporary art in general. That was the time when first emerged a metaphysical image of the precious and necessarily expensive frame, which the project might not happen without. Alas, that was also the moment when I, for the first time, seriously – and avidly – thought: at long last here comes a rare case when our ever-non-commercial works of art could be easily sold. With candid chuckle I rushed to order the desired (and dear) frames. Time passed by and the talks about importance of the lovely animal world slightly faded. Instead wonderment filled the eyes of the artists when I “responsibly, decently and steadily” raised the topic, that little by little seemed to become an impropriety. They only bucked up as far as we concerned the notorious yet precious frame. For long did we have pleasure discussing what would it be like, which kind of timber be used – oak is better, you bet – and if we succeed in purchasing the fake jewellery, then how shall we fix ‘em and blah-blah-blah. Some time hence I heard, wonderstruck, let the animal theme rest in peace, ‘cause the exhibition theme should fine off – now it’s the undersea world. Woe is me, what have I thought before; really, this “underwater world” is of greater interest, it holds out many surprising promises, and it’s sure closer to the “FENSO poetics”... Thus we started the dive. We soaked, pitched, sank and, you know... The one and only thing that remained invariable was the jewel frame, in the frame, about the frame, around Rama. How on Earth could I think that some visual image may have been more important than the twicetold “slipping sense” that glimmers in a virtual chasm of the unwrapping infinite spaces? Ain’t I chase it despairingly? Designation is just a wink. Shouldn’t I then be so excited with Monastyrsky’s “musical pause” or Osmolovsky’s “harsh cry”... FENSO’s frame. Well now, what’s next? And if they tell’ya XL Gallery is commercial, spit in tha eye.

FENSO

“Strange are the ways of creation”, sounds like the parable “you never know where quacks a woodpecker”; judging the subject of art in such a mode, they display total incomprehension of the cause of creativity and even more of the metaphysical consistency of its genesis. In reality this possibility appears to be



Константин Звездочетов *Извиняющиеся оправдания*

Честное слово, я – не плагиатор. Интерес к исламу у меня давно, еще со времен “Мухомора”. Уже тогда мы со Свеном стали издавать порножурнал для гипотетической страны, носящей явные признаки мусульманской культуры, уже тогда я боролся за свободу мавританских провокаторов.

А когда автор этих строк познакомился с замечательным творчеством лидера Социалистической Народной Ливийской Арабской Джамахирии дорогого

a place ready for “placement”. Existence of such a special “box” – with a “culture ambassador” status – commits the surrounding cultural chaos to constant regulation through representation. The allusion of Consistency and Representation that appears about the image of “Quiescence”, at hallucinatory level shows up as a small house at playground, being inside of which one can’t but imagine that everything’s real. The paradigm of the “there” concept is both an overcoming of the obvious convention, and a deliberate initiation by the same convention, which grotesque character allows to come closer to the core of its condition. Meditating on culture and trying to define the bounds of discourse – which final goal is absence of any bounds – we realise that the walls surrounding the place of representation are as well sort of a frame...

Sergei Anufriev

Rama, an Indian hero, – a not for naught Vishnu’s avatar – has saved Universe from Chaos personified by Ravan. He is Who put Chaos within the framework (within fRame), thus organising it like a Universe, making it safe and open to meditation. The thing – which name sounds like hero’s – performs quite the same function, being shaped in different ways from theme to wooden construction. Could the fRame of Rama (or Rama-in-fRame) exist?

This project is about “self-knowledge of the frame” gained through the self-framing; it could be seen as restraint of one’s framing intentions through framing, and as disclosure of the inner frames that frame any intention, and as indication at autonomous character of any fRaming. Indian name Rama means “dark”. Thus a frame corresponds to the “shadow of an object” which it frames. The world would have never gain its visible domain without a shadow... Though the shadow itself seeks to get its shape. That’s why it begets the “shadow’s shadow” to legitimate recovery of this shape. In some sense a SIEVE – personified in Rama’s wife Sita – becomes a “meta-frame”... Sieve is a multitude of small frames placed inside a big one, performs a function of “Reduction through sifting” (“editing-reduction”). So the term “MAMA”, that is implicitly included in the project’s title “RAMA Washed FRAME”, is nothing but SITA, a female seed that gives shape to things through generation. But all that is an undertone; in fact we see a fRAME, pregnant with itself, infinitely begetting and devouring itself, and thus framing the Absolute incarnation of the Framing as a self-sufficient image.

Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov **Бабцы факосы Babzy Fakosy** *инсталляция installation*

товарища Муамара Каддафи и лидера исламской революции имама Хомейни, то решил непременно посылно выразить свои восторги по этому поводу.

Меня, как живописца, особенно поразило цветовой решение картины мира, предлагаемое ливийским Робеспьером. Как известно, цвет ислама – зеленый. Поэтому у новой революции знамя – просто кусок зеленой материи, а книга, в которой на ста сорока страницах Великий вожь мирового ислама решает все проблемы бытия – это “Зеленая книга”. Более того, по аналогии с Родиной победившего социализма, главная площадь в столице Джамахи-

рии названа Зеленой площадью, и не просто названа, а буквально вся покрашена зеленой краской. И дома, и мостовая, и фонари, и мусорные бабки. Слава Аллаху, не пришлось, как в Китае, изменять правила работы светофора, так как общепринятая его символика совпадает с символикой Третьей Мировой Теории.

Потом я вспомнил, что и в Европе многие левые радикалы и интеллектуалы со временем из-под красного знамени Мао-Ленина-Сталина дрейфовали в зеленое движение, организовав всевозможные партии зеленых и террористические группы типа “Гринпис” вместо былых “Красных бригад”.

В нашем же Отечестве хорошо известны такие организации как “Зеленая лампа”, “Зеленый патруль”, “Зеленый огонек”, на протяжении истории объединявшие лучших представителей прогрессивной интеллигенции. Во времена Гражданской войны так называемые зеленые были опасными конкурентами красных и белых, и только благодаря чуду наша страна не стала зеленым заповедником планеты.

Все это натолкнуло меня на мысль, что мир окончательно зеленеет. Поэтому я решил принять самое активное участие в озеленении Родного Края.

Как бывший батальонный художник-оформитель, Ваш покорный слуга обладает замечательными свойствами делать все идеи ближе и родней. Поэтому был задуман некий инвайронмент, имитирующий ЖК или пропагандистский уголок в сельском, заводском или армейском клубе. Экспозицию было задумано назвать, естественно, “Зеленая выставка” или “Зеленый уголок”. Но тут явились всеобщие кумиры и властители дум Маргарита и Виктор Тупицыны и разбили все мои мечты. Они бросили клич в сплоченные ряды московско-питерских художников с призывами участвовать в выставке в Америке. К моему ужасу эта выставка носила название “Зеленой”. Конечно, соперничать с этими корифеями современного искусства я был не в силах. К сожалению, выставка их формировалась скорее не по идеологическому, а по формальному признаку. Хотя в каталоге и говорилось что-то об идеологии зеленого, но говорилось слишком абстрактно, а на самом деле отбирались работы, в которых должен был доминировать зеленый цвет.

Я смутился и замкнулся в себе. Я стал терпеливо ждать своего часа. Думалось: “Ничего, уж я им покажу! Будет и мне зеленая улица!” Прошло лет пять-шесть, дети ислама становились к нам ближе и ближе. “Нет, – думаю, – Костян, пора!” Стал было сколачивать команду, ибо одному такую тему не потянуть. И казалось бы, вот она – Фортуна, вот поворачивается ко мне своим смазливим ликом! И тут очередной удар судьбы – грянул проект группы АЕС. “Мусульманский проект”. Причем одним ударом эти талантливые ребята вышибли у меня сразу два козыря, выбили с блеском, мастерски. Я говорю о другом своем долгосрочном проекте “Москва и москали”, который во многом тоже перекликается с их проектом. Да, время нынче лихое, совершенно не дают медитировать. Только поспевай.

Но что же делать с болью, с душой артиста и поэта. Как сердцу высказать. Ведь люблю ж я это! И не могу молчать!

И решил я плюнуть на условности. Пусть позорят и стыдят. Пусть ругают плагиатором. Пусть говорят, что спился, исписался и деградировал.

Пошел со своей тоской, с самым своим дорогим к самым близким и душевным людям в художественном мире Москвы, пошел в галерею XL. Они приняли, обласкали и обогрели меня. Любовь, господа, великая сила. В знак признательности галерее именно ею моя скромная рука наполнила эту поруганную и потасканную идею, и она засияла новыми красками и гранями. Я понял: мусульмане – наши братья! Они здесь рядом среди нас. Каждый десятый москвич (а то и больше) имеет корни в исламской культуре. У каждого пятнадцатого россиянина бабушка или дедушка регулярно посещают

мечеть. Татары живут в Москве по крайней мере лет шестьсот. Наша страна спокойно может называться не только страной православной, но и страной суннитской культуры.

Это и послужило поводом сделать выставку более камерной, домашней, на нашем советском материале. Поэтому здесь не обошлось без грубоватого паннибратства и легкого подтрунивания (чего не бывает между соседями).

Для снятия пафоса и напряженности пришлось вспомнить и сделать несколько римейков моих старых “мухоморских” работ. А уже для полной расслабленности и выставку мы назвали просто “Бабуцы факосы”; именно так назывался тот самый журнал, который мы выпускали со Свенем.

А в общем, в ознаменование 3-ей праздничной годовщины со дня Рождения XL Галереи все трудящиеся мусульмане и я лично спешат рапортовать о своих достижениях во всех областях культурно-хозяйственной деятельности и поздравляют всех с этим праздником (как правоверных, так и православных, впрочем, как и тех, кто просто ходит в московскую канторальную). Пусть маленький коллектив галереи и дальше радуется своим существованием. Да продлит Аллах их годы.

Миlena Орлова

В художественной погоде ветер часто меняется с западного на восточный, и наоборот. Трудно отрицать, что немалую роль в этом играет и общий общественно-политический климат. Перформансы чеченских экстремистов, возможно, во многом повлияли на то, что наиболее отзывчивые и мобильные художники успели сменить свои этнографические пристрастия, и теперь тешатся мусульманской экзотикой, забросив нацистские прикиды и прочие игры с немецким гением, еще не так давно очень популярные. Впрочем, войны и их последствия всегда были для модников лучшим поводом сменить костюм.

Однако, к Константину Звездочетову все вышесказанное имеет лишь косвенное отношение. С легкостью и без конфликтов вторгаясь на любые суверенные территории, он никогда не превращается в оккупанта, но почти всегда оказывается в роли миротворца. Формула “свой среди чужих, чужой среди своих” как нельзя лучше определяет переменчивое постоянство его стиля. Феноменальная всеядность, по-другому называемая мировой отзывчивостью, приводит к избытию всяческих экзотизмов в его творчестве. Но это только внешняя сторона дела. По своей внутренней сущности, его искусство абсолютно чуждо используемым им “донорским” культурам. Любая экзотика превращается в его руках в историю для “своих”. Причем историю, парадоксальным образом откликающуюся и на очередную “горячую” тему и в то же время далекую от какой-либо сезонной местной актуальности.

К трехлетию юбилею столь же подвижной и отзывчивой, как он сам, галереи Константин придумал у одну из таких “историй”, обратившись к, быть может, самому банальному и неинтересному в данный момент сюжету, многократно “облизанному” критикой и даже получившему международное признание. Речь, конечно, идет о “священной корове” московского искусства – кабаковской коммунально-жэковской мифологии. Однако Константин сумел вдохнуть новую жизнь в эту унылую метафору, лишив ее хрестоматийного глянца и наполнив совсем иным духом. Быть может, это и есть дух новой коммунальности, созданной XL.

Konstantin Zvezdochetov

Apologetic excuses

I swear I'm not a plagiarist. I've always had interest to Islam, ever since the time of the “Toadstool” group. Long before, Sven Gundlach and I, had launched a porno magazine for some hypothetical country of a distinct Muslim culture, and

at that time did I fight to set Moorish stooges free.

Once having read the wonderful writings of the leader of Socialist Popular Libyan Arab Jamakhiria, dear comrade Mouamar Kaddafi and of the Iranian revolutionary leader Imam Khomeini, I realised I have to express my raptures.

As an artist I was mostly wowed by the coloristic expression of the world, that the Libyan Robespierre had put forward. As we all know green is the color of Islam. Thus the new revolution's banner was just a piece of green cloth; as well as the book that solved all the problems of Universe in 140 pages is "The Green Book". Moreover, in resemblance with the USSR, Jamakhiria's central square was named Green; and it was more than just a name – the whole square is painted green. Including houses, pavement, light poles and even garbage cans. Thanks Allah, they didn't have any problems with the traffic lights – unlike comrades in Communist China – as long as their symbolic fitted the symbols of the Third World Theory. Then I reminded many European leftist radicals and intellectuals have drifted from under the Mao-Lenin-Stalin flag to the green movement, organising then all kinds of the Green parties and terrorist groups like Greenpeace instead of The Red Brigades. Our country has known organisations like "Green Lamp", "Green Patrol" or "Green Light" that unified the cream of progressive intelligentsia. At the time of Civil war in Russia, the Greens were a real threat to both Reds and Whites, and our country hasn't become the Earth's biggest green reservation only by a miracle.

All this made me think that the world is finally getting green. So, I decided to take active part in the greening of my Home Country. In my army service I've been a battalion designer, which made me ingenious in getting any idea close and native to anybody. Therefore I planned some environment, imitating a typical propagandist room as if in kolkhos, at factory or in the army. Naturally the exhibition's title was "The Green Show" or "The Green Corner".

Here came the omniamired kings of minds Margarita and Victor Tupitsins, and they broke all my dreams. They've called artists from Moscow and Petersburg to join the exhibition in America. Imagine my horror when I realised their exhibition was titled "Green". How could I compete with these coriphaei of contemporary art? Unfortunately their exhibition was based on a rather formal than ideological criteria. Though there was something said about ideology of the green color, in fact the works were selected if the green color prevailed.

I was diminished and retired into my shell. I waited patiently for my time to come. "Okay, I'll show you the green street!" Five or six years passed, and the children of Islam became closer to us. "C'mon, it's your time now!" have I decided and started to make a team, as I couldn't make the theme on my own. Fortune seemed to be so close, here it turns to me its pretty face! And then doom stroke once again – the AES group's project. "The Muslim Project". These talented guys have taken even two of my trumps, and they did it masterly and bravely. I mean that I also thought about another long-term project "Moscow and the Moscals", which had a lot in common with their project. Well, time's sporty, you can't meditate, getting instead in the nick of time.

But what should I do then with my soul of the artist and poet? How could my heart speak. I love all this and I can't keep silence! So, I decided to snap my fingers at convenances. Let 'em blemish me, let 'em say I'm out and exhausted.

I came yarning, with my dearest and most intimate ideas to the most sincere and close people in the Moscow's art world, I made my way to XL Gallery. They've taken me warmly, caressed and encouraged me. Gentlemen, Love is a mighty force. As a sign of gratitude my humble hand has filled the humiliated idea with that love, and it started shining with new facets and colors. I got it – Muslims are our brothers! They're around us. Every one in ten Muscovite has some Islamic roots. Every fifteenth Russian's grandma or grandpa regularly

pray in mosque. Tartars have lived in Moscow for the last 600 years. So our country might be well called not only and Orthodox but as well a country of Sunnite culture.

That's why I made the exhibition more intimate, homely and home-made, based on our Soviet material. Hence some bluffy jokes (you know how it happens between neighbours). To get rid of pathos and tension I've made a few remakes of my older "mukhomor" works. And to relax totally we called the exhibition "Babcy Fakosy" (sounds like "bubtzy fuckasee"); that's how the very first magazine we've edited with Sven was named.

All in all, to commemorate the third celebration of XL Gallery's Birthday, all working Muslims and I on their behalf want to present their best achievements in every sphere of culture and business, and congratulate everybody on the occasion of this holiday (both the Faithful and the Orthodox, as well as those who pray in synagogue). Let the gallery's small group gladden us over and over with the fact of its existence. Let Allah make their days last longer.

Milena Orlova

Art weather often shifts from East wind to West wind and vice versa, it's hard to deny these changes not rarely depend on the general social and political climate. The Chechen terrorist performances might have had some impact on the most mobile among the contemporary artists who Changed their ethnographic fancy, and now soothe themselves with Muslim exotic, since they abandoned the recently popular Nazi stuff and petting with German Geist. Anyway for fashion-mongers the war and all that comes with it have always given occasion to try a new dress.

However all abovesaid applies to Konstantin Zvezdochetov quite indirectly. Easily invaded any sovereign territory, he has never been an occupant, but always a peacemonger. His style may be best described as "our among their, theirs among our". Unbelievably omnivorous – or, in other terms, universally responsive – he packed his work with a plethora of exotics. Though it's just a husk. Taken to it's inner basics, his art is totally alien to any of the "donor" culture he uses. Any exotic turns into a "story" in his hands. Paradoxically such a story both answers a call of some "hot" theme, and is far from any local seasonal highlights.

Celebrating the third anniversary of the gallery as mobile and responsive as he is himself, Konstantin Zvezdochetov concocted another "story" of a kind, having taken what could seem the most banal approach, already crunched by critics and even internationally acknowledge. That is the Moscow art's "sacred cow", Kabakov's communal mythology. Yet Konstantin managed to breathe a new life into this dead and dull metaphor, wiping out its traditional varnish, and filling it instead with a different spirit. May be that's the spirit of the new communality, created by XL.



Вера Хлебникова Vera Khlebnikova
Дом художника или моя жизнь в искусстве
The house of artist or My life in art
инсталляция installation

Елена Селина

Начни с начала

Проект Веры Хлебниковой “Дом художника...” непротиворечиво укладывает-ся в рамки двойного дискурса, двойной традиции. Можно рассматривать его в контексте московской концептуальной школы, и тогда вспомнишь и тему “мусора”, и сладострастно начнешь находить точки схода и различия с инсталляциями Ильи Кабакова, и польются слова: интерпретация, апроприация, “порождение смыслов”, рассуждения о природе коллажа, наконец. А можно взглянуть на составляющие выставки с точки зрения семейной традиции (Митуричей-Хлебниковых), ну и тогда, конечно, попытаться поискать истоки творчества художника в особой атмосфере, окружавшей автора с рождения, объяснить настоящее прошлым. Почему-то хочется “пойти другим путем”.

Три иных, гипотетических, аспекта рассмотрения, безусловно, более чем спорны, и, возможно, совсем не учитывались художником, но сиюминутная “эмоциональная правда” как бы заставляет захватить “чуждые” этому проекту области. Ассоциативно-легкомысленный подход невольно провоцируется настойчивой, тактильной экспозицией. Живопись, графика повсюду: пол, стены, – хочется сказать, и потолок – перенасыщены речными, морскими, городскими, деревенскими пейзажами, этюдами, портретами женщин, детей, зверей, жанровыми сценами, постановками, обнаженной натурой... Как-то даже не важно, что использовано творчество некоего конкретного “настоящего” художника Буробина, работы которого художник Джикия нашел на свалке и подарил Вере Хлебниковой, которая имеет склонность собирать и хранить архивы, с ними работать и даже внятно объяснить зачем ей это надо, и для чего она использует этот материал.

А хочется сослаться на непроверенную легенду о поездке в далекую русскую деревню художника Василия Кандинского, на поразившую его избу, где были расписаны всякими диковинными образами пол, стены, потолок, где почувствовал он себя внутри картины, и почему-то стал родоначальником абстрактного направления в живописи. А еще представить себя в наушниках перед компьютерным экраном, совершающим безумное путешествие в виртуальное пространство “головой художника”, напичканное смутными и смытыми, очень конкретными и, одновременно, угрожающими в своей массе полу-образами, полумазетками на подкорке. Невольно вспомнишь и новейшие исследования о сюрреализме как национальном корне. Абстракция, виртуальная реальность, сюрреализм. В общем, – безнадежный бред, скорее подтверждающий непрофессиональность интерпретатора, движимого чувством противоречия.

Но почему, все-таки хочется посмотреть на выставку как-то иначе, нежели в рамках концептуального дискурса или традициях прославленной семьи? Объясните, Иосиф Маркович или Сергей Епихин...

Elena Selina

Start from the beginning

Vera Khlebnikova’s project “House of Artist...” seamlessly fits the bounds of the double discourse and double strategy. It may be considered within the context of Moscow Conceptualism, and then one might remind the “garbage” theme, and

start voluptuously search for the focal points and diversities between this installation and the ones by Kabakov, and the words would flow: interpretation, appropriation, “sense genesis”, or at least some reasoning about the nature of collage. Or one might explore elements of the exhibit, considering the author’s family tradition (of Mituriches and Khlebnikovs); and then surely define the present through the past, searching for the artist’s roots in a special atmosphere that surrounded her since childhood. Although I feel like going some other way.

The other three aspects of examination are indeed more arguable, and could have not been considered by the artist herself, though an “emotional truth” of the moment forces me not to forget some spheres that may seem “alien” to the project. The exposition is so notoriously tactile, that it provokes some kind of a lighthearted approach. Paintings and drawings all around, the floor, the walls – and it seems that even the ceiling – everything’s oversaturated with sea-, land-, country- and cityscapes, sketches, portraits of women, children, animals, genre scenes and nudes... There’s even no matter Vera Khlebnikova is using the works of some other “real” artist, whose works were found and presented by Dzhikia, who knew she was always bent to gathering and storing the archives, which she worked with and even distinctly describe why does she need them and how they’re used in her work.

But I’d better remind Kandinsky’s legendary trip to some faraway Russian village, where he got struck in a hut, that was all covered with some strange and offbeat imagery, floor to ceiling; and where Kandinsky felt himself inside a painting, and for some reason became a father-founder of abstract art. Or I’d imagine myself against a computer screen, wearing headphones, and having a crazy surf through the virtual space of the “artist’s head”, packed with vague and blurred, very sharp and at the same time threateningly multiple half images half notes on the subcortium. Unwillingly here come the newest essays on surrealism as a national root of contemporary art. Abstract art, virtual reality, surrealism... Anyway it’s rather a desperate delirium that denies professionalism of an interpreter who’s driven by controversial feelings. But still why there’s a need to consider this exhibit in some different way, other than conceptualist discourse or famous family tradition? Would you tell me, Mr. Bakstein, or maybe you, Mr. Epikhin?..

Вера Хлебникова

Ars longa, vita brevis

На выставке “Дом художника...” представлены работы, являющиеся творческим наследием художника Буробина. Его архив был найден художником и поэтом А.Джикией на помойке во дворе дома, где находится музей-квартира поэта и художника В.Маяковского, и передал мне.

Vera Khlebnikova

Ars longa, vita brevis

The “House of Artist...” exhibition presents the works that made up an artistic heritage of Burobin, an artist. His archive was found by A.Dzhikia, artist and poet, in garbage, in the courtyard of memorial apartment-museum of A.Mayakovsky, poet and artist, and gave that archive to me.

Александра Обухова

В настоящей выставке Веры Митурич-Хлебниковой найденная на помойке коллекция графики художника Буробина служит главным экспозиционным элементом, выступая в качестве эдакого “обже трузэ”, свидетельствующего ни о чем другом как о “судьбе человека”. Эти килограммы зарисовок безвестного художника, созданных каждодневным трудом, будучи институционально не освоенными, представляют собой чистую экзистенцию: в таком виде это “искусство” целиком и полностью переходит в разряд приватной практики типа ведения дневников или личной переписки. Мотивы экзистенциальной драмы уже не раз были использованы Верой Хлебниковой. Однако здесь с использованным документальным материалом в традиционную для нее тематическую разработку попали дополнительные смысловые составляющие, в частности, вопрос о социализации творчества.

“Первая персональная выставка Б.” во многом перекликается с инсталляциями И. Кабакова, также использующим “мусорный архив”, конструируя на его основе историю жизни своих персонажей. Но в отличие от Кабакова, который строит свою “персонажную археологию”, следуя жесткой экспозиционной логике “тотальной инсталляции”, Хлебникова предпринимает в чем-то более радикальный жест, вводя этот своеобразный “дневниковый” нарратив в профессиональный контекст, где персональное высказывание обволакивает пространство и предметы повседневного быта вплоть до сигарет и пепельницы. При этом данная экспозиционная тотальность далека от кабаковской эстетики. Осуществляя социализацию творчества Буробина (по законам, которых сам автор, конечно же, не принял бы), Хлебникова выходит за пределы проблематики чистой изобразительности, и на первом плане восприятия оказываются столь характерные для сегодняшнего московского искусства вопросы этического свойства.

Конечно, морализаторский характер современной художественной ситуации далек от дидактики типа нравоучительных сказок Льва Толстого для детей. Зачастую попадание в область этических императивов происходит при помощи совершенно, казалось бы, аморальных приемов.

В данном случае автор экспозиции, проявляя невиданную жестокость, предлагает зрителю совершить акт вандализма – пройти по рисункам, акварелям и литографиям, что означает здесь не просто испортить сделанные кем-то вещи, а (см. выше) потоптаться по несостоявшейся судьбе. Эта провокация несколько смещает общий пафос выставки, избавляя его от излишнего лиризма и даже сентиментальности.

**Елена Селина****Когда деревья станут большими**

На протяжении последних “календарных” месяцев меня неотступно мучает вопрос: что нужно сделать для того, чтобы произошло полноценное соединение трагически элитарного актуального искусства и “интересов рядового потребителя”? Нужно ли это гипотетическое соединение? Иногда грустно

Alexandra Obukhova

Here in the exhibit by Vera Khlebnikova-Miturich, the collection of graphic works by Burobin, found in garbage, serves as the primal element of exposition, being a kind of “objet trouve” that testifies to nothing but a “human destiny”. These pounds of drawings, laboriously produced by an obscure artist, without an institutional appropriation make up just a pure existence; in such form this “art” absolutely and totally belongs to a category of private practices like personal correspondence or diarizing.

It’s not for the first time that Vera Khlebnikova is using motives of existential drama. Still in this case her traditional thematic operation captures not only the new documentary but also some new conceptual issues, particularly the problem of socialization of creativity.

The “First Solo Exhibition by Burobin” has much in common with installations made by Kabakov, who also disposes the “garbage archives”, making life stories for his characters on that ground. Though, if Kabakov develops his “characteristic archaeology” in strict accordance to the logic of “total installation”, Khlebnikova undertakes a somewhat more radical gesture, moving this peculiar “diary” narrative into professional context where personal statement ... environment and objects of everyday living, even an ashtray and cigarettes. At the same time such an installation totality is very different from Kabakov’s aesthetic. Having provided socialization of Burobin’s artistic activity – in the ways he certainly wouldn’t have accepted – Khlebnikova goes beyond the problems of plastic arts, and forward come ethical issues, that are so distinctive for the Moscow contemporary art of today.

Certainly moralistic character of contemporary art situation is far from sententious didactic of Leo Tolstoy’s apologues for children. Getting into the field of ethical imperatives often employs some absolutely amoral strokes, as it might seem. In present case author demonstrates exquisite cruelty, requesting us viewers to share vandalism, walking over drawings, water-colours and lithos – which here means not just simply spoil the things made by someone, but (according to what was stated above) simply to tread in an abandoned destiny. This provocation somehow shifts the exhibition’s general pathos, shaking off surplus lyrics and sentimentalism.

Владислав Ефимов Vladislav Efimov**12 месяцев 12 months****фотография photography**

понимаешь, что адаптация просто необходима, проблема выживания важна как никогда.

“12 месяцев” Владислава Ефимова можно рассматривать как попытку такого рода сближения. Свои эзотеричные и интравертные “структуры”, тщательно выверенные и закодированные, ранее существовавшие в строгой и отстраненной черно-белой эстетике и выверенном контексте – Ефимов попытался

перевести в “более демократическую” цветовую стихию, заменив интравертную природу структур на вполне экстравертную, активно влияющую на позитивное эстетическое восприятие зрителя. Для тех, кто внимательно следит за эволюцией творчества Ефимова – это почти радикальный жест художника, садистский эксперимент над природой дарования. С точки зрения утилитарной – вполне бессмысленное насилие над собой, ибо реально предложенный нескольким рекламным агентствам “календарь” вызвал и молчаливое недоумение. Эстетика московского рекламного рынка, сильно зависимая от потребителя, в ближайшее время вряд ли выйдет за рамки женского тела, бытовой или национальной проблематики. Довольно странно было бы представить структуру Ефимова, органично воспринимаемые в “календарном” контексте, оформленные офисов, дизайне духов, памперсно-тампаксной культуре, наконец. Вернее, это бы было бы возможно, но не здесь и не сейчас. Сближение пока невозможно. Тем не менее, предложение остается открытым.

XI Галерее же глубоко симпатичен отчаянный экзистенциальный поступок художника, решившей поэкспериментировать с ориентацией, ибо, по нашему глубокому убеждению, настоящие радикальные жесты всегда совершаются тихо. А эксперименты мы поддерживаем.

Сергей Епихин

Связанные намертво

Джереми Айронсу посвящается

Сегодня стало уже неприличным напоминать, что так называемое актуальное искусство принуждено существовать и действовать в условиях “кризиса репрезентации”. Подобное заявление давно уже стало общим местом, а ламентации по его поводу едва ли не дурным тоном. Между тем нетрудно заметить, что, поставив под запрет устало-героических телодвижений риторику “кризиса” в качестве публичного жеста, современные практики сохранили его в виде алиби выживания, таким образом волею или неволею превратив онтологическую и творческую проблему в биографическую и социально-тактическую. Последнее добавляет патетике утомленного героизма обаяние цинично-ироничной витальности. Очевидно, что основным симптомом перемены модуса героики следует считать тотальную интервенцию фотографии в искусство “после Бодрийяра”. Онтологический парадокс фотоизображения делает его заведомо невменяемым и, значит, в условиях “кризиса” привилегированным языком, в сущности, частью “природы”, которой ничто, кроме отпетых романтиков, не смеет задавать вопросы.

В таком “отпетом” качестве решил выступить Владислав Ефимов, сосредоточенный конструктор и археолог “эмбриональных”, палеобиологических объектов, способных равным образом впечатлить и навязчивым ускользающим герметизмом, и демонстративно-назойливой “мутационной” иконографией. Объектом “романтического” вопрошания служит естественно не природа, но фотография в статусе природы. Фотоинсталляция “12 месяцев” родилась как раз из вышеупомянутого “кризиса репрезентации”, понятого в самом что ни на есть буквальном и потому парадоксальном смысле. Из невозможности перевода и отчуждения последовательно интровертного, по сути элитарного авторского языка, с которым автор как бы телесно связан, в конsumerическую свободную ипостась, пригодную для коммерческого художественного пространства. Календарь, затеянный на основе его черно-белой фотосерии, при всех компромиссах цветной, визуально-аттрактивной интерпретации, не смог состояться. И в данном случае не столь важны номинальные, технические причины, сколько почти символическое предупреждение, которое автор решил взять на себя: не истощайте кризис, он, как и любая нормальная творческая проблема, не терпит излишеств и злоупотреблений.

Elena Selina

When the trees will grow up

Throughout late months I got questioning myself: what should be done to get the proper junction of the tragically elite actual contemporary art and the “interests of a regular customer”? Is there really a need for such a junction? Sometimes I feel such adaptation is positively necessary, as long as the question of survival became urgent.

The “12 Months” exhibit by Vladislav Efimov might be considered as an attempt to span the gap. He took his previous black and white series of esoteric and introvert “structures”, so thoroughly encoded and adjusted in their stringent aesthetics, and tried to “translate” them into a more “democratic” colorful stuff, changing introvert nature of the “structures” for an extrovert one that actively influences the viewer. For those who track Efimov’s records, this gesture might seem almost radical, a sadistic experiment on his talent. And from practical point of view it’s rather inept experiment, as the artist tried to propose his “calendar” to several advertising agencies, though unsuccessful. It’s unlikely that Moscow advertising market would go beyond the imagery of consumer electronics and sanitary pads. Thus Efimov’s “structures” would have appeared quite strange as an element of perfume design, or a part of napkin culture. This may happen, though not here and not now. But now the conjunction is still impossible. Hopefully there are chances.

As for XL Gallery’s interest in this exhibit, it’s about a desperate existential act of an artist, who decided to experiment with his own orientation; as we believe true radical gestures are made quietly. And we care for experiments.

Sergei Epikhin

Dead Bound

dedicated to Jeremy Irons

Today we feel almost indecent to remind that the so called “actual” art is forced to exist and develop under condition of the “crisis of representation”. Talking about that is humdrum, while lamentation over it is mannerless. Although one might easily notice that current art practice banned rhetoric of the “crisis” as a public gesture, but still use it as an excusatory survival kit; thus turning ontological and creative problem into biographical and socially tactical issue. The latter spices the pathetic of a tied-out heroism with a charm of cynical and ironical vitality. It would be natural to assume the major symptom of the heroics modus shift is about total intervention of photography into the art “past Baudrillard”. The ontological paradox of a photo-image makes it a blazingly insane and – in the situation of “crisis” – preferential language, even a part of “nature” which nobody dares to examine, except for complete romantics.

Vladislav Efimov, known as a concentrated constructor and an archaeologist of “embryonic”, palaeo-biological objects which could cause effect either by notorious slippery hermetism, or with their outwardly importunate iconography of “mutation”, decided to play such a “complete” character. Not the nature itself but photography taken as nature, becomes an object for “romantic” inquiry. The “12 Months” photo installation emerged right from the abovespoken “crisis of representation”, been understood absolutely literally, i.e. paradoxically. It emerged as a result of impossibility to transcribe the contiguously introvert, and even elitarian, author’s language (which the author is almost related by blood), into a free consumer alias suitable for a commercial art space. The idea of a calendar, derived from Efimov’s black and white series, with all due compromise of the visually attractive color one, failed to get to the press. So any technical reason of that failure is less important than the symbolic warning, put forward by the author: don’t drain the crisis. Like any other creative problem it suffers from misuse and superfluities.



Владислав Мамышев-Монро Vlad Mamyshev-Monroe
Меня зовут Троица My name is Trinity
фотоколлажи с расцарапкой scratched photo collages

Сергей Ануфриев

Уважаемые зрители и читатели!

Чудесным летом 1992 года мой друг Владислав Мамышев создал произведение "Троица", постепенно очаровавшее меня своей интригующей подоплекой. Неторопливое созерцание "Троицы" рождало привольные размышления, составившие небольшое исследование, которое и представляется вашему вниманию в данном тексте.

Даже торопливого взгляда на "Троицу" достаточно, чтобы понять – стремление ее создать зиждется на глубоко убеждении автора в таинственном и невыразимом тождестве творческой личности с главным Творцом, создавшим все существующее. Это отождествление становится возможным благодаря представлению о Творце как об определенном тождестве Единства и множества, иконографируемом через фигуру Троицы. В исследуемой работе мы прежде всего видим три ипостаси Творца, данные автору в наследство мировой традицией. При этом автор, руководствуясь принципом отождествления субъекта и объекта творения, превращает "икону" в "волшебное трюмо". Цель "трюмо" – сакрализовать само тройственное отражение, как становление себя Творцом через расщепление взгляда на самого себя путем "растронного" зрения. "В глубине" слова "трюмо" скрывается слово "трюм" – указание на скрытый объем, глубину, свойственную любому сакральному изображению. Тройственность (в отличие от двойственности) – это также указание на метафизическую, недостижимую глубину, лежащую под достижимой глубиной "двойного дна". Эта глубина, оставаясь неявной, так или иначе манифестирует себя через различные "фигуры умолчания". К примеру, глядя на триптих, мы сразу осознаем, что центральная фигура изображает Бога-Отца, это очевидно хотя бы потому, что Он никогда не изображается в профиль. Какая же из боковых фигур демонстрирует (между прочим, вслушайтесь в амбивалентность этого слова – встречные "демон-страция" и "де-монстр-ация", отменяющие друг друга и этим обеспечивающие Явление в своей чистоте) Сына, а какая – Духа Святого, становится ясным не сразу, а по зрелом размышлении. Поскольку Сын, в отличие от Духа, был явлен и стал Явлением, то соответственно, тот, на кого указывает Отец, и есть Сын, стоящий справа от Отца и подтверждающий его правоту путем указания на условия Творения, т.е. на "воды, над которыми носился Дух Святой" (стоящий слева от Отца и подтверждающий свою причастность к первому дню творения таким же указанием на воды).

Обратив с помощью Святой Троицы внимание на изгибающиеся воды реки, мы начинаем понимать тайную связь Троицы со Святым Георгием. Ведь река – это обиталище Дракона или Змия, которого Св. Георгий пронзает в направлении, соответствующем божьей благодати – из верхнего правого угла иконы вниз-налево-вниз, к нижнему центру, где корчится поверженная сила Хаоса. Если, говоря о данном "трюмо", помнить о его зеркальности, то суммированное направление пальцев Троицы как раз зеркально соответствует направлению благодати, а прутьики в руках Сына и Духа Святого придают благодати характер богоутверждающей, карающей десницы. Конечно же, Высшие Силы не индифферент-

ны Бытию, а составляют его сердцевину. Поэтому они не только убивают, но и умирают. Ленточная перепоясанность тела Троицы, видимая на триптихе, сразу отсылает к перепеленутости тела Богоматери в каноне "Успение". Связь онейроида и самообожествления хорошо известна нам по трансгрессивному делирию, вскрывающему и обнажающему корневые механизмы сна. И именно во сне у души вырастают крылья, имеющиеся и у ипостасей Троицы в виде кружевных эпюлет, "скарализующих плечевых повязок". И также во сне на лице расцветает невольная улыбка, намекающая на тайное, встреченное в ином мире. Именно улыбки красуются на груди Бога в виде кружевных аксельбантов, напоминающих о своем художественном происхождении. Ведь аксельбанты – изобретение барокко, приспособление для офицеров-всадников. Во время рекогносцировки и вообще сидя на коне, всадник просовывал туда руку, чтобы иметь возможность делать зарисовки вражеских позиций или просто пейзажа, равно как и писать письмо возлюбленной или заметки в дневнике. Аксельбанты – это таинственная улыбка во время войны. В данном случае Троицы мы видим не одну улыбку, а целых четыре – две подгрудные, одну подшейную и одну перевернутую в вихре венца на голове. По-видимому, это зашифрованное СССР, устремленное вверх. Что и понятно, если учесть, что СССР – не только последний прорыв сакрального в нашу историческую реальность, но и государство, единственное из всех имеющее человеческий срок жизни – 74 года. Троица Мамышева также является отражением реального живого человека.

В этом – натура авторского поэзиса, и именно поэтому он предстает в виде божества не просто изначального, но прошедшего путь от человека к божеству через поэзию, в виде сущности увенчанной, воцарившейся, оставившей позади и борьбу с Хаосом, и Успение, и ангельский полет в небеса. Божество с наградами, атрибутами не божественности, а ступеней ее достижения. Поэтому оно не на облаках, а на зеленом Парнасе, по античному надменно указывает вниз, в мутные воды Хаоса, возвещая жизнь, происшедшую из Хаоса, но преображенную по божественным законам. Можно сказать, что такое положение дел, знаменуя высшую точку поэзиса, выводит выше и дальше, в трансперсональные условия. И теми механизмами, которые осуществляют эту необратимую трансплантацию идентичности, выступают "барабаны разборки", полярные во многом знаменитым "точкам сборки". Барабаны не просто прокручивают инвариантность проекции эстетического субъекта, но и само прокручивание, проецируясь на собственные механизмы, становится инвариантным, позволяя механизмам работать в режиме тресгрессии. В результате наращиваются метауровни проекционности, выводя эстетическое событие за пределы субъектно-объектных отношений. Рассматриваемая эстетическая модель – это Система, состоящая из зрителя и самого изображения Троицы и таким образом создающая идеальные условия для очищенного, "выведенного" эстетического происшествия. "Троица" в этом смысле является продолжением и развитием другой работы В.Мамышева – "Триединство", на которой изображен автор, созерцающий три ипостаси своей идентичности – В.Мамышева (Отец), Гитлера (Сын), Мерилин Монро (Св. Дух). Открытая проекция автора на самого себя

осуществляется через усилие бокового внутреннего зрения, имеющего обратное диагональное направление по отношению к прямому внешнему физическому зрению, и похожего на доминирующее направление божественной силы, изображаемое в иконе также диагональю. Лучи этого зрения не освещают, а скорее освещают созерцаемое, предварительно породив его и представив возможность субъекту объект созерцания. Таким же образом Творец создает существующее – для созерцания своих возможностей.

Автор просматривает свои Барабаны авторизирующих иллюстративных блоков, подозревая о том, что сама возможность “просмотра” произведена в скрытых целях – скорее всего, в прямом расщеплении суггестивного потока для инспирации шизо-харизматической “сувенирной Карусели”, чье неудержимое стремление соединить центробежное и центростремительное движение сознания и чувств порождает условия для стабилизации эстетического объекта в рамках субъективного фокуса, проецирующего имаго субъекта. Прообраз этой экстатической системы можно обнаружить в “исходной” работе В.Мамышева – “Свет Знаний”, где автор смотрит на светящийся экран, в то же время проецируя на него свое сияние. В этой реверсивной эманации становится видно, что экран: это книга, мелькание белых страниц которой является апофеозом логистического “карусельного барабана”, вывода эстетический реверс на метауровень Знания. Созерцание, Творение и Мышление идентифицируются здесь, образуя Троицу, где Творение – Отец, Мышление – Сын, Созерцание – Св. Дух.

Раскручивая далее барабан дешифровки, мы замечаем что христианская Троица бракосочетается с дзэнской “троицей” – сердце, рука, кисть – на нейтральной территории России, где проживает Владислав Мамышев. Поприсутствуем на этом бракосочетании. Мы видим Три Троицы: Отец – Сын – Св. Дух; Творение – Мышление – Созерцание; Сердце – рука – кисть. Они образуют производные от взаимных сочетаний (которых 27):

Отец–Творение–Сердце Сын–Мышление–Рука Св.Дух–Созерцание–Кисть
Отец–Мышление–Кисть Сын–Созерцание–Сердце Св.Дух–Творение–Рука
Отец–Созерцание–Рука Сын–Творение–Кисть Св.Дух–Мышление–Сердце.
Все эти триады легко вступают в сочетание друг с другом, образуя новые производные:

Отец–Творение–Рука Сын–Мышление–Сердце Св.Дух–Созерцание–Сердце
Отец–Мышление–Сердце Сын–Творение–Рука Св.Дух–Творение–Кисть
Отец–Созерцание–Кисть Сын–Созерцание–Кисть Св.Дух–Мышление–Рука
Отец–Творение–Кисть Сын–Мышление–Кисть Св.Дух–Созерцание–Рука
Отец–Мышление–Рука Сын–Творение–Сердце Св.Дух–Творение–Сердце
Отец–Созерцание–Сердце Сын–Созерцание–Рука Св.Дух–Мышление–Кисть
Из всех производных центральной представляется триада триад: Отец–Творение–Кисть; Сын–Мышление–Рука; Св.Дух–Созерцание–Сердце. Если опять-таки следить за направлениями смыслов, то видно, что объединение центробежного дзэнского вектора и центростремительного христианского осуществляется через реверсивную систему “Туда-Сюда”. Творец оказывается на кончике кисти, а запредельный Св.Дух – в самом центре – в сердце. Что же касается Сына (божьей десницы), то в его “триаде” связь мышления и руки может показаться странной человеческому сознанию. Однако эта связь очевидна и происходит через мышцу. Мышца связывает не только мышление и руку, но и руку с сердцем и кистью, поскольку форма, устройство мышцы имманентно всем трем предметам дзэнского креативного обихода. И так же, как сердце, рука, кисть не обходятся без мышцы, можно сказать, что “русская софийная триада” – Созерцание, Мышление, Творчество – не может обойтись без зрения. Через такое окошко в сакральность зрения, как “Созерцание”, мы можем ви-

деть внутренний корень зрения – корень “зер” (от которого происходит и “зеркало”). Поскольку глаз – круглый, как ноль или буква “0”, то сразу, по прибавлению “о” к “зер”, мы получаем “зеро” (ноль), свидетельствующий, таким образом, что ноль – это не отсутствие, а присутствие. Из ноля можно обозреть положительные, отрицательные и потенциальные числовые ряды. И это не только присутствие, но и наполнение, и, вследствие этого, отражение, о чем свидетельствует слово “озеро”.

Таким образом, если Творение – это прямое действие, а Мышление – извилистое, то Созерцание – нулевое действие, имеющее круглую форму. Интересно при этом, что в русском языке слова, выражающие “округлость”, начинаются с буквы “о”. Известно, что с этого звука, как “с нуля”, началось творение мира (вначале было слово “ом”). Округлость звука и знака “0”, подобно входу в туннель, приглашает нас еще к одному секрету. Мы уже упоминали о том, что Божество В.Мамышева – не только умирающее, но и воскресающее, а это значит, что одна из ипостасей его – Озирис. И конечно, сразу ясно, что неспроста имя Озирис напоминает русскому уху слово “озираться” – Озирис ведь это именно тот, кто воскресает и, приподнимая голову, озирается вокруг, как после долгого сна. Это Бог Озирающий, Бог-Озеро, Нулевой Бог, Бог-0-зир-ис. Так же, как Воскресенье – это Нулевой День, 0-день. Через него мы проникаем в следующую неделю, как через Озириса – в следующую жизнь, как через “зеро” – в новую порядковость, а через зрение – в видимый мир. Через “0” можно проникнуть и в Святая Святых – Троицу, легким усилием “о-ткрыть” знак “0” слева – таким образом – 0->3. Греческий знак “омега” – это “0”, “открытое” сверху, оно соответствует 63 гексаграмме “Книги Перемен” – “Уже конец”. Проскальзывание сквозь конец в новое начало возможно через перемену точки открывания (откровения) – не сверху, а слева. Тогда мы выходим к последней 64-й гексаграмме “Книги Перемен” под названием “Еще не конец”. Отсюда ясно, что продолжение Нуля – не единица, а Троица. Чистое в своей герметичности эйдетиическое пребывание круглого, раскрываясь, производит Рост и Развитие (вспомним связь слова “три” и “древа” (tree)). Тройственность Древа очевидна – Корень, Ствол, Плод, соответствующие Отцу, Сыну и Св.Духу, равно как и дзэнской триаде, Сердце–Рука–Кисть. Отсюда и растительные элементы в иконографии “Волшебного Трюмо” – растительный ландшафт; лианоподобная переплетенность тела Божества; серпообразные украшения, говорящие об урожае, плодородии; связь с водой, проведенная через древесный пруттик. Роль природы как Священной Книги Знания прослеживается через древесную символику книги: Корешок; Листва страниц; Кора обложки; Мысль, растекающаяся по древу в виде ветвящегося текста; Плоды Чтения. Также и Трюмо неизбежно “прочитывается” как открытая книга, где центральная часть – корешок – Отец – разворачивает Троицу как число подлинного откровения. Надо сказать, что откровение вовсе не ставит все на свои места, как может показаться внешнему взгляду. Напротив, в отличие от “точки сборки”, “барабаны сборки” проблематизируют все, поскольку идентификация не может осуществляться из-за мелькания граней, равно как и любая постановка вопроса. Как ни странно, такое положение вещей вовсе не является тупиком, но именно выходом из самого положения вещей как такового, в их движение и развитие, производимое путем расщепления изначальных возможностей Творения. Секрет в том, что все происходит само собой, без всякого предварительного творения. Скорее, творение это также производное, как и все остальное – результат “вращения гунов”, сакральной сборки, не идентичной ничему. Вспомним, что первичная операция размыкания нуля – это улыбка, возглас понимания – “0!”, открытый сверху в Улыбку откровения. Улыбка, как сакральный Трофей, развивается в Смех, как Атрибут, который переходит в Хохот, как Сувенир, чья структура потакает “динамику сувенирной Карусели”, как единственной возможности Божественного созерца-

ния. И действительно, кривизна Вселенной помещает Богов в некую комнату кривых зеркал, “комнату смеха”, чье созерцание и сопровождается знаменитым “гомерическим хохотом”. В то же время сам хохот и искривляет континуальные условия, выгибая в экстазе тело творения. Первичный механизм, образующий “тело Смеха”, виден на модели 03, где переход 0->3 производится через улыбку – С. Два знака “0” и “3” – единственные, фигурирующие одновременно как цифры, буквы и звуки. Как цифры, они образуют в России телефон Скорой Помощи, как знаки алфавита – название волшебной страны 03, фигурирующей в России как Изумрудное Царство. Поскольку цвет “скорой помощи” – красный, а страны 03 – зеленый, то “03” в целом маркируется парой основных цветов – красным и зеленым, и может быть атрибутировано стерео-очками, где один окуляр снабжен красным фильтром, другой – зеленым. Глубина и объем образа, достигаемый этими очками, указывают сразу в обе основополагающие стороны восприятия – на подлинное восприятие и на измененное искусственное, развернутые друг к другу таким образом, что изменение восприятия (и сознания в целом) создает возможность подлинного восприятия. Это единство и взаимообусловленность Натуры и Культуры выражены в работе “Троица” через цветовой код – красные волосы, брови и губы божества, и зеленый цвет окружающей растительности и водоема. Все эти и другие репрезентации механизмов креативности, структурирующие разворачивание Троицы, составляют сущность божества не как Вечного или Так Приходящего,



Елена Селина

Хотели как лучше, а получилось как всегда

О том, что мы будем хоронить Буратино весной этого года я знала еще в прошлом сезоне, когда мы показывали проект Игоря Макаревича “Лигномания”. Однако в реальность этих похорон не верилось. Перефразируя известную американскую поговорку: “Нужный человек в нужное время в нужном месте” применительно и к персонажу и к личности самого художника, очевидно – что и тема, и герой не скоро отпустят автора.

В московском искусстве к фигуре Буратино обращались многие художники, но именно в интерпретации Макаревича персонаж, отчасти идентифицируясь с автором, приобрел черты героя актуального искусства как образа жизни. Его беспомощность и уязвимость, склонность к перверсии, некрасивое старение, но и открытость испытаниям (“Жизнь на снегу”), тяготение к парадоксальным пространствам (телесное, криминальное, патологическое), широкие коннотации (Виткин, французская живопись, малые голландцы, Малевич, Евангелие) – сообщают ему неожиданную живучесть и стойкость, а следовательно, уважение и интерес.

Меня совсем не изумляют смутные знаки, встречающиеся на пути его появления в России. У “колыбели” Буратино оказалась Нина Петровская (именно ее перевод редактировал Алексей Толстой) – одна из значимых женщин в жизни Андрея Белого, Рената из “Огненного Ангела” Брюсова, героиня символизма, по определению Ходасевича, сделавшая свою жизнь фактом искусства.

а скорее, как Так Становящегося, что показывает в качестве становления не только объект и субъект творения, но и само творение как таковое. Иначе говоря, само Становление находится всегда в процессе собственного становления. Это также верно, как и то, что Неизменность находится в неизменном состоянии. И это значит (если говорить о разных возможностях становления), что подобно тому, как Сборка не только собирает, но и сама является объектом сборки, точно так же и Разборка не только разбирает, но и разбирается. Эта “разборка разборки” и есть механизм Сувенирной Карусели.

От автора

Вышло так оно само: Написал он мне письмо...

И девчонки к новоселью Подарили мне трюмо!

Сов. Песня

Я в затруднительном положении. После текста С.Ануфриева, так широко объясняющего смысл и значение данной экспозиции, мне нечего сказать. Одно лишь могу добавить – проблема конкретно вот этой работы “Троица” и явления расцарапки в целом еще многосложнее, еще глубже, сочнее. И, пожалуй, исключил бы я из этого текста целые куски, явно, на мой взгляд, иронического, издевательского характера, которые, пожалуй, объяснимы известной ненавистью московских художников к миролюбивым и усердным художникам С. Петербурга. *В.Мамышев (Монро)*

Игорь Макаревич Igor Makarevich

Homo Lignum

инсталляция installation

Сам Алексей Толстой – вечный классик, не сдающийся с конца 1910-х до сих пор. Не удивляет увлечение персонажа Макаревича творческим наследием Малевича, не случайно в “прошлой жизни” он был Пинокио – католиком с очевидными совпадениями сюжетной линии жизни с жизнью Христа, а, следовательно, на “православной” почве у него есть где развернуться. Буратино промелькнул и в знаковой системе Большого Аркана Таро, что не оставляет надежд на полное исчезновение. Его очевидная вечность запрограммирована героями и обстоятельствами, обусловившими рождение легенды.

“Колобовая” природа персонажа в сочетании с качествами художника Макаревича (серийность, перверсивность, любование смертью) стремится не столько к концу, сколько только начинает жить, все более соответствуя герою нашего времени, вернее, московского актуального искусства.

В своем тексте Игорь Макаревич жалуется, что Буратино не дает ему возможности закончить его историю. Критик Екатерина Деготь все глубже развивает сюрреалистическую и концептуальную линию творчества Макаревича и искусства Москвы. XL Галерее интересны методы визуализации этого много-составного проекта.

Может все же есть жизнь после жизни?

Игорь Макаревич

В преддверии проекта так и хочется сказать: “В детстве я читал одну замечательную книжку. Потом книжка была потеряна, и я рассказывал своим дру-

зьям, немного прибавляя от себя, содержание этой книжки”...

То есть именно то, что Алексей Толстой поместил в предисловие своей знаменитой апроприации. <...> Сам по себе факт апроприации и удивительной судьбы этой апроприации, и мистификации, предваряющей апроприацию, – как бы приглашает повторить и мистификацию и апроприацию бесконечно притягательного произведения. И если проанализировать, в чем эффект такого интереса и бессмертия невинной сказочки, написанной писателем второго-третьего ряда – то обнаруживается, что это светская и достаточно легкая параллель евангельского сюжета. В сказке есть все элементы повествования: крещение (вода, которой обливают Пиноккио), Ирод (в русском варианте Карабас-Барабас), мучения и страдания героя. Эта история оказалась удивительно емкой и востребованной в том смысле, что в католической стране образовался дефицит легкого текста, который отвечал духовным традициям и одновременно выражал достаточно свободное мышление. Этим объясняется то, что люди, совершившие впоследствии фашистскую революцию в Италии, были воспитаны на сказке Коллоди.

<...> И вот, шутя написанная Алексеем Толстым история тоже стала культовой книгой, на ней выросло целое поколение людей, которым тоже судьба приготовила тяжелые испытания. В общем получилось, что эта история и с той, и с другой стороны стала маленьким мифом XX века. Не умирает интерес к ней и в московском актуальном искусстве. Что касается моего личного отношения к теме Буратино, то настоящая выставка должна была стать завершающим этапом проекта “Номо Light”. Проблемы физиологии, выживания и погребения”, хотя мне жаль расставаться с этим персонажем. Коллоди тоже пытался от него отделаться. В первом варианте сказки Пиноккио удавился. Но дети потребовали продолжения...

Екатерина Деготь

Сорит Макаревичу*

1. Игорь Макаревич – танатоман.
2. Его предыдущая работа называлась “Лигноман”, и ее герой, маньяк деревянного, носил маску Пиноккио.
3. Среди масок вообще особо выделяются маски посмертные.
4. Среди посмертных масок особо выделяются маски Пиноккио.
5. Среди ранних работ Макаревича особо выделяется работа, состоящая из многих масок его собственного лица.
6. Новая работа – тоже серийный автопортрет, но тела.
7. Художник Игорь Макаревич – серийный самоубийца.
8. Все Пиноккио в новой серии кончат с собой.
9. Всякий Пиноккио – метафора нового человека, всякий новый человек – тема русского авангарда и Малевича, всякий Малевич – фигура репрессирующего Отца для поставангардного искусства.
10. У Пиноккио тоже был отец.
11. Человек без лица – классический мотив позднего Малевича.
12. Человек без лица – классический мотив сюрреализма.
13. Жорж Батай издавал журнал “Ацефал” (“Обезглавленный”).
14. Любая работа позднего Малевича сюрреалистична.
15. Любая работа позднего Макаревича сюрреалистична.
16. Любая работа раннего Макаревича также сюрреалистична.
17. Московский концептуализм в последнее время – все больше про смерть, а уже не про смерть искусства. См. Пригов и Сорокин.
18. Этим умершее доказывает, что жило, а без смерти доказательство не очевидно.
19. Пиноккио – иновоплощение Христа (непорочно зачатый сын плотника,

зовущий людей к новой жизни...)

20. Голову рубили не Христу, а Иоанну Крестителю.
 21. Колпачок, простыня в пятнах крови, ампириная мебель – все напоминает давидовскую “Смерть Марата”.
 22. Но Марат и Шарлотта Корде здесь в одном лице.
 23. Серия документирует перформанс, исполняемый в одиночестве, что есть род мании, или сексуальной перверсии.
 24. Только люди с различными перверсиями являются предметом интереса современных media.
 25. Только современные media, подобные фотографии, способны документировать эти перверсии.
 26. Макаревич эволюционирует в сторону современных media, подобных фотографии.
 27. Фотография в данном случае эволюционирует в сторону псевдокино.
 28. Некоторые виды кино предполагают наличие кадров с титрами.
 29. Кадры с титрами в немом кино очень напоминают произведения концептуалистов, от Кабакова до Он Кавары.
 30. Тогда значимо то, что в данной серии таких кадров нет.
 31. На сей раз Макаревич не предоставил никакого письменного разъяснения, что за история перед нами.
 32. Если кадров с титрами нет и их отсутствие не чувствуется, это может быть звуковым кино.
 33. Если кадров с титрами нет и их отсутствие чувствуется, это может быть немым кино.
 34. Фильмы Пола Маккарти или фотографии Синди Шерман не рожают ощущения недостатка текста, но их мысленно можно сопроводить фонограммой фильма.
 35. Фотографии Макаревича нельзя сопроводить фонограммой фильма.
 36. Концептуализм стадильно и структурно аналогичен немому кино.
 37. Немое кино – в своем роде перверсия.
 38. Не всякая перверсия аналогична художественному творчеству. Но всякое художественное творчество аналогично перверсии.
- * Сорит (от греч. soros) – цепь силлогизмов, в которых заключение предыдущего силлогизма является одной из посылок следующего за ним, а одна из посылок при этом не выражается в явной форме.*

Elena Selina

Wished for better, fell out as usual

I was aware of Buratino's funeral last year, when we've been showing “Lignomania” project by Igor Makarevich. But still it was hard to believe that'd be real. Rephrasing an American saying about “a right man in a right time and right place” as for the exhibits hero and the artist himself I see that both the theme and hero wouldn't let the author go soon.

The Buratino character has often been used by Moscow artists, but it's Makarevich's interpretation that makes him a hero of actual contemporary art as a way of living. His helplessness and vulnerability, his liability to perversion, his homely ageing, but also his openness to challenge (“Living on the Snow”), inclination to paradoxical spaces (bodily, criminal, pathological), wide connotations (Witkin, French painting, the Netherlanders, Malevich, New Testament), all that fills him with unexpected vitality and endurance, thus evoking respect and interest. I'm not at all amazed with obscure signs that mark his appearance in Russia. His was “cradled” by Nina Petrovskaya, a heroine of symbolism (who made the Russian translation once edited by Alexei Tolstoy), who was very important for Andrey Belyi... Then comes Alexei Tolstoy himself, an evergreen

classic. I'm not surprised that Makarevich's hero is hipped on Malevich; not by chance has he been Pinocchio in his "last life", a Catholic whose life so apparently match Christ's way, therefore here on "Russian orthodox" ground he has so much to do. Buratino has zipped in a Major Arcane symbolic line, which leaves hope he wouldn't disappear forever. His evident eternity is pre-programmed by heroes and conditions that made his birth possible.

The "slippery roundabout" nature of our character, combined with ways and habits of Makarevich the artist (serial, pervertive, death-admiring nature), doesn't move to its end but rather begins to live, being more and more adequate to the hero of our time, i.e. of Moscow contemporary art.

In his text Igor Makarevich repines at Buratino who discourages him from ending the story. Art critic Ekaterina Dyogot deepens her search of surrealism-to-conceptualism relation, concerning the work of Makarevich and Moscow art in general. XL Gallery feels interest as for the visual embodiment of this multithreaded project. Yet may there be life after life?

Igor Makarevich

In anticipation of the project I would have said: "Back in my childhood I've read a wonderful book. Then I lost it and recited its contents to my friends adding some lines from myself..." That's exactly what Alexei Tolstoy wrote in a preface to his famous appropriation of "Pinocchio"¹; though this preface was one of his regular mystifications. The writer couldn't have read the tale in his childhood; it was translated into Russian when he was already 16, and was interested in more serious literature. But the very fact of appropriation, and its miraculous history, and of premonitory mystification, – all that calls in to repeat both mystification and appropriation of this magnetic work.

Searching for the effect of the interest to an childish story, written by a third-rank Italian writer, we found that until the author died it made 500 reprints, and had fantastic popularity. Even a brief look through the book evokes a thought that in fact it's a secular and easy parallel to evangelic plot. All the elements of the fable are present: baptism (when Pinocchio is been affused), Herod (who in Russian variant became Karabas-Barabas), tortures and martyrdom of the hero. In a catholic country this text appeared to be absolutely adequate to both spiritual traditions and a need for free thought and easy reading. Hence people who later made a Fascist revolution in Italy, have been raised on Collodi's fable. Almost the same story happened to Alexei Tolstoy. He wrote his variant, about Buratino, in 1936, when being ill, he couldn't work on serious novels. Back in the 20's, when he was an emigre in Berlin, he edited a Russian translation of "Pinocchio". By the way it was translated by Petrovskaya, a famous lady of the "Silver Age" of Russian poetry, a lover of Bryusov; last years of her life were miserable and she committed suicide.

So, the story written by Tolstoy in jest, became a cult book; and a whole generation of Soviet people was raised on it, and they were people of hard luck. It happened so that this tale became a small myth of the XX century, from both sides. Artists, musicians, film producers have turned to it many times. Moscow contemporary art still finds it actual and interesting as well.

As for my personal attitude to the Buratino/Pinocchio theme, I'd say that the present exhibit was planned as a final part of the big project "Homo Lignum. Problems of Physiology, Survival and Sepulture"², though I feel sorrow to bid my farewell to the hero. Collodi also tried to get rid of him. In the first variant of the tale Pinocchio strangled himself. But the kids asked for a sequel. This time I wanted to give some criminal touch to the final part of the project (as it's subtitle is "Problems of Sepulture"). The truth is that I'm the kind of artist who can't just illustrate the primary idea. And as any other idea this one lives on its own and

dictates its own terms. At first I planned to put a coffin with Buratino's body in the middle of the gallery, posting on the walls small photos of his last days. But the project's embodiment demanded for some different ways. Then I've made an urn with Buratino's ashes, actually a lumber rot. Later then I thought of making a solid coffin, with an explicit wooden texture. All that resulted in the present piece that resembles a Catholic tomb. In my story it 's a bridge between the East and the West. And again criminalistics turns to aestheticism. Reminding "Lignomania", I can't get rid of the theme of sexual pathology. All in all the present exhibit perfects and completes "Lignomania", and both make up a whole. As in the first case, cultural context plays a big part here. With a relish I'm quoting here old Netherlanders, and the French Romantics. Of course Witkin is present, though void of his modernistic pathos. Most of my working on the project happened during Lent. So however dark were my hero's incentives, as is his cruel fate, I hope he went to a better world in a right time.

1. Alexei Tolstoy wrote a kind of paraphrase to "Pinocchio", titled "Buratino"

2. First part of the project – "Living on the Snow" – was shown at the State Russian Museum, St. Petersburg. Second part – "Lignomania" – at XL Gallery

Ekaterina Dyogot

Sorites* to Makarevich

- Igor Makarevich is tanatomatic.
- His previous work was entitled "lignomaniac", where a maniac of wood was wearing a Pinocchio mask.
- Among all masks the death-masks are particularly distinguished.
- Among death-masks the Pinocchio masks are particularly distinguished.
- Among early works by Makarevich one is distinguished, which consists of many masks of his own face.
- The new work is also a serial self-portrait, though of the body.
- Artist Igor Makarevich is a serial suicide.
- In the new series all Pinoccios commit suicide.
- Any Pinocchio is a metaphor of a new man, any new man is a theme of Russian avantgarde and Malevich, any Malevich is a figure of a repressive Father for a post-avantgarde art.
- Pinocchio also had a father.
- A man without a face is a classical motive of late Malevich.
- A man without a face is a classical motive of surrealism.
- George Bataille has published the "Acephalus" magazine ("decapitated").
- Any work by late Malevich is surrealist.
- Any work by late Makarevich is surrealist.
- Any work by early Makarevich is also surrealist.
- Lately Moscow Conceptualism deals mostly with death rather than death of art. Compare Prigov and Sorokin.
- Thus the dead proves it has lived, though without death the proof isn't obvious.
- Pinocchio is an alienation of Christ (vaginally conceived son of a carpenter, who calls people to a new life...)
- It was John the Baptist, not Christ, who was beheaded.
- A cap, a sheet in blood, Empire furniture, all that reminds of "Death of Marat" by David.
- But here Marat and Charlotte Corday are one person.
- The series documents performance done in solitude, which is a kind of mania, or sexual perversion.
- Only people who practice various perversions make the point of interest of modern media.

25. Only modern media, like photography, could document such perversions.
26. Makarevich drifts to modern media, like photography.
27. Photography, in this case, drifts to pseudo-cinema.
28. Some types of cinema presuppose frames with captions.
29. Frames with captions in silent movies are very much alike the works by Conceptual artists, Kabakov to On Kawara.
30. Then it's important that there are no such frames in the present series.
31. This time Makarevich hasn't provided us with any textual explanation of what is the story he presents.
32. If there are no frames with captions and we don't mind their absence, then it could be a sound movie.
33. If there are no frames with captions and we consider their absence, then it might be a silent movie.

34. Films by Paul McCarthy or photographs by Cindy Sherman doesn't evoke a feeling that the text is needed, but in our mind we could add a soundtrack to them.
 35. Photographs by Makarevich could not be added a soundtrack.
 36. By structure and phase, Conceptualism is analogous to silent cinema.
 37. Silent cinema is a perversion of a kind.
 38. Not any perversion is analogous to artistic process.
 39. Though any artistic process is analogous to perversion.
- * sorites (Gr. soros) – a link of syllogisms, where a corollary of the antecedent one is a premise of the succeeding one, while another premise is not explicit.*



Алексей Беляев Alexei Belyaev
850
инсталляция installation

Елена Селина
Я памятник себе

На художественном поле Москвы Алексей традиционно занимает психоделический квадрат. В то же время он – один из немногих в столице художников, все-речь занимающийся собственным имиджем. На самых модных мероприятиях одним из самых заметных и стильных персонажей обязательно будет именно он. На пересечении двух пластов – модных психоделических тем и модного имиджа – строится художественная практика Беляева. Исходные составляющие творчества вполне закономерно привели его на нынешнем этапе в пространство так называемого неоакademизма, и, как следствие, монументализма. Строго говоря, чисто психоделический, не-академический гораздо интереснее галерее. Было бы действительно странным, если бы мы вдруг всерьез увлеклись неоакademизмом. Тем более, после выставок Айдан Салаховой и Тимура Новикова. “850” Алексея Беляева интересна нам с двух точек зрения. Во-первых, эта наша скромная дань грядущему помпезному празднику 850-летия Москвы. Хочется поскорее отстреляться, не участвовать в звонкоголосом хоре бесконечных чествований. Тем более, что беляевское прочтение темы кажется нам свежим и тонким, ибо балансирует на грани наступления-отступления. Исконно московская проблема петровских реформ против посконных стрельцов, так волновавшая наших предков отчетливо впечаталась в коллективное бессознательное и до сих пор существует на разных уровнях, в том числе и художественном, и кому как не Беляеву с его “тонкими Веществами” не выставить актуальную тему из глубин подсознания. Во-вторых, выставка, безусловно, важна для нас в контексте исследовательской практики галереи. После выставок Айдан Салаховой и Тимура Новикова в прессе долго обсуждались гносеологические корни неоакademизма. Основная позиция была следующей: “поскреби любого нового академиста – обнаружишь старый добрый концептуализм”. Утверждение вполне здравое, но все же хотелось бы его дополнить: “поскреби любого нового академиста – и – обнаружишь знакомые черты старого символизма, даже вполне и без сюрреалистического

налета”. Простодушный московский художник, сам того не ведая, обнажает скрытую природу петербургской версии неоакademизма. Даже поверхностный взгляд на творчество его адептов обнаруживает родовые черты символизма: стирание рамок между личной жизнью и искусством, вернее превращение жизни в искусство и дальнейшее транслирование этого продукта в выставочное пространство (не путать с московской тягой к персонажности). Порождение неопределенных размытых символов, мягко растворяющихся и перетекающих в трансформированном виде в следующие выставки (не путать с концептуалистской дискурсивностью). Очевидная театрализованность построений, создание своего рода искусственного театра, можно сказать, “балаганчика” – умозрительного и уносящего в прекрасную даль (сравнить с угрюмым передвижничеством Москвы). Малые рамки вступительной статьи позволяют применить только пунктирный жанр, в ущерб анализу. Но если точка зрения не верна – пусть меня поправят. Тем не менее, призываю воспринимать выставку “850” Алексея Беляева в том числе и как жирный знак вопроса. Галерея благодарит художника Павла Брежнева за высококачественное исполнение скульптурной части инсталляции.

Сергей Хрипун
Some Sin For Nuthin'

Что можно сказать о работе Алексея Беляева? То есть не только о конкретной инсталляции, но и о работе вообще. Лично для меня это непростой вопрос. Строгий анализ произведений Беляева предпринимается редко. Результаты чаще всего бывают полярными, в зависимости от исходных установок. Но, как мне кажется, оценка его работы требует иного подхода. Лучшие из его проектов и произведений находятся на грани и, что еще лучше, за гранью дискурсивного пространства. Чем меньше конкретных и отчетливых высказываний, тем интереснее. Потому что Беляев отвечает в московском современном искусстве за психоделическое. Если “медицинские герменевты” часто заняты

проблемой психоделического, галлюцинаторного и проч., то, скорее, как строгий психоаналитик, вскрывающий подлинные (или как бы подлинные) причины вытесненного в бессознательное и механизмы вытеснения. Беляев же органично существует в этом пространстве как “психоделический космонавт” (по выражению эзотерика Вассера, рассматривавшего “вызывание духа” в 1994 году). Причем не как приглашенный на время космонавт-исследователь, а как полноценный командир корабля или бортинженер. Более того, время, проведенное в полете, уже должно себя проявить релятивистскими эффектами. Неслучайным в этом космическом контексте представляется разыгранный Беляевым в Птюч-клубе ночной хэппенинг со съемками фильма про “чужого”, в пластиковой шкуре которого гнезвился, естественно, автор.

В целом Беляев давно и уверенно освоил образ если не “элиена”, то по меньшей мере “бегущего по лезвию бритвы”. И в лучших (на мой взгляд) проявлениях его творчество лишено социальности, этического пафоса, дискурсивной эзотерики. Не эльф, не маг, не революционер, но киборг, он манипулирует культурными, оккультными и медиальными клише с легкостью, порой заставляющей арт-критиков усомниться в “актуальности” и “серьезности” его работы, а эзотериков – волноваться о его душе. Но есть разница между банальной эклектикой попсы и вдохновенным техно-миксом. Что бы он ни говорил при этом, об этом, не верьте и не отрицайте – либо придумывает (восторженный киборг), либо обманывает (коварный киборг), либо сам не ведает, что сказал (перегрев центрального процессора). Творчество Беляева нельзя назвать ровным, но ведь оба Терминатора тоже не всегда стреляли в яблочко. Остается надеяться, что автору удастся стильно мутировать в духе первого Alien’a Ридли Скотта, счастливо избежав бессмысленного и пафосного празднования Independence Day. Главной задачей для него остается удержание баланса, поскольку бежать по бритве Оккама в некоторых случаях сложнее, чем ею размахивать. Лед-то тонкий, и велик риск провалиться в вечную мерзлоту.

Elena Selina

Exegi Monumentum

Alexei Beiyayev traditionally inhabits the psychedelic square of Moscow’s art field. At the same time he’s a rare artist, among locals, who’s seriously working on his personal image. He’s seen at most cool parties, and sure he’s one of the most cool to hang around. The cornerstone of his artistic practice is a crossover of hot psychedelic themes and cool image. These benchmarks have logically driven him to the so called Neo-Academism, and thus to monumentalism. Strictly speaking, XL Gallery is more interested in a purely psychedelic Beiyayev beyond Neo-Academic glitter. And it might be really strange if we’ve been seriously dealing with Neo-Academism. Especially after we’ve already finished it with the exhibits by Aidan Salakhova and Timur Novikov.

We concern ourselves with Belyaev’s “850” for two reasons. First, we pay modest tribute to the forthcoming pageantry of the 850th jubilee of the Moscow city. It’s better to finish with it quickly and escape the deafening “Gloria” choir. We consider Beiyayev has given a fresh and keen look at the theme, a defence-offence balance. Moscow’s generic problem of Peter the Great’s reforms aimed against Russia’s eternal conservatism has been carved in local collective unconscious, and it’s still actual even for the art situation. So who else than Beiyayev – with his “fine substances” – could better pinch out this theme from the deep of subconsciousness.

Second, the exhibit is quite important for the gallery’s research practice. Since the shows by Salakhova and Novikov, there have been a discussion in the press about “gnoseological roots” of Neo-Academism. The basic conclusion was: “scrub any Neo-Academist and you’ll find a good old Conceptualism”. A sound

argument, but I’d rather add to it: “... and you’ll find the very well known features of Symbolism, even without a Surrealistic veneer”. Without a notion a simplehearted Moscow artist unveils the hidden nature of St.Petersbourg version of Neo-Academism. Even a cursory glance at these adepts discovers generic features of Symbolism: wiping out borders between personal life and art, or even turning life into art, and then putting the result into an exhibition space (don’t mix up with the Moscow habitude of playing “personage”; generating indefinite symbols that dissolve in each other and reassemble from one exhibition into another (don’t mix up with Conceptualist discourse), making up the obviously theatrical compositions, even a kind of carousel show (compare to Moscow’s dark and cheerless seriousness).

Saving your time and temper, and the article size, I’d just finish with this blueprint rather than go deep into analysis. Though if I’m not right, feel free to correct me. Anyway I would also propose to consider the “850” exhibit by Alexei Beiyayev as a bold question mark.

Serge Khripoun

Some Sin For Nuthin’

What might one say about Alexei Belyaev’s work? I mean not only the present installation, but all his work. For me it’s not an easy question. Rarely have the artworks by Belyaev been taken as object of stringent analysis. When it does happen the results are quite opposite, depending on the foothold. I believe that different approach could be found to estimate his work. His best projects and pieces are on the edge of discursive sphere, and what’s even better, some are beyond. The less concrete and rigid his statement is, the more interesting. Because in Moscow contemporary art, Belyaev is in charge of psychedelics. Whether “Medical Hermeneutics” often examine the problems of psychedelic, hallucination and stuff, they rather do it like a censorious psychoanalytic who uncovers the true – or kind of true – reasons and mechanisms of frustration. Belyaev again floats organically in this space as a “psychedelic astronaut” (as described by esoteric writer Wasser, who has envisaged his “Evocation of spirits” back in 1994; in the catalogue of Belyaev’s solo exhibit at XL). And he is not a kind of guest “research astronaut”, but a full-time commander or engineer. Moreover, the time of this flight should have caused some relativistic effects. Thus not by chance did Belyaev direct a happening at Ptyuch club, with an “alien” movie production; and naturally he nested in the creature’s plastic skin himself.

Altogether Belyaev get the – long-time and reliant – hang of, if not an “alien”, then at least a “bladerunner”. So his best works, in my opinion, are free of social or ethical pathos, or discursive esoterism. Neither an elf, nor a magician, nor revolutionary, but a cyborg – he manipulates cultural, occult and medial cliché with such an ease that at times art-critics question the “seriousness” and “actuality” of his work, while esoterics bother about his soul. But there’s a difference between a banal eclectic of a mainstream pop and an inspired technomix. Whatever he might say about it, don’t believe and don’t deny it: either he dreams up (an enchanted cyborg), or he fools you (a sly cyborg), or he himself doesn’t know what he said (a CPU overhear). Belyaev’s work cannot be considered as straight and even, but both Terminators also have missed that “Target hit” message at times. Let’s hope that the author would manage to work out a stylish mutation in the way of the first, Ridley Scott’s “Alien”; and that he would happily escape a kill-time pathetic celebration of “Independence Day”. For him there’s one primal goal: to keep balance, because in some cases to run over an Occam’s blade is harder than to swish it. The ice is thin, and a leap in the dark may end with a fall into permafrost.



Людмила Горлова Lyudmila Gorlova
Как я люблю How do I love
фотороман photonovel

Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov
Эротика разрушает сознание Erotics ruins consciousness
туалетная инсталляция toilet installation

Елена Селина

Мужчина и женщина

*И раскурив "Казбека" пачку,
 Сказал ей Костя с холодом
 Вы интересная чудачка...*

Людмила Горлова и Константин Звездочетов принадлежат к разным поколениям, и, соответственно, контекстам. Мы решаемся показать их отдельно сформулированные проекты в едином пространстве галереи потому, что каждый из них, независимо друг от друга и, скажем так, с разных углов зрения, затрагивает тему, кажущуюся нам перспективной. Речь о любви, телесной и небесной, вернее, телесной как некоем результате – небесной. Угрюмый Звездочетов, вопреки своей и поколения бурной молодости, забывши sex, drugs and rock-n-roll, вытесняет "главное" на задворки – в туалет, согласно классической теории психоанализа. Более юная Людмила – по классическим же законам фоторомана по мере сил пытается соответствовать, трогательно срываясь и не попадая, некоему идеальному образу девушки, ожидающей возлюбленного. Жестокий циник и трепетная "девушка на грани нервного срыва" абсолютно искренни в своей жестикуляции, что и порождает искомое энергетическое напряжение проекту "Как я люблю...", переводя его из категорий обыденности в прекрасную сферу философского обобщения.

Людмила Горлова

Чувствуя необходимость стать модной и современной, я рискую попробовать себя в жанре фоторомана. Это история о любви. О любви к себе простой российской девушке на пути в новую жизнь.

Встреча с новыми ценностями, казалось, должна изменить к лучшему жизнь моей героини. Что может быть приятнее и волнительнее, чем желание комфорта и благополучия? Но неожиданно события получают непредвиденный оборот. В мечтах о будущем счастье так легко обмануться... Иногда эгоцентризм становится причиной неправильного выбора. Делая несчастной себя и других, дорого платишь за свои ошибки. Но неужели тот, кто однажды ошибся, будет навсегда лишен права на счастье?

Константин Звездочетов

Тело, знай свое место!

Очень часто, заходя в гости в туалет и садясь на унитаз, вы можете лицезреть фантастические образы заморских фей, если это дом приличный, и развратных дев, если это рабочее общежитие или коллективная мастерская художников. Это понятно, процесс испражнения во многом также волнующ, как и другой процесс, и каждому приятно получить все тридцать три удовольствия.

Все это так, но непонятно почему в нынешнее время все эти нимфы, феи и жрицы легкого поведения смотрят на нас с рекламных щитов и журнально-газетных страниц.

С одной стороны, они создают пример для подражания у невинных Дюймо-

вочек, а с другой – повергают в постоянное состояние стресса нашего брата мужчину. Это настоящая агрессия!

Это притупляет чувство к телесному, как в мистории. Все, что связано с телом, как с творением Божьим, является тайной. Рыгать за столом, срать в музей, трахаться при детях может либо художник, либо извращенец. И не надо превращать женские ножки в ножки Буша, а грудь, вскормившую каждого, – в объект для мастурбации.

Я понимаю, на рабочем месте это еще может быть волнующим стимулом, как мы это видим в кабинках дальнотойщиков или в слесарке. А то что получается: я человек читающий, а хранить журналы у себя не могу. И поэтому честно помещаю все накопившиеся у меня за время "либерализации", с позволения сказать, изображения, туда, где им место. Вот так. Сбросил макулатуру, а сам, потупив взор, ухожу, ибо стесняюсь.

Андрей Ковалев – Федор Ромер

Love me do или Лизин пруд

Андрей Ковалев. Все несчастные художники несчастливы подозрительно одинаково. А счастье бедного художника, напротив, удивительно банально. Вообще, история искусства есть история несчастной и неразделенной любви. С другой стороны, и разделенная – то есть счастливая любовь – тоже порождает некоторые проблемы.

Федор Ромер. То есть Вы, милейший, употребляя выражения "одинаково" и "банально", подчиняетесь меланхолическим настроениям и имеете сказать, что роман с искусством, вне зависимости от реального телесно-бодуарного результата, есть одно из самых скучных и заурядных занятий на свете?

А.К. Понимаю, о чем ты толкуешь, товарищ Ромер – о философии в буддуре. Но искусство и в самом деле – опасное и неприятное занятие. Гораздо приятнее, товарищ, гулять по лужайкам, собирать цветочки, путешествовать на остров Цереры. Заниматься самоидентификацией, то есть искусством – и в самом деле скучно. Не кажется ли тебе, что Тот небесный возлюбленный, которого ожидает персонаж Людмилы Горловой, не придет? Платье плохо подобрано, макияж наложен слишком небрежно. Так бывает со всяким художником, взыскующим Невесту или Жениха, грядущих во полночи.

Ф.Р. Но художник – тоже человек, как ни кощунственно это звучит. И потому в трудную минуту, устав от экспектаций Возвышенного и обидевшись на чертвое Искусство, он частенько норовит выйти на вполне материальный лужок с вполне материальной милой (милым) пособирать вполне материальные цветочки. Собственно, так рождается пресловутая социальная эстетика, к которой принято относить и Лютю Горлову. Что есть ее достопамятная акция "Счастливое детство" в роддоме, как не такой вожделенный выезд на пленэр?

А.К. Но, Ёханпалыч, всякое искусство ведь социально. Нельзя быть в обществе и жить свободным от общества. Художественность предельно инверсивное понятие – чем дальше тот или иной художественный жест от искусства в

обыденном понимании, тем больше у него шансов оказаться в конце концов искусством. Кстати, не кажется ли тебе, что эти фотки с симпатичной девчонкой и есть этот самый феминизм?

Ф.Р. Все-таки насколько нас, невиноватых, задолбала эта насильственно насаждаемая, комильфощная политкорректность. В каждом женском автоизображении мы скоро будем маниакально видеть призрак феминизма. Я абсолютно согласен с Вами, коллега, что новая работа Людмилы Горловой, как и подобает, вполне социальна, но мне кажется, что, к счастью, к этой заразе (разумею феминизм) она отношения не имеет. Дело в том, что персонаж Люды истерически вопиет о наступившем торжестве репрессивного потребления и инфекции конsumerического зуда, а оные вроде бы равнодушны к гендеру.

А.К. Все, конечно, правильно, товарищ Ромер, однако в наши времена торжествующего победу Одномерного Хама, о котором говорил Герберт Маркузе, женщинам-художницам отведена очень специфическая роль. Лучшие из них, наши товарки по дискурсу резистенции, осознают свое двойственное положение в эпоху взбесившегося потребления. Женщина, – особенно ее тело, одновременно является и субъектом и объектом потребления. Женское тело потребляет немислимое количество товара, и в тоже время фаллократическое общество потребляет само женское тело. Так что женщина теперь подобна пролетариату, о котором говорил Ленин, и является основной движущей силой революции, а феминизм – истинный передовой отряд сил сопротивления. А последний бастион у нас один – аналитический дискурс. Только Потребитель Понимающий есть единственный боец против тоталитарного капитализма.

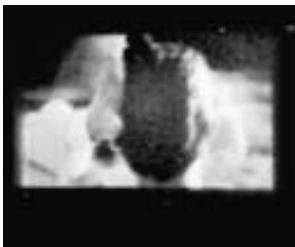
Ф.Р. Пожалуй, во избежание недопонимания со стороны истинного передового отряда мне следует слегка амортизировать и пояснить свою предшествующую реплику. Я оставался поистине аналитичным, фиксируя полную индифферентность конsumerического к половым различиям – и потому в результате сам оказался в стане практикующих феминистов. Именно равноправие мужчин и женщин подразумевает равновозможность для них конsumerических заболеваний. Однако, дивный новый мир в своем мракобесии скатывается на поистине вейнингерские позиции, направляя как раз на наших боевых подруг основную темпационную лавину. Тем самым их превращают не столько в дополнительный объект (о чем Вы и говорите), сколь-

ко в дважды субъект потребления. Героиня Людмилы Горловой героически принимает на себя этот поток мелкобуржуазных роскошеств, демонстрируя последствия такого рода интоксикации.

А.К. Похоже, гражданин Ромер, вы испугались сурового революционного суда и теперь стараетесь защитить себя как машину потребления и желания от гнева луддитов. Но и качество стратегий резистенции тоже вызывает опасения. Так у Людмилы Горловой, которую ты вполне резонно причисляешь к ярким представителям социальной эстетики, тоже присутствуют элементы отзовизма и уклонизма. (Как бы ни возражал против такого терминологического микста самый народный критик тов. Епихин). Есть ли дистанция между героиней сегодняшнего фоторомана и художницей Людмилой Горловой? Подлинное отличие женского творчества в России и истинного революционного феминизма только в том, что наши художницы продолжают маскировать свое либидо, которое и есть самое острое оружие борьбы. Например, в известном перформансе в роддоме либидозный всплеск, пренатальная травма – и соответственно, экзистенция самой художницы были сокрыты под множеством всяких кавычек и поясняющих отсылок.

Ф.Р. Вы, коллега, с присущей Вам пронизательностью вскользь указали на, прямо скажем, генеральное отличие в стратегиях “той” и “этой” (прошлой и нынешней) художницы Горловой. Акция “Счастливое детство” была вполне утопическим проектом реализации прямого высказывания и прямого действия остро критической интенциональности на территории врага, т.е. социума. Однако веселое и коварное общество быстро стерилизовало дискурс пламенной артистки посредством белых халатов, шапочек и бахил, проведя обезвреживающее рамирование или, если угодно, закавычивание. (Характерно, что репрезентация сего действия в галерее XL также включало в себя эти стерилизующие кавычки, когда весь зал был обтянут больничной прозрачной пленкой.) После поражения в открытом бою Горловой пришлось прибегнуть к конспиративным методам борьбы, добровольно натягивая на себя отвратные цитатные имиджи и тем самым их острая. Но следует признать, что такая деятельность требует гораздо больших профессионально-художественных навыков, знаменуя собой возвращение в тягостные пределы Большого Искусства после отдыха на социальной лужайке.

А.К. Но лужайка сия похожа на Лизин пруд. Вместе весело шагать...



Татьяна Либерман *Tatiana Lieberman*

Psycho

видеоинсталляция video installation

Елена Селина

Libresse invisible или опасные связи

Если вспомнить все фотоработы Татьяны Либерман, созданные за ее недолгую жизнь в искусстве, и, в свою очередь, попытаться грубо вычленив главную особенность ее манеры, то за разнообразием тем и способов их воплощения, обязательно найдешь очевидную либидозность. Мускулистое тело известного художника на крыше (“Живые монументы”), его же отражения в зеркалах (“Человек и зеркало”), женская фигура в клеточках света (“Projection”), история эротического жеста (“Xposition”), дынные вагины, наконец – все эти рабо-

ты до приторности эротичны, что позволяет обнаружить некую систему, так сказать “поэтику Либерман”. Специфика ее “тревожна” и нестабильна, она не фиксирована на каком-то определенном объекте: мужское, женское, детское, одушевленное-неодушевленное – все, что попадает в объектив Либерман неизбежно покрывается сладкой эротической пленкой. Ее работы и притягивают и отталкивают, как если бы вы случайно взглянули на сладостно целующуюся парочку на эскалаторе метро. Но в течении этого приторного целования есть краткий миг, когда сам процесс на секунду становится жестко-прекрасным, и, к чести художника, именно этот миг ей удается остановить. Результат

уже можно анализировать как угодно. Можно вязко рассуждать о феминизме, новых проблематиках, о гносеологических и формотворческих корнях, о преодолении или следовании традиции. Не суть важно – важна эта особенность во время остановиться и зафиксировать, вернее, выстроить тот визуально убедительный кадр, за рамками которого остаются и личные особенности Либерман-женщины и все вышеприведенные способы интерпретации.

С некоторым трепетом мы принимали видеопроjekt “Psycho”, ибо видео есть процесс длящийся. Но. Мы увидели художника, способного легко оборачивать “невидимые миру слезы” в свое несомненное достоинство. Желание и неспособность его удовлетворения, серийную природу психоза, тайное наслаждение процессом и проч. Татьяна Либерман выносит в выставочное пространство со хладнокровием матерого психоаналитика, обращая его в объект искусства, подобно тонкому механизму Libresse invisible (да простит мне автор), поглощающему и, отчасти, извляющему от темного и пряного балласта, тяжело вынашиваемого подсознанием.

А феминисткам хочу сказать: женщины – вас здесь не стояло.

Николай Шептулин

Функция “возврат” в режиме “non-stop” как схема иллюстрирования продуктивной симптоматики

Всегда приятно, когда слагаемые художественного проекта – от экспозиционного ряда и до названия – легко и естественно согласуются друг с другом, образуя неуловимую пелену подлинности и тихой прелести от правильной последовательности и точного расположения. Подобной кристаллической ясностью безукоризненного силлогизма веет от видеоинсталляции Тани Либерман. В редких проектах такого рода не требуется многоярусных экспликаций – прозрачность авторского построения скорее вынуждает к элементарной констатации данного, к внутреннему проговору радужных сообразностей еще раз, к собственному ментальному воспроизведению, словно точность попадания – твоя заслуга. Слово бесконечно повторяемый жест, закольцованный видеоопленкой, не лучшая из возможных метафор психопатологии, всегда являющей себя как невозможность реализации, как стереотипия без шансов на изменение. Слово название “Psycho” не отсылает к одноименному фильму Хичкока, герой которого был обречен существовать, пока воспроизводится его жест, сперва им самим, затем (в реконструированном уликами виде) обитателями мотеля. Слово, исполнив эту роль у Хичкока, Энтони Перкинс не был вынужден повторять снова и снова судьбу своего героя Бейтса, с маниакальностью воспроизводя длящееся действие этой неисчерпаемой истории (в “Psycho II” и, уже в качестве режиссера, в “Psycho III”). Слово несколькими годами позже тот же Перкинс не играл главную роль в “Процессе” Орсона Уэллса, в этой картине общественной патологии, – существующей за счет проволочек, отсрочек и пересмотров, уже самим названием своим указывающей на то единственно необходимое понятие, заключающее в себе непрерывность и длительность. Слово перечисленные примеры не демонстрируют очевидную механику создания и действия рассматриваемого проекта. Слово это создавалось иначе. Слово было по-другому. Слово вообще было, а не есть и будет, как сказал другой маньяк с кинокамерой: “Until the end of the world”. Впрочем, вероятно, весь этот текст – бредовое наваждение, вызванное тонко смоделированной экспозицией, это самое наваждение и воспроизводящей. Или наоборот?

Дмитрий Головкин

Либерман в тревоге

Таня Либерман, как и всякий художник – личность демонстративная. Что же она демонстрирует? Она демонстрирует подавление своего либида. Тем са-

мым она освобождается от подавления. Конечно, есть паранойяльность, поскольку она очень целеустремленный человек – даже с мужским характером – четко структурирующей свою жизнь. Это структурирование проявляется в представленном на выставке мужском стереотипном жесте.

Вообще женщина-фотограф – случай особый. У Леонгарда есть такой термин “анакнаст”, помесь паранойи с психастенией, когда человек целеустремлен и при этом стремится все разложить по полочкам. Она не репортер, она сначала как бы рисует, а потом строит снимок. У нее есть не только параноидальность, но и фиксация тревоги и ограничительное поведение, неуверенность в себе, сомнения, постоянные колебания. Вынесение стереотипного жеста в ее выставочном проекте отражает ее собственные маятникообразные колебания между тем и этим. Либерман в тревоге, тревога движет ее творчество. В данном случае тревога выражается в “двойной бухгалтерии”. Текущая вода – один вариант выбора. Второй вариант – это стереотипия, отсчет времени. Вода это безвременно, а стереотипные движения (жест) – это структурирование времени, перевод тревоги в активность. Но эта активность абсолютно непродуктивна. Здесь мы имеем дело с переводом тревоги в двигательную активность и даже в ритуал. Любый стереотипный жест это ритуал. Человек подсознательно стремится перевести свободно плавающую тревогу в движение, структурировать ее во времени. Это и есть фиксация тревоги и ограничительное поведение... При этом использование типично мужских жестов означает понимание Таней мужчины как некоего аутоэротичного субъекта. Мужчина оглаживает себя, а вода течет, а он не может кончить. И нет развязки. Гипотетическая развязка состоит в том, что Либерман вытаскивает все это в пространство выставки.

P.S. В XIX веке был такой принцип лечения душевнобольных. Довольно интенсивная струя лилась на голову фиксированного больного, и он ни о чем не мог думать. Шум воды проникает в череп, звучит только шум воды и для бредовых мыслей не остается места. Шум воды подавляет все, есть только бесконечная мука шума воды. Вода одновременно лечит и калечит...

Elena Selina

Libress invisible or Dangerous liaisons

Let me remind all photo works made by Tanya Lieberman through her not so long life in art; and let me roughly allocate the primal feature of her artistic manner, which – behind varieties of each and every photograph – is obviously libidinous. Muscular body of a famous artist on a roof (“Living monuments”), his reflections in the mirrors (“A man and a mirror”), a woman’s body chequered with light and shade (“Projection”), history of erotic gestures (“Xposition”), melon vaginas, all of these works are so lusciously erotic that seem to form some system, or a kind of “Lieberman’s poetic”. It is “anxious” and unstable, not fixed on any certain object; whatever is captured by Lieberman’s lens – male, female, childish, live or inanimate, – everything’s been wrapped in a sweet erotic film. Her pictures attractive and repulsive at the same time, it’s like you’ve seen a sensually kissing pair in subway. But during this luscious kissing there’s one brief moment, when the process itself becomes so strong and beautiful, for a second. To be honest, Lieberman manages to catch this very moment. Whatever is then analyzed, it’s the result. All that stuff, you know, feminism, new issues, gnoseology or formalism, conformity to tradition or negation of it, no matter what. What really counts is the ability to stop and fix just in time, to make the visually convincing shot, which leaves all personal features of Lieberman the woman and all the abovesaid interpretations beyond. We’ve been taking the “Psycho” video with hesitation, because video is a continuous process. But. We got the artist’s professional maturity, ability to easily turn invisible tears into undoubted worth. Lust and impossibility to slake it, serial nature of psychosis, sneaking delight in the process and so on.

That's the stuff that Tanya Lieberman, as if a cold-blooded psychoanalyst, brings to the exhibition space, turning it into a piece of art; like the delicate mechanism of "Libresse invisible" sanitary napkin that absorbs and purges the dark and spicy ballast nurtured in unconscious. And I'd like to tell one thing to the feminists – womyun, this stuff is not for you.

Nikolai Sheptulin

"Rewind" function in a "non-stop" mode as a scheme of productive symptomatics illustrated

When every part of art project, from exposition to the title, fit so easily and naturally they condense into an unpalpable shroud of authenticity and fascination, I feel anticipation for the right consistency and precise installation. Video installation by Tanya Lieberman shares this crystal clarity of sterling syllogism. Works like this are rare, and usually they needn't multilayer explanations; lucidity of the author's construction rather provokes elementary statement of what's given, evokes mental replay as if that perfect hit is your own merit. As if the endlessly repetitious gesture, looped by videotape, is not the best of possible metaphors of psychopathology, which appears as an impossible realization, as a stereotypy without a chance of correction. As if the "Psycho" title doesn't refer to the Hitchcock's horror film – where main character was doomed to live until his gesture is repeated, first by himself, then reconstructed by the Bates Motel inhabitants. As if Anthony Perkins, having played this part in Hitchcock's movie, was not constrained to replay his character's fate again and again, in a serial repetition of this inexhaustible story (in "Psycho II" and, as a director, in "Psycho III"). As if three years later Perkins hasn't played in Orson Welles's adaptation of Kafka's "The Trial", this overview of social pathology existing through delays, deferments and overhauls, which very title points at the only necessary term that includes continuity and endurance. As if the abovesaid examples don't reveal evident mechanics of construction and performance of the exhibited project. As if it was made differently. As if it happened differently. As if it were, but not is and will be, as another maniac with a camera said: "Until the end of the world". However all this text might be an insane delirium, inspired by a delicately modeled exposition which reproduces this very delirium. Or is it vice versa?



Ирина Нахова

Что я видел:

вне контекста: лежит медведь соломенный
в контексте: – русский медведь, мудаковатый такой,
– мишка надувной,
– Винни-пух,
– "Мишка на Севере",
– детские книжки,
– три медведя.

Ирина Нахова Irina Nakhova

Что я видел What I saw

интерактивная инсталляция interactive installation

вне контекста: очень неудобный телефон

в контексте: – у меня зазвонил телефон

– Кто говорит? – Медведь.

"Ремоут" – русского-то слова такого нету

– где гостил?

– что я видел?

– кто написал?

– уже забыл.

– детские иллюстрации

– почему "Тараканище" был Сталиным?

– у МММ нет проблем

– страх все еще присутствует

– будущее не ясно

– что делать в настоящем – наблюдать или действовать

видеть слышать и смотреть дышать держать
еще вертеть терпеть зависеть гнать обидеть
и последний ненавидеть

Dmitri Golovkov

Lieberman in angst

Like any other artist Tanya Lieberman is a demonstrative personality. So what does she demonstrate? She demonstrates repression of her libido, and through that she purges repression. There is something paranoid in her, as she is a very purposeful person – with a somewhat male character – clearly structuring her life. Lieberman expresses this structuring in a video of man's stereotypical gesture. Generally speaking a woman photographer is very special case itself. Leongard used the term "anankast", that means a mix between paranoia and psychasthenia, when a person is purposeful and at the same time tries to set everything right. She's not a reporter, she's designing her pictures and then shoots them. But she's not only paranoid; I see there fixation of anxiety and restrictive behavior, diffidence, wavering. The gesture of doing one's hair reflects her own pendulum oscillations between this and that. Lieberman is anxious, and anxiety drives her work. In this exhibit anxiety is visualized in a "double accounting". One choice is an image of running water. Another choice is a stereotype. Water is untimely, while stereotype gestures (like neurotic doing one's hair) is a structuring of time, transition of anxiety into movement activity, and even into a rite. But this activity is nonproductive. Any stereotype gesture is a rite. A person is unconsciously trying to turn a free floating anxiety into a directed movement, to structure it in time. That's what a fixation of anxiety and restrictive behavior is about. Visualizing of typically masculine gestures means that Tanya considers men as autoerotic subjects. Man strokes himself, and water falls down, and he can't come... There's no resolution. Hypothetical solution happens when Lieberman brings all the stuff into an exhibition space.

P.S. In XIX century there was one method of mental therapy. A mental patient was fixated and an intensive water spout was directed onto his head. Sound of falling water filled the brain, cleansing all the thoughts out, leaving no place for insane obsessions. Just sound of water, endless agony of water drip. Water both cures and cripples...

Никита Алексеев

Дискоммуникация

В искусстве последних лет тема общения стала навязчивой как зудение комара, как пощелкивание компьютерных клавишей. Безусловно, любое искусство пользуется каким-то языком, то есть передает некие сообщения, служит медиумом между “А” и “В”. Но тот факт, что новые технологии позволяют перекачивать нечто, называемое “информацией”, в режиме реального времени, еще не говорит о том, что что-то на самом деле кому-то сообщается. Ясно, что WWW – это на 99,9 процентов всего навсего шумная улица, толчище, где никто ни с кем не общается, а старается, соблюдая свое социальное лицо, остаться незамеченным. В “Паутине” сейчас зачем-то болтается вручную набранный роман “Анна Каренина”. Блестящий пример деятельности коммуникационного юродивого, пуще смертного греха боящегося оказаться в кондиции нормального общения.

Одновременные выставки Ирины Наховой и Джона Торми в галерее XL и в ИСИ посвящены теме общения. Для их осуществления использованы более или менее современные технологии – хотя уже в наборе использованных приборов очевидно издевательство над “хайтеком”. В английском тексте описания проекта говорится о американской и русской “sides”, “сторонах”. Но дальше всплывает омонимический “site”, “местоположение”. Впрочем, на гуманитарном жаргоне “site” обычно обозначает конкретное место, где найден археологический комплекс, более или менее полно характеризующий некую культуру. А рядом еще звучит “sight”. Оптическое, имеющее отношение к визуальному искусству определение предположено.

Предложенное – вроде – ясно. Русская сторона и местоположение это берлога спящего медведя. Мечтая в многомесячном забвении о прошлом и будущем, зверь эктоплазмирует свою душу, зависающую под низким потолком его/ее зимнего убежища.

The American Side – это скопище разнообразных тварей, тотемов различных племен, населяющих “Родины Отважных”. Они, не коммуницируя меж собою, пытаются говорить с внешним миром.

Все же концептуальный фокус проекта с первоначальным названием “Домашняя разведка” заключается в том, что твари, обитающие в местоположениях, на сторонах, в точке пристального взгляда – пустые. Медведь это чуело, набитое соломой, его душа это пузырь из шелка, надутый теплым воздухом. К тому же, русский медведь страдает инфантильным самолюбованием: на стене душевного убежища висит его портрет в виде персонажа полузабытой (хорошо бы забыть совсем) детской сказки. Американские тотемы тоже не более, чем пустые шкурки. Они невротичны и страдают оттого, что вынуждены находиться рядом. Их единственным наполнителем, их спасителем от пустой пустоты может быть только чужое тело, чужая душа. Но “наполнитель” вполне может почувствовать себя если не серийным убийцей в наморднике, то уж точно пациентом буйного отделения психиатрической клиники.

Что они разведывают при помощи подручных технических средств, что они, вернее сказать, их stuff, их начинка могут сообщить друг другу или напшипить в целях дальнейшего обострения своего взгляда на мир? Да ничего. Средства коммуникации передадут только назойливый шум, производимый тем, что называется “Contemporary Art”, системой, транслирующей саму себя. Это – нарушение общения, дискоммуникация. Им не помогут ни слонообразный телефон, ни когти, корябящие кнопки приборов, рассчитанных на “человеческих, слишком человееческих” существ.

Впрочем, нарушение общения иногда, при наличии таланта и обостренном внимании к происходящему, приводит вечно дремлющего медведя и пустых тотемов к окончательному нарушению коммуникационных методик. Они на-

чинают говорить “на языцах”, то есть переходят к поэтическому языку, в пространстве которого пустое слово становится наполненным смыслом.

отрывки из первоначального описания проекта

Домашняя разведка или Место обмена

Проект развернется одновременно в двух галереях. Одна галерея – американская сторона, другая – русская. Две “стороны” пытаются общаться друг с другом с помощью “технологии”. Предмет их общения неясен...

Американская сторона

Здесь – коммуникационный центр, где зрители участвуют в манипуляциях с определенными техническими средствами коммуникации. Пять или шесть масок животных встроены в стену. Животные представляют собой типичные мифологемы (культурные стереотипы) и контролируют центр коммуникаций. Зритель смотрит в маску изнутри и запускает руки внутрь “рук” животных. Только таким способом можно увидеть коммуникационную комнату и управлять устройствами. Устройства (например, телефон, мегафон, факс) действующие; однако пользователям будет трудно управлять ими с помощью плавников, лап и когтей. На мониторе напротив масок зритель сможет увидеть происходящее на русской стороне. На экране идет “прямая трансляция” событий в медвежьей берлоге. Камера записывает действия, происходящие в коммуникационном центре американской стороны...

Русская сторона

Здесь – берлога медведя, вставшего в спячку. Он большой и лохматый, лежит на кушетке, дремлет и иногда звонит куда-то. Ему снится кошмар. В телефоне нет сигнала или все время занято. Душа медведя свободно парит в воздухе над ним. Телефон очень большой и, чтобы им пользоваться, приходится бить молотком. Медведь (с помощью посетителя) может следить за тем, что происходит на американской стороне, но в принципе ему на это насрать. В основном он лежит под милой картинкой на экране. С помощью огромного пульта управления посетитель включает вид с американской стороны. На экране идет “прямая трансляция” событий в коммуникационном центре. Когда посетитель садится на кушетку рядом с медведем, душа медведя наполняется...

Иосиф Бакштейн

Что делать в современном искусстве

Проект Джона Торми “Haul Ass Dude” (“Давай жми мужик”) иллюстрирует дискуссию последнего времени о том, что коммуникация, реклама, телевидение и цифровые системы постепенно поглощают реальность и замещают ее захватывающим зрелищем. Смерть принцессы Дианы – последнее подтверждение этой идеи.

Сегодня стало очевидно, что проникновение медиа в человеческую психологию и общественные отношения достигло нового уровня (Хол Фостер). Зрелище стремится достичь гегемонии над медиа превращая последние в чисто техническое средство передачи изображения, хотя на самом деле и медиа и зрелище – всего лишь два аспекта одного процесса.

История модернизма, особенно в период после революции 1968 года, есть история борьбы между медиа и зрелищем. Сегодня современное искусство продолжает эту борьбу изобретая “современные формы незрелищной драматизации” (Кэтрин Дэйвид). На самом деле эти изобретения стремятся не дистанцироваться ни от медиа, ни от зрелища. Напротив, смысл в освобождении от диктата обоих, в поиске форм независимости от, и вместе с тем методов “сотрудничества” с этими мощными силами.

Помимо этого, современные художники отказываются от того, чтобы над ними доминировала массовая культура (синоним зрелища); это доминирование

обнаруживается в поп-арте Энди Уорхола. Сегодня художники хотят быть создателями массовой культуры, каковая ощутима только через масс медиа. В конце столетия нет существенной разницы между высокой и массовой культурой, актуальным и модным искусством. Само современное искусство превратилось в элемент индустрии культуры и активно используется для нужд манипулирования обществом. На сегодняшний день единственной стратегией современного искусства, поскольку оно уже строено в тело Зрелища, может быть создание “зон повышенной дискурсивности” в этом теле. Примером такого рода зоны и является инсталляция Джона Торми.

Джон Торми

Чтобы сказать нечто, пересекающее пространство и язык, нужны огромные усилия. Это приглашение на мультипликационный рынок, где всякие прибабасы бьются и сталкиваются в битвах между хищником и жертвой. Это замечательная игра – создавать универсальную культуру победителей и проигравших. Каждый вынужден участвовать, потому что она не может быть настоящей. Погоня бесконечна. Из-за новых технологий происходят большие перемены. И перемены, и технологии затрагивают всех, даже тех, кто хочет быть вне системы. Хочешь не хочешь, но возможность манипулировать мечтами и желаниями игнорировать нельзя. Художник пытается создать хороший и приемлемый сценарий. Но ситуация – это все еще неуклюжая, рукотворная штука, далекая от блестящего и соблазнительного серийного продукта.

Nikita Alexeev

Discommunication

In the last few years theme of communication in art has become annoying like mosquito's cheep or a click of computer keyboard. Undoubtedly any art uses some language, transmits some message, serves a medium between 'A' and 'B'. Though the fact that new technologies allow to pipeline in real time something called "information", doesn't mean something's being really reported to someone. To my mind WWW is 99,9 per cent a noisy street, where nobody communicates with nobody, but seeks to keep one's social identity and yet stay unrecognized. The "Anna Karenina" novel's text typed by someone, hangs around in the Web now. A brilliant example of communication fool's activity, done by one who's deadily afraid of conditional communication. Simultaneous exhibits by Irina Nakhova and John Tormey, held at XL and ICA respectively, are dedicated to the theme of communication. They're incorporating more or less modern technologies – the set of used devices obviously flout at high-tech. The description of the project talks of American and Russian "sides". then there comes an homonymical "site". Meanwhile, "site" in humanitarian slang means precise place, where an archaeological complex characterizing some culture, is found. Somewhere near sounds "sight". An optical definition, close to visual arts. The proposition is clear, somehow. Russian side and site is a sleeping bear's lair. Dreaming of past and future, in a long time oblivion, the beast inflates his ectoplasmatic soul that hangs up under the ceiling of his/her winter shelter. The American Side is a herd of multiple creatures, totems of various tribes that inhabit "Home of the Brave". They try to talk to the outer world without communicating between each other. But the conceptual trick of the project – primarily titled "Domestic Intelligence" – consists in the fact that the creatures inhabiting the sites, or the sides, at a close sight are empty. The bear is a dummy packed with hay, his soul is an air-filled silk bubble. Furthermore, Russian bear suffers from infantile narcissism: on the wall of his stuffy shelter hangs his portrait, a picture of character from an almost forgotten – let it be forgotten forever – children's tale. American totems are also nothing but the empty skins.

They're neurotic and suffer from being so close to each other. their only filler, their only escape from the empty emptiness, could be the other's body, the other's soul. But the "filler" might feel like a raving patient of a psychiatric hospital, if not a serial killer in a muzzle. Why do they do this reconnaissance for with all these gadgets, what do they – or, to be precise, their stuff – could tell each other, or spy out to further sharpen their vision of the world? Just nothing. The means of communication will transmit just an annoying noise made by the thing called "Contemporary Art", the system that translates itself.

This is discommunication. Neither a monstrous telephone, nor their clutch that scratch the buttons of devices designed for "human, too hu-u-uman" creatures, could help them. However, given the talent and special attitude to what's going on, discommunication brings the ever drowsy bear and the empty totems to the final violation of communication methods. They start talking in poetic parlance, which space makes an empty word become inflated with sense.

Joseph Bakstein

What has to be done in contemporary art

John Tormey's project "Haul Ass Dude" could be a good illustration to the lately discussed issues that communications, advertisement, television and digital systems seem gradually to annihilate reality and substitute it for spectacular representations. "Diana's case" has been the recent confirmation of this idea. Today, it has become obvious that the penetration of the media into human psychology and social relationship has reached a new level (Hal Foster). This means that culture and artistic events can only be deemed as existing if they succeed in being represented in the media or happen to be in principle reproducible through the media. However, the media, in its turn, is merely a means for the creation of a spectacle which is not barely a collection of images but in fact a form of social relationship between people that is mediated by images (Guy Debord). The spectacle seeks to achieve hegemony over the media by transforming the latter into a purely technical means of image transmittance, though in fact both the media and the spectacle are merely two aspects of one and the same process.

The history of Modernism, especially its post-1968 revolution period, is a history of struggle against medialization and spectacularization. Today, contemporary art continues this struggle inventing "contemporary forms of non-spectacular dramatization" (Catherine David). In fact, these inventions seek no distancing from either the media or the spectacle. Rather, the idea is liberation from the dictate of both, to find forms for independence from, and, by the same token, methods of "co-operation" with, these powerful forces. Besides, today's artists refuse to be dominated by mass-culture (which is synonymous to spectacle), a domination that can be found in Andy Warhol's pop art. Nowadays artists wish to be the creators of mass culture, which is only feasible through the mass media. At the close of the century, there is no substantial difference left between high culture and mass culture, relevant and fashionable art. Contemporary art has itself transformed into an element of cultural industry and is actively used for the purposes of social manipulation. The only strategy for contemporary art to apply today is, while being incorporated into the body of the Spectacle, to create "zones of increased discursivity" within this body. Zone like this is found in John Tormey's installation.



Людмила Бредихина Lyudmila Bredikhina
Кулик-daily Kulik-daily
 журнальная инсталляция magazine installation

Елена Селина

Что хотел сказать художник

Если попытаться представить художественную жизнь Москвы за последние три года, то с изумлением поймешь себя на констатировании абсолютной победы визуального над текстуальным. Это касается и выставок и перформансов. Текст подчинился инсталляции или действию, отошел на маргинальные позиции комментария за кадром. Важная роль текста, традиционная для Москвы, сохраняется, но все дальше отдалается от объекта комментирования. Иногда отсутствие каталога ставит в тупик перед увиденным и, напротив, наличие каталога с текстами к выставке наделяет последнюю как бы более серьезным статусом.

В то же время успешность художника во многом определяется отзывами в прессе. Чем больше разнообразных откликов, тем полноценнее чувствует себя художник. Появились своего рода рекордсмены по количеству прессы, режиссеры, благодаря удачным действиям которых текст творится чужими руками. Текст не абстрактный, но создающий определенный имидж художника. Олег Кулик – один из них. О нем писали практически все ведущие критики Москвы, все заметные СМИ. Благодаря им существуют как бы два Кулика: реальный и виртуальный. Вернее, один Кулик – конкретный художник, действующий в художественном пространстве и множество текстуальных Куликов – занимательные интерпретации с картинками, своего рода житие от, скажем так, Андрея, Бориса, Екатерины, Милены...

Людмила Бредихина как-то неожиданно одним махом решает сразу несколько задач: переводит текст из положения подчиненного в предмет выставки, субъектами ее выставки становятся основные творцы виртуального образа героя, имитирует тексты последних. Имитация, об адекватности которой предоставим судить зрителю-читателю, позволяет порассуждать и о приемах создания этого образа, задуматься об индивидуальностях, этот образ порождающих, и о тексте, вернее, его месте в жизни и творчестве художника, тем более, что видео (часть программы “Моя семья”, ОРТ) дает хороший шанс увидеть механизм зарождения еще одной интерпретации (в отдельно взятой подготовленной аудитории) и оценить направление и развитие гипотетического текста, срежиссированного художниками.

Людмила Бредихина

Бессмертье-Daily

Нескромность предлагаемого проекта объясняется исключительно его гуманистическим пафосом, просветительскими идеалами, а также любовью к чистоте жанра.

О *гуманистическом пафосе*. Жизнь коротка, но ни одна история (в том числе и история культуры) не может длиться дольше человеческой жизни – нет для нее другой единицы измерения. Поэтому заслуженную славу и бессмертие следует получать легко, играючи, ежедневно. Что делает художника символом времени, живым классиком и пр.? Количество упоминаний в прессе, массовой и специальной. Здесь и зарыта собака.

О просветительских *идеалах*. Умирает текст. Приходится мириться с тем, как его плющит экран, стем, что интертекст обломался до файлов, а автор умер еще раньше. Приватизировав культуру через экран, сегодня каждый пользователь вправе открывать в ней собственные директории и заполнять их по собственному усмотрению – меседжами и картинками. Литературному тексту для бессмертия необходимо обрести экранность, способность быть зрелищем.

О *любви* к жанру. Жанр литературной мистификации, отдохнувший весь XX век и потому сохранивший свою чистоту, мне кажется идеальным для начального этапа глобальной борьбы текста за место на экране. В нем есть свобода, интрига и безусловная практическая польза. Возможности мистификации в масс-медиальном пространстве воистину неограниченны. Перспективно внедрение в компьютерные сети. Что касается этической проблемы решения, то это сегодня исключительно дело техники.

Сергей Епихин

Здравствуй, “хрэн”

“Методическая разработка “хрэниров”... послужила археологам неоценимую службу: она позволила спрашивать и даже изменять прошлое, которое теперь не менее пластично и послушно, чем будущее. Любопытный факт: в “хрэнниках” второй и третьей степени... отмечается усиление искажений исходного “хрэна”; “хрэны” пятой степени почти подобны ему; “хрэны” девятой степени можно спутать со второй; а в “хрэнах” одиннадцатой степени наблюдается чистота линий, которой нет у оригиналов... в “хрэне” двенадцатой степени уже начинается ухудшение...”

(Х.Л. Борхес. Тлэн, Укбар, Orbis Tertius)

Этот сакраментальный пассаж, некогда иронически предвосхитивший явление и фантастическую судьбу теории симуляции, естественно пришел на память при чтении подборки статей, посвященных искусству Олега Кулика, предложенных мне для комментария в рамках данного проекта. Дело, однако, не только в том, что тексты, заверенные рядом хорошо известных имен, на проверку оказались продуктом филологической игры: сфабрикованные Людмилой Бредихиной на основе реальных авторских публикаций, и, вероятно, каждый со своей личной пропорцией “своего” и “чужого” (оставленной мной под вопросом), они интересны и часто хороши не столько дискурсивным хай-теком имитации, назойливым превосходством подделки, сколько щемящей феноменологической лирикой борхесовского “хрэна”, авансом отождествлявшего симулякр с сувениром. Напомним, что “хрэнеры” были склонны блекнуть и исчезать, если о них забывали люди. “Случалось, какие-нибудь птицы или лошади спасали от исчезновения развалины амфитеатра”.

Кулик, между тем, и сам по себе птица, менее всего – руина, и потому есть нечто осязаемо мемориальное в самой идее подобного замысла. При всем эксцентризме современной проектной практики как-то не принято посвящать экспозиции активно действующим, тем более столь витальным фигурам. Впрочем, если вернуться к текстам “критиков”, нетрудно увидеть, что прощание с Куликом все же происходит. Путем методичного перевода реального

Кулика в Кулика виртуального, конкретной эстетической “фигуры тела” в энтропийно-всеобъемлющую фигуру текста, помещенную в центре вербально-го зала арт-экспертов галереи мадам Тюссо. Дистрибуция мнений, передоверенных “комментаторам”, такова, что художник Кулик под стать им самим предстает персоной вполне запредельной: его практика одновременно и революционна, и симулятивна, в русле карательной теории отражения он воплощает дух современной эпохи и, следовательно, то искусство, которое мы заслужили. Он – символ поражения дискурса и повод бесконечно наращивать текстуальность, упразднение культурного Архива и возможность вечной жизни в квази-архивном пространстве, олицетворенная смена парадигмы, предвесье конца гуманитарных наук и последнее прибежище идентичности. Разом Иерихон и иерихонские трубы, вавилонская библиотека и Борхес, не научившийся читать. Как минимум в одном из текстов его имя волевым образом было подставлено на место другого: в духе логики решения алгебраических уравнений, где “х” – величина неизвестная и потому любая, лишней раз напомнив о божественном происхождении математики. Всё. Время опускать занавес. Утешает здесь лишь одно: “хрёниры” все же слишком человечны и (вопреки декларациям гибели жанра) в 12-й степени в них действительно наступает легкое профессионально-ностальгическое ухудшение.

Elena Selina

What did the artist want to say

Trying to recall Moscow art life of the past three years I found myself amazed with the fact that the visual has absolutely defeated the textual. That’s true about both exhibits and performances. Text has submitted to installation or action, being suppressed to marginality. Traditionally important for Moscow art scene, the text is alienated from the object of commentary. Sometimes having no catalog leaves one bewildered about what’s been shown, and — on the contrary — a catalog might give an exhibit more serious status.

Meanwhile an artist’s fame depends in many ways on the press. The more reviews the more sterling an artist feels himself. There are even some press harvesters, who, like film directors, make the text being written by others hands.

Oleg Kulik is an example. Practically all Moscow critics and almost every media publication have mentioned him. That’s why there are two Kuliks: the real and the virtual, or to be more precise there’s one artist Kulik and many textual Kuliks, fancy interpretations with pictures.

In this project Lyudmila Bredikhina is solving several problems with one stroke: she restores the text from a submissive position into an object of the exhibit; she makes creators of virtual Kulik subjects of the exhibit; and she mimics their texts. Let’s leave judgment of imitation’s adequacy to viewers. And let’s think about ways of creation of the primary artist’s image, about individualities that created that image; especially having a video (of a national family talk-show) that gives a good chance to see yet another interpretation created right on the screen, to estimate where and how the hypothetical text, directed by the artist, might develop.

Lyudmila Bredikhina

Immortality Daily

This project is indiscrete just because of its humanistic pathos, enlightening ideals and also love to the purity of genre.

On humanistic pathos. Life’s short, but no history in the world – let it be even a history of culture – may last longer than human life; there’s no other measure for it. Thus deserved glory and immortality should be taken easy, joyfully and

every day. What makes an artist a symbol of time, a living classic an stuff like that? The number of lines in the press, both mass and specialized. The truth is out there.

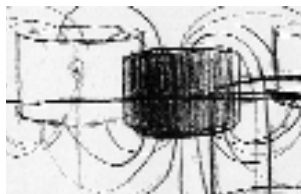
On enlightening *ideals*. The text is dying. We can’t but abide by the circumstances: the text being demolished by the screen, intertext being chopped into files, and the author has been dead long before. Anybody can privatize culture through the screen now, create one’s own directories and fill them with one’s own messages and pictures. To become eternal literature text has to be screen-played, to become a show.

On *love* to the genre. The genre of literature mystification, being abandoned for almost the whole XX century – and therefore having preserved its purity – seems to me ideal as the first step in the text’s global challenge to get a place on screen. It has freedom, intrigue and positive practicality. Unlimited are the ways of mystification in the mass media world. There’s a promising perspective to worm into computer networks. And the problem of resolution today is just a technical issue.

Sergei Epikhin

Hello, Chron

Looking through the materials that make up the present exhibition, I realized that it’s not only that the texts signed by some well known art-critical names are in fact a product of philological game. Bootlegged by Lyudmila Bredikhina – on base of real publications and with certain proportion of “authentic” and “fake” – these texts are interesting not only for their high-tech imitation but more for a wrench lyricism close to Borjes’ “chroen”, which easily identified simulacra with souvenir. Whichever eccentric may contemporary art practice be, it’s still not common to dedicate exhibits to active and especially so vital figures like Kulik. Though the “critics” texts seem to be a kind of farewell to the artist. The real Kulik is being continuously transformed into a virtual Kulik, his concrete aesthetic “body figure” growing into a figure of text, placed into a verbal art-expert room of Mme Tussauld gallery. Through these “commentaries” the artist pumps up into somewhat boundless figure: his practice is both revolutionary and simulationist; he embodies the spirit of our time and that also means that is the art we deserve; he is a symbol of defeated discourse, he is a demolition of cultural Archive, and he is a prospect of eternal life in a quasi-archival space; he is a herald of the end of humanitarian science and he is the last haven of identity. Enough. Time for the curtain fall. To say a word of consolation: “chroenirs” are too human – despite declarations of the genre’s end – and at 12th grade they come to some professionally nostalgic degradation.



Мария Серебрякова Maria Serebryakova

Рисунки Drawings

рисунки drawings

Юрий Лейдерман

Итак, будто в детстве, нам грезятся какие-то машины с точными острыми контурами – там, скажем, “машина для получения тока”, “машина для сохранения воспоминаний”, – подвешенные в смутном пространстве перед лицом эстампов с прорезями или эмблем. Но коль скоро мы конструируем, коль скоро некие диаграммы распределения сил пытаемся обрисовать, почему эти линии становятся столь нечеткими и изящными, почему несколько раз мы проводим карандашом взад и вперед по бумаге, будто пытаюсь какой-то неуловимый абрис нащупать, вместо того чтобы заранее просчитать его? Так мы рисуем системы вращений и отражений, но почему перспективу мы намечаем вокруг них – перспективные искажения, поля уходящие вдаль, одинокие неприкаянные фигурки, хватающиеся за дверцы литературы?

Странное дело, если только ракурсы натяжения мы пытаемся изобразить, почему над ними возникают зависающие эмблемы на бегу распростертых персонажей, почему подобия татуировок – симметричных, по бинарным оппозициям выстроенных – возникают, не говоря уже о мебели, о стульях треугольных или гнутых, не говоря уже о лодках, обуви и зеркалах?

Так возникает зазор между аппаратами и эмблемами, где точность сменяется расщепленностью линий, так возникает иллюзия 60-х – не в смысле десятилетия, но единственного времени, когда можно было не иметь времен. Это дизайн в непонятных пространствах между точностью контуров и двоящейся славой истории и литературы – обувь в носителях не нуждающаяся, ударные установки в барабанщиках не нуждающиеся. Так мы оказываемся между линиями пересечения, отражения сил, ничего не ищущих, ни к чему не стремящихся, и человеком, дескать, в пространстве затерянном и одиноким, – как старая эмблема советского цирка: девушка на трапезии, затерянная и одинокая.

В самом деле, вот представим себе: мы приходим в цирк – волнами колыхается сетка батута, купол по сопряжениям накрывает арену, вазы своими хрустальными гранями поблескивают, акробаты точными движениями отпрыгивают друг от друга симметрично, а над всем этим парит эмблема цирка: девушка на трапезии, неприкаянная и одинокая. Или вот, скажем, торосы, конусы наползающие друг на друга, в озерах подтаявшего льда, в ровных плоскостях морей, которых разве что на каюке пересекает в лучах опускающегося за горизонт солнца, а под всем этим, как эмблема – Роберт Скотт в палатке, согревающий дыханием пальцы в меховых митенках, затерянный и одинокий. И когда мы смотрим на все это со стороны, из точки то ли бесконечного удаления, то ли избыточной близости, расфокусировки, мы тоже проворачиваемся в свободном ракурсе между остренькими точными линиями отражений-пересечений, контуров машин и эмблемами на бегу распростертых или в ожидании застывших человечков – то ли это край плоскости, с которого надо прыгать куда-то, то ли недоступные, дальние, зубчатые миражи и обвалы этого края.

Так прошли 60-е – не в смысле периода, но времени, когда можно было времен не иметь, ориентиров жизненных не иметь. Вновь и вновь, когда мы хотим “машины для получения тока” очертить, подвешенность в отсутствии пространства, распределение сил во вселенной, видимой с ребра, изобра-

зить, мы не пользуемся тоненькими линиями, но почему-то угольным карандашом взад и вперед по бумаге набрасываем контуры, будто ищем какое-то объективное, единственно возможное решение, как бы художественное решение, будто делаем вид, что оно существует, – совершенно в духе 60-х, но не в смысле “направления” или “абстрактного искусства”, а как единственного времени, когда можно было не иметь времен.

Yuri Leiderman

As if in childhood we dream of some sharp-edged machines, like “electric generating machines” or “remembrance conservation machine” that are hung in a murky air in front of split prints and emblems. But as long as we construct and try to design some power distribution diagrams, why these lines become so uncertain and elegant, why do we pass the pencil back and forth on the paper, as if we’re trying to catch some will-o-the-swap outline instead of calculating it first? Thus we’re drawing schemes of whirlabouts and reflections, though why chalk out perspective around them, why these perspective distortions, why these outbound fields, these lonely flotsam figures that cling to the doors of literature?

Fancy that – if we’re just trying to picture the strain, then why these emblems of outspread running figures appear above, why the simulacra of tattoos – symmetric, built by binary oppositions, let leave alone furniture, angled or curved chairs, and boats, and boots and looking glasses. . .

Thus emerges the gap between apparatuses and emblems, where precision is changed for splitting of lines, that’s how an illusion of the 60-ies comes out – not of the decade, but of the only time when there could be no times. That’s design in uncertain spaces between discrete contours and bifurcated glory of history and literature – footwear that needs no wear, and the drums that need no drummers. So, we find ourselves between crossing lines, reflected forces that seek nothing, and a man forlorn and solitary, like an old emblem of Soviet circus: a girl on trapeze, lonely and lost.

Really, let us imagine: we come to circus... a cupola covers the stage... acrobats jump symmetrically, and above all that floats a circus emblem: a girl on trapeze, lonely and lost. Or, let’s say ice blocks pack one over another in lakelets of molten ice, in the even flats of the seas... and beneath all that – as an emblem – Robert Scott in a tent, warms up his fingers, flotsam and lonesome. So when we look at all that from aside, either from the point of infinite remoteness, or of surplus closeness, we too revolve in a free viewpoint between sharpie precise lines of reflections-intersections, these contours of machines and emblems of figures – either outspread running or set in contemplation; either it’s the edge of a surface that we have to jump from, or inaccessible battlement of that edge.

So went on the 60ies, not the period, but time, when we could have no times and no guidelines. And when we want to outline “electric generating machines”, to draw the suspense without a space, again and again we don’t use thin lines but the charcoal, moving it back and forth, sketching contours as if searching for some objective and only possible solution – just in the spirit of the 60ies, but not as a “trend” or “abstract art”, but the only time when there could be no times.



Анатолий Осмоловский Anatoly Osmolovsky
Приказ по армии искусств Order for the army of arts
перформанс-текст-инсталляция performance-installation-texts

Елена Селина

Если попытаться проанализировать состояние московской художественной ситуации на сегодняшний день, то несмотря на объективные трудности (отсутствие моральной и материальной поддержки со стороны государства и частного капитала) и, как следствие, несколько подвижнический характер существования актуального искусства – очевидно, что точку ставить рано. Жизнь продолжается, и думается, что будет продолжаться и дальше. Отсюда, задачу свою XL Галерея видит в поддержке и стимулировании ЛЮБОГО свежего решения (совершенного или эскизного) как в области идей, так и новых форм высказывания.

Проект Анатолия Осмоловского, во многом спорный, наш первый шаг по выполнению этой программы. “Приказ по армии искусств” – остроумная попытка соединения перформанса и инсталляции в рамках очень сложного “неадекватного” пространства, но первые шаги, как правило, неадекватны. Можно скрупулезно сопоставлять высказывание Осмоловского с московской и мировой художественной практикой, и, наверное, на пути этого сопоставления найдутся некоторые аналоги. Но стоит ли? В каждый отрезок времени художественная ситуация на локальной территории – чистая страница, и нам интересны художники, способные написать на ней так, как если бы это было в первый раз.

Олег Киреев

Общество спектакля? Этот термин Ги Дебора чем дальше, тем больше придется вспоминать обществу, которое за несколько лет из периода первоначального накопления капитала попадает прямо в поздний капитализм. “Все, что прежде жило непосредственно, теперь переходит в область репрезентации”. Но власть никогда не жила непосредственно, она всегда существовала репрезентацией и, возможно, именно за счет репрезентации. Не значит ли это, что тот, кто владеет средствами репрезентации, владеет властью? И что это за власть в случае с политиками и в случае с художниками?

Вероятно, роскошные спектакли власти так скучны потому, что, на самом деле, ей есть что скрывать. Те, кто управляют обществом спектакля, научились его режиссировать. Все, что по-настоящему любопытно, происходит за кулисами. И поэтому следует противостоять не показываемому, но скрытому, не спектаклю, а тем интересам, которые инвестированы в его постановку – интересам каждого, поскольку каждый хочет власти.

Что же до художника, то ему никогда нечего скрывать. Посмотрите, у него нет ни тайных сговоров, ни грязных делишек, ни компроматов. У него есть только желание власти – и выставлять его на всеобщее комическое обозрение значит делать шаг по борьбе с этим желанием.

Кроме того, спектакль опасен, когда его не замечают (продолжая жить в нем “непосредственно”). Но откровенный, признающийся в себе и разоблачающий себя спектакль со времен Брехта называется не спектаклем, а политической агитацией. Это фарс, который противопоставит трагедии.

Elena Selina

Looking at current Moscow art situation, one can see obvious difficulties, like no spiritual and financial support from neither the state nor the private business, which result in a somehow heroic existence of contemporary art. But that's not the end. Life goes on, and it might go even further on. Thus XL Gallery aims at support and stimulation of ANY fresh project, either completed or just a sketch, be it a new idea or just a new form of representation.

Project by Anatoly Osmolovsky is the first step of a kind. “Order for the army of arts” is a witty effort of mixing performance and installation in the not so easy “inadequate” exhibition space; but first steps are usually inadequate. Should you check Osmolovsky's project through local and international art history files you might encounter some correspondence. But do you care? Art situation at some local territory is a tabula rasa at every given fraction of time. And we care for the artist who can write his message as if it were for the first time ever.

Oleg Kireev

The show society? Modern society should recall this term by Guy Debord more and more, since getting from the primary accumulation of capital straight to the mature capitalism. “Everything that used to be direct, now goes into the field of representation”.

But power hasn't been direct ever since, having existed through representation, and even at the representation's expense. Does it mean he who owns the means of representation possesses the power? So what is this power in the case of politics and in the case of artists?

Probably that is why gorgeous shows of power are so boring because power has something to disguise. Them who rule the show society learned to direct it. Everything really important is hidden backstage. So one should resist not what is shown but what is hidden, not the show but the interests invested in it's production, which are everybody's interests as long as everyone wants power.

As for the artist, he has nothing to conceal, book, there's no shadow conspiracy, no dirty deeds, no discredit. He craves only for power; so holding him up to derision means resisting his wish.

Besides, the show is dangerous when people doesn't recognize it while living inside of it. Though a straightforward show that confesses and unmasks itself, since Brecht, is named not the show but political agitation. That's farce vs. tragedy.



Митьки Mitki
Про Ухо Pro Uho
инсталляция installation

Летом 1987 года в Советском Союзе Василий Голубев вырезал гравюру “Митьки отдадут Ван Гогу свои уши”. Летом 1997 году в Америке в бою за звание чемпиона мира в тяжелом весе среди профессионалов случилось невероятное: в третьем раунде претендент Майкл Тайсон, ранее судимый, откусил ухо чемпиону Эвандеру Холифилду. Народный герой России Дмитрий Шагин принимает решение: ради спасения гибнущей русской культуры предложить Холифилду свое ухо за один миллион долларов.

Елена Селина

Сделай шаг

Как мы ни старались из всех предложений выбрать позитивные - ничего не получилось. Сезон обещает пройти под знаком перверсии и шизофрении (не путать с шизоанализом). И в этом смысле симптоматична незапланированная акция Митьков: добрый Митя невольно становится нашим героем. Его жест – жесток, ведь он не снимает последнюю рубашку, не делится корочкой хлеба, не поднимает Лазаря. Он – отрезает ухо. Становится пожизненным инвалидом. Сознание его меняется. Может он станет глухим, озлобленным человеком. Когда-то он отдавал ухо Ван-Гогу, но ведь не только он один, Ван-Гог мог выбирать. Да и не просил голландец никакого уха, он сам его хотел отрезать, что важно. Теперь очередь за Шагиным. Холифилд тоже не просил. Значит Шагин хочет. Почему? Гуманистический пафос понятен, но так ли честен ты с самим собой, Дмитрий? Не стоит ли за твоей спиной певец Петербурга – перверсивный Достоевский Федор Михайлович? Наверное, мы не правы, но поверьте, нам тоже очень больно, что злое дыхание контекста коснулось и самых добрых в наших нестройных рядах.

Дмитрий – оставь свое ухо себе! Не надо больше крови. И не известно к чему приведет коллективное чувство вины. Дашь веселое и позитивное искусство!

Константин Звездочетов

Спасите наши уши

1. Господин Тайсон – окончательно потерявший стыд, оголтелый “дядюшка Бен” от шоу-бизнеса, откусил ухо своему брату. Сей поступок сошел ему с рук, также как сошло ему с рук изнасилование зазевавшейся старлетки. Что ж, это не удивительно для страны уже много лет проповедующей секс и насилие.
2. В известной повести Н.Гоголя известная вдова откусила ухо заседателю.
3. Винсент Ван Гог, обуреваемый похотью к арлезианской проститутке, отхватил себе ухо сам, что характерно для садо-мазохистских тенденций загнивающей старушки Европы.
4. Австрийский эрцгерцог пытался лишиться ушей Людвиг ван Бетховена, из-за чего выдающийся композитор закончил свою жизнь в полной глухоте.
5. Так же закончил земное существование и великий Гойя, став жертвой репрессий со стороны испанской инквизиции, вследствие чего разум его погрузился в сон и породил чудовищ.

6. Сальери, подобно шекспировскому Клавдию, влил яд в уши бедняге Моцарту.

7. Кровавый тиран – Иван Грозный, одержимый патологической ревностью, велел выколоть глаза и отрезать уши несравненному творцу Покровского собора Барме Постнику.

8. Мартынов, подстрекаемый николаевской реакцией, прострелил оба уха М.Ю.Лермонтову, лишив нашу поэзию, быть может, самых прекрасных стихов.

9. Большевики обезушили Блока. “Не слышу! Не звучит!” – говаривал гений незадолго до смерти.

10. Подлая кобыла на всем скаку лягнула юного Тулуз-Лотрека в ухо, после чего мастер кисти стал инвалидом и влачил свои уши жалким приживалом в публичном доме.

А сколько бездарных школьных учителей, увидев хоть что-то, хоть какие-то проблески чего-то яркого, живого, свежего в своих учениках, тянули свои волосатые и потные лапы к розовым ушам молодых талантов (Ваш покорный слуга пережил не раз этот горький опыт на своем правом ухе). Мартирологу этому несть конца. Слушайте, а может быть, хватит? Может, хватит ради удовольствия мещанской публики жертвовать своей жизнью, здоровьем и ушами, под жлобское гоготание: “Бабушка, а зачем тебе такие большие уши?” Почему искусство и культура всегда требуют жертв? Почему нашего брата гения любят только несчастным, голодным и ущербным извращенцем? Почему мы все время должны страдать? Не пора ли покончить с пресловутым “синдромом Безухова”? Сделаем, наконец, толстовщину и достоевщину неактуальным бредом для маньяков. Давайте покончим с извращениями и патологиями в искусстве.

Ведь есть же на свете рыцарь бедный, готовый стать последней жертвой этого безумия. Этот рыцарь, эта последняя жертва, я бы сказал, жертва вечерняя живет в Питере и зовут его Дмитрий Шагин. Он соединил в себе жертву и триумф, он готов положить конец этому вековому противоречию. Шагин, пойдя на подобный шаг (да простят меня за тавтологию) совершает как бы ритуальное самозаклание, дабы больше не было закланий на алтаре пошлости, он жертвует, дабы больше не было жертв, мучается, дабы упразднить любовь. Вот она наша истинная евразийская альтруистическая жертвенность – ухо за миллион баксов для други своя! Что бы не вяли уши и цвела наша культура, здоровая и всесокрушающая, не на жалкие подаяния тенеподобным служителям муз, а наполнились бы кровью жилы и млеком сосцы на тучной ниве самоокупаемости. Какая разительная разница с увечьями прошлого. Какая доблесть! Откликнитесь же, братья, на восторженный вызов Петрополя и сомкнемся в единой фаланге российских камикадзе.

Чтобы остановить ненасытного монстра потребительства жареного и скандального. Чтобы не было больше мучительно больно и поздно.

P.S. Буквально на днях пришла трагическая весть, что известному ресторанику и меценату Юзефу откусили нос. Мы знаем, кто это сделал.



Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov
Раз картошка, два картошка One potato, two potato
инсталляция installation

Елена Селина

И снится нам не рокот космодрома...

Иногда особенно точные высказывания обнаруживаются на страницах самых радикальных изданий. Экстремальный журнал "Радек", в одной из статей анализируя творчество Константина Звездочетова, отмечает: "Звездочетов после затяжного кризиса перешел на новый этап ... Этот этап можно со всей определенностью назвать "вперед к старости!" Причем, чем больше К.Звездочетов будет стареть, тем лучше будет его работа." Тонко подмеченный факт. Можно поспорить по поводу предыдущего кризиса, но несомненно последние три года художник Звездочетов радует нас прекрасными, жестко выстроенными экспозициями, имеющими несомненный интерес в рамках интернационального контекста. Неувядающий классик – один из немногих среди художников своего поколения способен рассуждать в параметрах нынешнего этапа актуального искусства, ловко маневрируя между идиомой и мифологемой, западным и восточным типом инсталляции, пафосом и иронией и проч. Свободно владеющий многими языками (в том числе маргиналий) национальный artist Звездочетов не суетится и не завидует, он интенсивно работает (несмотря на возраст), радуя свежими решениями своих почитателей и противников, невольно подпевающих ему вслед: "А СНИТСЯ НАМ ТРАВА, ТРАВА У ДОМА – ЗЕЛЕНАЯ, ЗЕЛЕНАЯ ТРАВА!". А чем, собственно, измеряется значимость современного художника? Долгой жизнью в искусстве и адекватностью художественному процессу.

Константин Звездочетов

Когда на территории Московской области расцветает свобода и демократия, когда растут инвестиции в российскую науку, когда первый афро-россиянин становится спикером Совета Федерации, когда еврей становится Патриархом Всея Руси, а удмурт – Верховным Раввином Калининградской области, когда первый русский одноглазый гомосексуалист летит в космос, когда Борис Николаевич опять рождает двойню, когда, наконец, "Последнее искушение Христа" показывают в "Спокойной ночи, малыши", ты, брат, понимаешь, что пионер – всем ребятам пример.

Elena Selina

What we dream is not the spaceport rumble...

Sometimes you find the pinpoint expressions in the most radical publications. The extreme magazine "Radek" gives in its latest issue an analysis of Konstantin Zvezdochetov's work with the following statement: "Having passed the recent protracted crisis, Zvezdochetov has entered a new stage ... which could be pronouncedly labeled as "full ahead to grey hair!". The older becomes Zvezdochetov, the better would be his work". A nicely figured fact. Although the reported crisis may be argued, one thing is undoubtedly true – in the last three years artist Zvezdochetov warms the cockles of our heart with beautiful well-defined exhibitions that certainly are of an interest in the international context. A never-fading

classic is a breed apart from his artistic generation, being able to catch the contemporary discourse, trippingly maneuvering between myth and idiom, Western and Eastern types of installation, pathos and irony and you just name it. Having a strong command of various languages (including marginal ones), the national artist Zvezdochetov is above fuss and envy, but works hard – despite of his age – and rejoices both admirers and adversaries in his fresh findings, who can't but sing at his back "BUT WHAT WE'RE DREAMING OF IS GRASS AROUND OUR HOME, GREEN GREEN GRASS!" As a matter of fact, what is the measure of contemporary artist's value? A long life in art adequate to the art process.

Konstantin Zvezdochetov

At the time when Moscow region is blossoming with freedom and democracy, when investments in Russian science are increasing, when the first Afro-Russian becomes a speaker of Federation Council, when a Jew becomes Patriarch of Russia, and an Udmurt – High Rabbi of Kaliningrad region, when the first Russian visually challenged gay person travels into space, when Yeltsin again gives birth to twins, and when, lastly, "The Last Temptation of Christ" is shown in a "Goodnight" program for kids – you see, brother, that children's best exemplar is a pioneer.



Сергей Шутов Sergei Shutov
Я никого не ем и Это страшная правда
I don't eat anybody and This is terrible truth
инсталляция installation

Ирина Кулик
Moon age day dream

Мои часы показывали в точности 10.00, когда в среду, 28 января 1998 года, мы обнаружили в расположенной в подвале одного из больших московских домов галерею свидетельства странного преступления. За полицейским оцеплением (обычные оперативники снова опередили нас, специалистов из отдела расследования – преступлений на почве искусства) преступник оставил – нет, не трупы, но всего лишь беглые зарисовки результатов своих деяний – валяющиеся в лужах крови плюшевые трупы и игрушечных медведей. Здесь же – большое и сумрачное полотно, на котором можно прочесть воспроизведение одного из тех граффити, которые маньяк (я полагаю, что мы имеем дело с серийным убийцей) имел обыкновение оставлять на месте преступления: надпись на старонемецком, в которой мне удалось опознать строки из “Парцифала” Вольфрама фон Эшенбаха. Над надписью – сияющая в просвете облаков чаша, в которой следует видеть наивное изображение Грааля, свидетельствующее о бурной фантазматической жизни его автора. Это несомненно искусство – но преступление ли это?

Арт-преступления неотделимы от других форм искусства и в последнее время пользуются все большим вниманием художественной прессы. Задача нашего отдела расследования преступлений на почве искусства – провести экспертизу, позволяющую определить, является ли та или иная акция арт-преступлением или же просто искусством. (Правда, часто раздаются ретроградные призывы, что мы должны отличать прежде всего арт-преступление от просто преступления и не допускать никакого признания преступников художниками)... Итак, я надела некоторые справки, которые, как мне кажется, могли бы пролить некий свет на это странное событие.¹

Что произошло со мною? В моей памяти провал, я не знаю, каким образом я покинула подвал с рисунками медведей, смутно различимыми за линией полицейского оцепления, и оказалась в этом светлом, сияющем белизной пространстве... в высокие окна светят зимние звезды... усыпанное звездами небо становится все ярче, все ближе... Прекрасные, как античные боги, существа с прозрачными шлемами астронавтов, подобно нимбам окружающими их головы... Так вот они, силы небесные...

Luna update... Усовершенствованная программа навигаций по лунным планам, по космическим мирам готовит нас не только к встречам с пришельцами и роботами, но и к вернувшимся в эти миры божествам... Обретенный космос, небеса и ангелы, некогда принесшие на землю магический камень... звезды и магические грибы, радужные переливы раскрытого вселенной сознания. Зачем следовать за фантомом Грааля, зачем придавать столько значения его плутающим и сумеречным поискам, когда здесь, передо мною – вся истая явленность сияющего горного мира, каждая малейшая пылинка которого – драгоценнее любых земных воплощений Грааля? Медведь – не воплощение тщеты одомашненного земного искусства, но лунный зверь, жертва и жертвователю одновременно...

Впрочем, что со мной? Эти радужные переливы – всего лишь кустарные разводы краски на холсте. Это сияющее золото – всего лишь фольга. Медведь, приносящий в жертву... может быть, здесь след убийцы... Arthur, art, artist- (Из расшифровки фонограммы личного диктофона агента Ирины Кулик из департамента расследований преступлений на почве искусства)

1. Грааль. “Прикровенная тайна”, вечно меняющий свои очертания чудодейственный предмет, не подпускающий к себе неправедных и заставляющий их истекать кровью. У фон Эшенбаха Грааль предстал не в виде чаши, но в виде чудесного камня, принесенного на землю ангелами... весь поиск Грааля, во имя которого проливается кровь бедных зарезанных медведиков, кажется направленным по заведомо неверному пути, созданному абберацией наподобие набоковского “fountain/mountain”... Да и кто такие сами эти медведики, и что обозначает столь жестокая над ними расправа? Кельтское название медведя – “artos”, “art”, отсылает не только к имени легендарного короля Артура, но и (в силу все тех же аббераций и ложных этимологий) собственно к искусству. Возможно, именно это смешение латинского “ars” и ирландского “art” лежит в основе возникшей в эпоху возрождения трактовки средневековой легенды о медведице, вылизывающей новорожденного медвежонка и таким образом придающей ему окончательную форму как аллегории искусства, формирующего и гармонизирующего косную природу...

Представляя рисунки убитых плюшевых мишек вместо, скажем, реальной кровавой расправы над котом, автор этой акции, по видимости отказываясь от brutality традиционного авто-преступления, на самом деле замышляет нечто куда более коварное: символическое принесение в жертву уже не символа дома, уюта и привычки жизни, но самого искусства, призванного привести нас к Граалю гармонизированного мира, где искусство возвращается к своей ритуальной колыбели.

Караемое нанесенными ранами, оно уличается как недостойное приблизиться к святыне, ибо медведь – это также символ лени, греховной телесной природы человека, отвращающей его от спиритуальных поисков... Желая обрести Грааль, он ищет лишь питающий пищей земную сосуд, волшебный рог изобилия, вместо того, чтобы жить чудесного философского камня...

О да, мы имеем дело с подлинным маньяком, из тех, кто полагает, что, творя свои преступления, они отправляют некий темный обряд, творят возмездие, на которое их вдохновляют высшие силы...

Сергей Епихин
Stay away from heaven

Я уже совсем было собрался отойти от дел, поскольку криминальная граница по мере нарастания изоэтрности наших расследований становилась все более зыбкой. В какой-то момент мне просто предложили на выбор место прокурора либо адвоката, но за пределами департамента, деятельность которого становилась откровенно бессмысленной. Последняя причина, по которой нас не распускали, была сформулирована Правительством, которое, не смотря ни на что, хотело иметь искусство в качестве гарантии социальной

дееспособности, хотя все уже забыли, что это такое. Итак, несколько дней назад мне положили на стол незаконченный отчет, который агентом К. велся обычно в виде диктофонных записей. Она была одним из наиболее от важных и рискованных агентов, именно поэтому я решил прочесть этот отчет всерьез, подзрвая, что ее исчезновение вкупе с подброшенной кассетой не является просто эксцентрической формой желая спокойно провести уик-энд, тем более что в понедельник агент К. на работу не вышла.

Итак, я побывал в обеих галереях: “Айдан” и XL (впоследствии ни одно из мест агент К. идентифицировать не смогла), где, собственно, и была случайно найдена кассета. Раешный рай, показавшийся агенту К. последним парадигмой, в который она даже готова была поверить, действительно вполне лубочен, столь же артистичной оказалась и графика “жертвенных” плюшевых медведей, щедро использованная в XL.

Первое, что я взял под сомнение, так это самоконтроль последней фазы существования агента К., предшествующей исчезновению. Прежде всего, ясно, что нас хотели подтолкнуть на ложный след ритуального убийства. Естественно, что почти всякий маньяк действует на основании высших голосов, но почему рай, который отправляет его директивы, выглядит столь несовершенным и даже ущербным. Невнятная космогония, перегруженность орнаментальной иконографией... Ужели он молится всем богам сразу? Точно так же и “преступное” место. Слишком много потрачено на эстетику изображений в темпоральной судороге замечания следов. Тем более, при ближайшем рассмотрении “жертв преступления” среди них явным образом обнаруживается и сам преступник. Собственно говоря, он никогда не бежал, совершив акт суицида. Кто же тогда похитил агента К.? Очевидно, что мы не имеем дела с ситуацией параинодально-тотемной зооидентификацией (ошибочно именуемой зоофренией). Тот, кто претендует на интериоризацию “зверя”, весьма изощрен в запутывании следов: так, например, он хочет внушить нам, что маньяк действительно страдает эхололией и приносит жертвы Селене; Луна Лула, я никого не ем – одновременно оправдание перед сомнамбулической богиней и желание скинуть вину на павшего “митька”, рехнувшегося от бесконечной абстиненции (митьки никого не хотят победить). Столь же натянутой выглядит и “космическая” версия: понятно, что даже профессиональное сознание инфицировано желанием списать собственное бессилие на истории в духе X-files, якобы сакраментальный плюшевый медведь освободился на подлете к Земле от... и принял за свое черное дело. Но может быть, это вульгарное, но изощренно прикрытое преступление из корысти? Общеизвестно, что всякое новое преступление на почве искусства немедленно попадает в сферу вторичной коммерческой эксплуатации, адаптированной для добропорядочного заказчика. Впрочем, это с успехом делают фабрики мягкой игрушки. Мое непосредственное начальство задало справедливый вопрос: почему плюшевый медведь убит именно в Москве? Секретным арт-службам давно известно, каким сдавленно-завистливым почтением пользуются в России исторические держатели этого лейбла. Несколько лет назад один из нью-вэйверов попытался резать эмблему Медгерменевтов: его эмиграция после этой самоубийственной попытки вполне симптоматична. Здесь же резали целую партию плюшевых животных. На какую жестокость был способен даже несентиментальный Мишель Фуко, который, вдохновляемый “волей к истине”, никогда не убивал, а только пересчитывал и оценивал парадигмы. Здесь же мы имеем дело именно с убийством парадигмы. Именно парадигматический тип убийства может стать ключом к раскрытию этого преступления. Преступления, ставшего *raison d'être* современных художественных стратегий в условиях нарастающей экспансии тотального симуляционизма. Последняя лишает искусство даже призрачного утопического присутствия (Всемирное Правительство манипулирует только призрачной материей). Естественно,

но, в этой ситуации появляется новый тип маньяков – фанатиков границы, в романтическом бреду пытающихся удержать искусство на грани исчезновения. Мы имеем дело не преступлением против собственности или против личности, мы, очевидно, имеем дело с последним институциональным преступлением. Этот “маньяк” не случайно украсил место преступления криминально-новогодней гирляндой: последним преступлением в рамках криминальной парадигмы может быть только огораживание преступного как еще одной музейной стратегии, легитимация заповедника преступлений в качестве еще одной изжитой парадигмы. Не случайно эта полицейская лента слишком напоминает добропорядочный музейный канат. Ранний постмодернизм подарил нам с легкой руки Спилберга Jurassic Park, специально предназначенный для детей. Поздний по-мо подарил нам границу, которую редко решаются пересекать даже взрослые. Одна из них решила ее пересечь. Мы ищем ее до сих пор.

P.S. Несколько дней спустя. Агент К. нашлась. Она действительно просто решила ненадолго исчезнуть из города. Естественно, что и мое расследование, начатое по горячим следам и в несколько горячем состоянии, было положено под сукно, к тому же не было обнаружено никакого тела, так что дело об убийствах закрылось само собой. А мне очередной раз предложили занять место адвоката. Я все чаще позволяю себе провести вечер с бутылкой Teachers', и агент К. все чаще составляет мне компанию, правда, она решительно пресекает всякие разговоры об “искусстве”. Вообще мне кажется, что после своего возвращения она ведет себя несколько странно и тоже думает о том, чтобы поменять работу.

Эксперт департамента по изучению паранормальной художественной активности Сергей Епихин



Алексей Беляев Alexei Belyaev
До 16 и старше After 16
инсталляция installation

Елена Селина

Казнить нельзя помиловать

Думается, Алексею Беляеву не избежать назойливых сравнений с “Победой и поражением” (1994, Obscuri Viri). Но если избежать не удастся, то можно постараться не реагировать, ибо выставка “Детям до 16-ти” о другом. Она не на тему, а – “тема”, как любит выражаться Беляев. Скромно инсталлированные рисунки с почти невозможным для понимания содержанием, героями которых выступают известные писатели и поэты русской культуры – не столько игра в Хармса и не только увлечение стилистикой Бердсли, неоакадемизмом, садомазохизмом и проч., сколько лишь слегка очищенное подсознание, в плотном поле которого, наслаиваясь друг на друга, сосуществуют обрывки культур, эпох, событий, положений, лиц. Отчетливая сексуальная природа рисунков свидетельствует о чуждости художника, выносящего в пространство галереи изощренные фантомы собственного подсознания. (Ведь всем известно, что образы подсознания всегда эротизированы). Не в первый раз происходит подобное вытеснение подавленных комплексов в художественный контекст. Но увеличение порядкового номера не уменьшает интерес. Может и правы были искусствоведы старой школы, постоянно анализирувавшие “внутренний мир художника”?

Никита Алексеев

Ювенильный шизоанализ

Еще в начале 80-х Свен Гундлах сделал достаточно спорный по тем временам прогноз: через несколько лет в моду в современном искусстве неизбежно войдет стилистика “art pouceau”. В те времена как наиболее перспективные направления воспринимались, с одной стороны, некие политически ангажированные занятия, скопом попадавшие под шапку “соцарта”, с другой – зарождавшийся концептуальный шизоанализ.

Время показало, что Гундлах был прав. “Мирискусничество” на самом деле стало одной из наиболее популярных стилевых тенденций. Причем извилистости и переливчатости знаков и значений отдали дань совершенно разные художники: и “Медгерменевты” вместе со своими многочисленными последователями, и художники-одиночки вроде Марии Константиновой или Айдан Салаховой, и петербургские “новые классицисты” из круга Тимура Новикова.

Алексей Беляев естественным образом оказывается в их ряду. Уже его проект “Платиновый век” указывал на то, что художник мыслит в категориях “конца века”: драгоценный белый металл символизировал пришествие новой эры, одновременно воспоминания о “Серебряном веке” и его окончательного завершения. Как положено художнику, чье мироощущение укоренено в мифологии “конца века”, Беляев был очарован странным, огромным, ужасным. Это читалось в сделанном вместе с Кириллом Преображенским угрожающем самолете из валенок (U-87), в эксплуатации образов из культовых фильмов ужасов, естественно, в исполненной “Челюсти-3”. Достаточно вульгаризированное “нищешанство” ясно проявилось в парижской инсталляции “Копье Вотана” (сущест-

ственной совместно с Андреем Молодкиным). И, разумеется, мифологема “сверхчеловека” является важнейшей компонентой проекта “Нет выбору народа!”, цель которого – создание мощного образа врага.

На этом фоне рисунки, показанные в галерее XL, кажутся крайне элементарными – если не наивными. В них нет ничего нового. Использование стилистики Обри Бердсли уже стало общим местом. Садомазохистская тематика – тоже давно перестала быть новостью в российском современном искусстве, как и глумление над отечественными “культурными героями”. Контаминация жесткого секса, нацизма и анекдотичности сюжета воспринимается как назойливое клише. Некоторые образы попросту кажутся цитатами – например, полуобнаженная Анна Ахматова в нацистской форме моментально вызывает в памяти рисунки Владимира Сорокина, Павла Пепперштейна и Константина Звездочетова из изданного Obscuri Viri в 1994 году календаря “Победа и поражение”. Да и вообще, что можно нового сказать на эту тему после таких текстов, как “Месяц в Дахау”, “Роман” или “Мифогенная любовь каст”? Пожалуй, ничего нового. Да и качество рисования тоже изумления не вызывает. К этому в Москве, слава Богу, тоже привыкли.

Однако, в предложенном Беляевым очередном варианте поднадоевшего метода есть очень важный ингредиент. Он сразу заявляется в названии выставки – “Детям до шестнадцати”. То есть, это инфантильная версия “взрослого кино” – даже если имеется в виду обратное, что не достигшим совершеннолетия смотреть “это” запрещается, оно как раз для них-то и соблазнительно. Подтверждает инфантилизм и игровой “довесок”, фонарик, подвешенный рядом с каждым рисунком. Это почти как разглядывание порнографических картинок под одеялом после отбоя в пионерлагере.

Можно предположить, что мы имеем дело с перетеканием принципиально взрослого, даже сенильного сорокинско-пепперштейновского шизоанализа в сферу аморфного подросткового сознания, во вселенную рэйва и туманных неотрефлексированных фантазмов. И вот это крайне интересно. Ведь именно “Поколению Next” жить в новом веке.

Elena Selina

Kill not mercy

It seems that Alexei Belyaev wouldn't escape notorious comparison with “Victory and Defeat” (Obscuri Viri, 1994). So if not escape, then he shouldn't take care, because the “No children under 16” exhibit is about something different. It's not on the theme of, it's the “theme”, as Belyaev likes to say. Modestly installed drawings with contents almost unbearable to understand – with famous Russian writers and poets as heroes – is not only a Harmsian play, not just a devotion to Beardsley style, Neocademy, sadomasochism and stuff like that, but rather a slightly cleansed unconscious which inhabits odds and ends of cultures, epochs, events and persons. Discrete sexual nature of the drawings testifies the honesty of the author who puts these fastidious phantoms of his unconscious into the gallery space. (As we all know, unconscious images are always eroticized). It's

not the first time when frustrated complexes are being displaced in the art context. Though growing numbers don't diminish the interest. Maybe old fashioned art-critics weren't so wrong talking about "an artist's inner world?"

Nikita Alexeev

Juvenile schizoanalysis

Long ago in the early 80ies Sven Gundlach has made a prediction – quite arguable for that time – that in the next few years contemporary art would inevitably fall into fashion of Art Nouveau stylistics. At that time there were two trends that seemed to be most perspective: a politically engaged stuff labeled "sots-art", and an emerging Conceptualist schizoanalysis.

Time proved Gundlach was right. The "artnouveauisty" has really become one of the most popular styles. Some very different artists have paid their tribute to its serpentine and chatoyant play with symbols and meanings – "Medical Hermeneutics" with all their followers, artists-loners like Maria Konstantinova or Aidan Salakhova, and "New Classicists" of Timur Novikov encirclement from St.Peterburg.

Alexei Belyaev joins the ranks quite naturally. His "Platinum Age" project revealed his thinking about "the end of century": precious white metal symbolized coming of the new era, being at the same time a reminder of "The Silver Age" and it's final ending. As any artist who roots his consciousness in the mythology of "the end of century", Belyaev was enchanted by the strange, the huge and the horrible. That was clearly seen in the threatening U-87 fighter made of felt boots (joint work with Preobrazhensky); and in the exploitation of imagery from the cult horror movies, as in his superhuman "Jaws-3". A somewhat vulgar "Nietzschean" attitude showed up in his installation "Wotan's

Spear" (made with Andrei Molodkin in Paris). And, sure, the "Ubermench" mythology is an important component of his project "No to people's choice!" that aims at creating a powerful image of the enemy.

With a background like this, drawings shown at XL seem too elementary if not naive. There's nothing new in there. Usage of Beardsley's stylistics is a commonplace. A sadomasochist theme is also a no news in contemporary Russian art, as well as sneer at local "culture heroes". An alloy of hard-porn, Nazism and anecdote gives a feeling of an annoying cliché. Some images seem like direct citations – like a demi-nude Anna Akhmatova in a Nazi uniform which immediately reveals drawings by Vladimir Sorokin, Pavel Pepperstein and Konstantin Zvezdochetov from the 1994 calendar "Victory and Defeat", published by Obscure Viri. And what new could be said about it since such text like "A month at Dachau" and "Roman (Novel)" (by Sorokin), and "A Mythogenic Love of the Castes" (by Medical Hermeneutics)? Just nothing new... Quality of the drawing doesn't affect either. Thanks God, we've also got used to it in Moscow.

Still, there's one important point in Belyaev's variant of the boring method. It sounds in the exhibits title – "No children under 16". So, it's an infantile version of an "adult movie"; even if it means that persons under mature age are prohibited to watch "this", that is the temptation exactly for them. This infantilism is supported with some sportive "bonus", with lanterns hanging at every drawing's side. It's like prying into porno pictures under a blanket back in teenage times. We might suppose this case could be about transition of a strictly adult, and even senile schizoanalysis of Sorokin-Pepperstein kind, into an amorphous teenage consciousness, to the universe of rave parties and blurred unreflected phantasm. And that's what is really interesting. Because it's "Generation Next" that will live in the next century.



Игорь Макаревич Igor Makarevich
Искания рая Les paradis artificiel
фотоинсталляция photoinstallation

Игорь Макаревич

...если мои работы в предыдущие годы можно характеризовать как сакрализацию пустоты, то в данном случае я радикально изменил свой подход. И хотя нынешняя работа сделана в форме репортажной съемки, каковой она ни в коем случае не является. Наблюдая за некоторой ситуацией, разворачивавшейся под моим окном, я воспринимал людей, роющихся в мусоре, некими агентами, персонажами пограничными, теми же Марьями Ивановнами и Иванами Петровичами, которые у Кабакова выносили помойное ведро и выясняли, чья это там сковородка. Это остаточные, руинированные остатки коммунальной жизни. Сам по себе мусор превратился из пустотного формообразования в совершенно определенную ценность, и который в отличие от мифа, который разрабатывал Кабаков, стал предметом пристального интереса и потребления. И хотя среди персонажей этой помойки есть люди, которым действительно нечего есть или надеть, в основном они ходят туда ежедневно, как в советское время на службу. Если у Кабакова выдуманный сумасшедший персонаж, пробив потолок, улетал в небо, то здесь мы видим целую галерею реальных сумасшедших персонажей. Они обращаются к мусор-

ной магии, как к некоему таинству. Но изменился и сам мусор - основным элементом его стала западная упаковка, которая, как презерватив, предохраняет от непосредственного удовольствия. Эрогенная зона отделена прослойкой чужеродного материала, и эта упаковка бесполезна для мечтателя-потребителя, в этом есть новая реальность. И, в отличие от кабаковского мифа, поменялись местами потребитель мусора и само тело.

Структурно эта работа тоже перекликается со знаменитыми десятью персонажами Кабакова в том, что, несмотря на хаос мусорной экспозиции и пестроту человеческого материала, там тоже вычлняются саги о неких персонажах, некотором зном количестве характеров, являющихся доминантой спектакля, который я наблюдал в течение года.

Сергей Епихин

Смерть взаимы

Зная трагический опыт и некоторые пристрастия новейшего искусства, историю посещений мусорного бака длинную в календарный цикл, методично отснятую Игорем Макаревичем из окна собственной квартиры, можно было

бы иронически уподобить круглосуточной серии “Руанских соборов” Клода Моне. Если бы сам автор не настаивал на имени другого, столь же известного француза: “Искания рая” апеллируют к одноименной книге Шарля Бодлера, посвященной его (рая) наркотическим субститутам. В принципе, в подобном сближении Макаревич правомерен даже чисто антропологически. По существу, человека и в прошлом, и теперь в конечном счете интересуют три вещи: “обнаружить клад”, “раскрыть тайну” и “обрести счастье”. Предметы этих желаний, естественно, не субстанциональны и одно может выступать метафорой или бриколажем другого.

Современная эстетическая теория давно убедила нас в том, что сокровища лежат буквально под ногами, но их легитимация всякий раз почти мистериальна, и в этом смысле тайна обнаружения стоит дороже собственно клада. С другой стороны, вновь вошедший в моду экзистенциально окрашенный философский дискурс утверждает, что “счастье” (посюсторонняя версия рая) не в “спасении”, а в “присутствии” (что является и сокровищем, и тайной). Персональный контекст Макаревича побуждает говорить прежде всего о парадоксах авторской диспозиции в этой оконно-мусорной фотозопее. Предуходящие выставки, посвященные судьбе Буратино, ставшего alter ego художника, экспонируя танатальную перспективу криминально-эротических извращений, были самозабвенно и самоубийственно нарциссичны. Предъявленный жертвой череды “актуальных” перверсий персонаж Макаревича сюжетно распался в кучку древесной трухи. Можно предположить, что Буратино не умер до конца, а авторский нарциссизм приобрел более изощренные, объективистские формы. Если раньше Макаревич с маниакальной настойчивостью исследовал свое инобытие в качестве “себя-другого”, то здесь с помощью заведомо “чужих” с тем же упорством отслеживает уже автономное самобытие. Теперь он также прикован к окну, как прежде был привязан к своему персонажу.

В принципе наблюдатель может увидеть на улице бесконечное множество вполне нейтральных, незначимых вещей. Если только его взгляд профессионально не откалиброван. Герой сакраментального хичкоковского фильма “Окно во двор” временно обездвиженный детектив, глядя в него, естественно раскрывал преступление. Хронист и своего рода Харон современного московского искусства Макаревич столь же фатально избирает документацию жизни вокруг мусорного бака – темы отнюдь не только легендарной для местной художественной сцены. Кажется, тут важен не столько спонтанно возникающий диалог с Кабаковым, сколько попытка более общего, диахронического взгляда: категория “мусора” и сегодня для многих сохраняет свой парадигматический смысл. Искусство для Макаревича, прежде всего, сфера вытеснения, сумеречная зона, пространство малопредсказуемой игры невротических импульсов и компенсаторных аффектов. В каком-то смысле – та же помойка, погружаясь в которую, всегда идешь на заведомый и совсем не романтический риск. Впрочем, этот последний планомерно изгоняется с обеих территорий вместе с ценностью добываемых трофеев. Терпкая физиология повседневности также ускользает в блестящий цветной полиэтилен, как тератология экзистенции – в упаковку уполномоченных риторик и технологий. Чтобы отстрочить капитуляцию им уже недостаточно ритуальной профилактики суицидальных фото-фантазмов.

За поиском описанного Бодлером искусственного, гипнотического рая в современном искусстве чаще всего отвечает именно фотография, объединившая в своей неумяемой онтологии галлюцинаторику и полицейский протокол, в то время как сам фотоаппарат, кажется, стал разновидностью наркотического препарата. Из проводника в “райские” пространства камера превратилась в преграду, из “сталкера” в деспотического и своевольного стра-

жа. (В нашем случае знаменательна уже сама структура вдохновившей выставку бодлеровской книги: ее тавтологическая симметрия, с почти зеркальным тождеством первой и последней главы.)

Именно эту нетранзитивность современного фотоязыка, кажется, и захотел представить Макаревич, колумбарно развесив на стенах XL бесчисленные следы одной и той же безысходной попытки, где изображения в буквальном смысле навязаны не собственным образцам. И где примечательным образом проступает виртуальная перспектива мифологической смерти самой фотографии, одолившей ее у своего референта.

Igor Makarevich

...my work in previous years could be described as sacralization of emptiness, but in this case I've changed my ways radically. Although the presented work is done in the genre of reportage shooting, actually it is not the one. Having observed the situation under my window, I considered people that were grubbing up in garbage, as some agents, some marginal personages, the very Maria Ivanovnas and Ivan Petroviches who were carrying garbage out and talking about a frying pan in Kabakov's works. These are the ruined remnants of communal life. The garbage itself has turned from a form of emptiness into the very specific value, and – unlike the myth built by Kabakov – became an object of scrupulous interest and consumption. Even if among the garbage site personages there are people who really has nothing to eat or wear out, the majority come there regularly, as if to the office, as they used to back in old Soviet time. And if Kabakov pictured some fictitious crazy personage, who burst through the ceiling right into the sky, then here there's the whole gallery of real insane personages. They turn to a garbage magic as to some kind of ordinance. But the garbage has also changed, its major element being now a used Western package, which, like a condom, prevents from direct pleasure. Erogenous zone is separated with the layer of an alien material, and that packaging is useless for a dreamer-consumer; that is a new reality. And, unlike in Kabakov's myth, consumer of garbage and its body has exchanged.

This work has also some structural allusions with the famous ten personages by Kabakov. Despite all the chaos of garbage exposition and motley horde of human material, there are also some sagas about certain personages, some definite characters, who are the dominance of the show, that I've been observing for the whole year.

Sergei Epikhin

On death loan

Considering a travesties and habits of recent contemporary art, the year-long story of pilgrimage to a garbage can, systematically shot by Igor Makarevich from his rear window, could be ironically compared to the famous Claude Monet's around-the-clock series of “Rouen cathedral”. If not the author himself, who insists on another yet as much famous French name. “Les paradis artificiels” appeal to Charles Baudelaire's book of the same title which is devoted to the narcotic substitutes of paradise. As for the comparison, Makarevich is quite right even from the anthropological point of view. Basically any human is interested in the three things: “to find a treasure”, “to unveil a mystery” and “to gain happiness”. Subjects of these pursuits aren't substances, so each of them could be a metaphor of any other. Modern aesthetic theory has convinced us that treasures are just under our feet, though their legitimization is every other time mystical, and in this sense mystery if finding costs more than the treasure itself. On the other hand existential discourse states out that “happiness” – as a this-side version of paradise – is not in “salvation”, but rather in “pres-

ence”, which itself is both a treasure and a mystery.

Makarevich’s personal context pushes me to talk about paradoxes of the author’s disposition in the presented window-garbage photoepics. His previous exhibits about Pinocchio (author’s alter ego) were the stories of selfabandoned and suicidal narcissism. Driven through consecutive row of “actual” perversions, Makarevich’s beloved personage has logically decayed into a dry rot. Maybe Pinocchio is not dead to the final limit, and the author’s narcissism refined into objectivistic form. If then Makarevich has been maniacally persistent in exploring his own being as the “other-self”, now he observes autonomous “self-being” through some “aliens”. But he’s bound to his window as tight as he was to his personage.

Any observer could see infinite number of neutral and meaningless things out there. If only the sight is not professionally graduated. Hero of the Hitchcock’s “Rear Window”, a temporarily disabled detective, has been uncovering a crime. Makarevich, the chronicler and Charon of contemporary Moscow art, chooses documentary of a life around a garbage can – the legendary theme for local art history. It’s not even the spontaneously emerging dialogue with Kabakov, that



Сергей Хрипун

What do you do for money, honey

Зритель современного искусства давно привык к тому, что художники предлагают ему в спокойной атмосфере галереи заниматься совсем не стыдным вуайеризмом. Количество пороков и перверсий, все еще способных возмутить “человека с улицы”, перешло в качество. Поэтому любая новая попытка вынести в художественное пространство результаты подглядывания за частными эротическими проявлениями жизни – других людей или самого художника – требует некоторого обоснования, лежащего за пределами личного интереса автора к тем или иным аспектам сексуальности. Татьяне Либерман вполне удастся доказать, что причиной очередной выставки является не столько постоянный эротический стимул, сколько новый и неожиданный ход. Как минимум, это может быть пристальный взгляд, брошенный домохозяйкой на очищенные фрукты. А может – и лаконичное исследование мужского невроза, выраженное всего двумя видеофрагментами.

В новой работе Либерман предлагает прием настолько простой, что даже странно, как до него не додумались многочисленные производители и продавцы оконных аксессуаров. Наклеив предварительно разрезанную фотографию на сегменты жалюзи, получаем практически все, что угодно: другую реальность, новые горизонты, окно в параллельный мир и проч. Примечательно, что идея вуайеризма здесь как бы вывернута наизнанку – мы-то внутри и за нами подглядывают то веселая пара трансвеститов, то одинокая в борьбе с собственным либидо домохозяйка. Удачным получилось и сочетание двух сторон виртуального оконного забрала. Загадочный мыльно-оперный цветной мир транссексуальности легким движением руки превращается в черно-белый, хотя и не менее таинственный мир аутоэротизма. И кто знает, какой стороной

is interesting, but rather an attempt to broaden the view to diachronic scale (even today the category of “garbage” is still paradigmatic for many. For Makarevich art is, first of all, the sphere of displacement and sublimation, the twilight zone, sphere of unpredictable game of neurotic impulses and compensatory affects. It’s the very garbage site of a kind – dipping in it one takes blazing and non-romantic risk. Tart physiology of everyday routine skips out into a colored plastic bag, in the same way as the teratology of existence escapes into a wrapping of authorized rhetoric and technology.

Having amalgamated hallucination and police protocol, photography is in charge of search of Baudelaire’s artificial and hypnotic paradise; and the camera became a kind of a drug, changed from a guide to “heavenly” spaces into a barrier.

Probably Makarevich decided to expose this non-transitivity of the photographic language, placing at XL walls numerous marks of one and the same desperate attempt, where images are literally stuck with the wrong samples. And here peeps out the virtual perspective of mythological death of the photography itself, lent from its referent.

Татьяна Либерман Tantiana Lieberman

Я выбираю безопасный секс Safer sex is my choice

фотоинсталляция photoinstallation

зрители будут чаще поворачивать жалюзи к себе. У них ведь еще остается возможность “открыть окно” и созерцать стену.

Serge Khripoun

What do you do for money, honey

Regular viewer of contemporary art got used to enjoy voyeuristic attitude in gallery spaces absolutely free of shame, thanks to the artists. Quantity of sins and perversions, which still could perplex “people from the street”, has turned into quality. Thus every new attempt to bring results of observation of private erotic exercise – be it of the artist or anybody else – into the art space, needs motivation that lies beyond author’s personal interest to any aspect of sexuality. Until now Tanya Lieberman has been successful in persuading the viewer that her every next exhibit has not only an erotic stimulus but first of all a new and unexpected method. At least it could be just a housewife’s steadfast gaze at fresh-cut fruit. Or else – a laconic essay on masculine neurosis, given in just two video loops.

Lieberman’s new work employs a mode so simple that it should have been already used by numerous vendors and retailers of window appliances. Pasting sliced photographs onto Venetian blinds gives anything you like – another reality, new horizons, window to parallel world and stuff like that. It’s quite noticeable that here the idea of voyeurism is turned upside down – it’s us inside and being peeped either by a joyous transvestite pair or a lonely housewife fighting with her libido. Combination of the two sides of the virtual window shutter is also well chosen. Mysterious colorful transsexual soap-opera with a slight finger move turns into black-n-white but nevertheless mysterious autoerotic world. Who knows which side of the blinds would the viewers like more. They still got the chance to open the blinds and meditate on the wall.



Людмила Горлова Lyudmila Gorlova
Тихий Дон-2 Quiet Don-2
фотороман photonovel

Людмила Горлова

Дорогие зрители, разрешите предложить вашему вниманию фрагменты из существующего фильма “Тихий Дон-2”. Это была бы драматическая и смешная история о таинственной и загадочной стране, которая находится в бесконечном поиске счастья и смысла жизни. Как и Григорий Мелехов, герои постоянно мечутся в сомнениях, много, много раз меняя свой трудный выбор. Они надеются, ошибаются, падают, опять ошибаются и надеются вновь.

В основе видеоряда – документальный материал, отснятый на берегах Хопра в казачьих станицах и городе Урюпинске, где в 1997 году в краеведческом музее проходила выставка “Москва-Урюпинск”. Сила и подлинность провинциальной жизни, глубина характеров, тепло, искренность, неожиданно поразили и покорили меня.

Заранее прошу снисхождения к моему эксперименту. Фразы героев взяты из романа Шолохова “Тихий Дон”, а также подслушаны в электричках и на улице. Спасибо.

Елена Селина

В проекте “Как я люблю...” (XL, 1997) Людмила Горлова впервые попробовала себя в жанре фоторомана, главной героиней которого являлась женщина, безуспешно пытавшаяся жить согласно рекламным рекомендациям. Последовательная расквядровка разворачивалась в форме нагнетания абсурда таким образом, что финал сюжета смотрелся как хороший триллер.

В выставке “Тихий Дон-2”, проходящей в галерее в рамках 2-ой Фотобиеннале, Горлова продолжает работать в жанре фоторомана. Но если в “Как я люблю...” абсурд и тотальное несоответствие мечты персонажа и реальности нагнетались постепенно, то в “Тихом Доне” принцип абсурда возведен в абсолют и разворачивается с первых же кадров. Разудалое гуляние урюпинских казаков и их женщин, сопровождаемое в то же время “глубокими” текстами-размышлениями о природе психоанализа и смысле жизни, создают гремучее сочетание простоты и почти опереточной искусственности, выявляя сущность мелодрамы – движущей силы фоторомана как формы выражения и потребления.

Константин Звездочетов

Улыбок тебе, казак

Как демократ и почвенник, я обожаю комиксы и фотороманы. К сожалению, у нас по пальцам можно пересчитать работников, которые трудятся на этом поле, но они все, как правило, талантливы, и все большее количество молодежи вторгается в эту область. Среди мастеров этого жанра Л.Горлова достигла, пожалуй, наибольшей чистоты и классичности.

Если предыдущие ее работы были посвящены, главным образом, частным, бытовым аспектам человеческого бытия, с легким налетом феминизма и напоминали латиноамериканские сериалы типа “Моя любовь – моя печаль”, то ее новая работа приобретает свойства квазифольклорной поп-фантазии, с эпическим драматизмом “Тихого Дона” и хэппи-эндом “Кубанских казаков”. Именно обращение к казачьей теме с привнесением в нее современной интернацио-

нальной проблематики подтверждает, на мой взгляд, тот факт, что Л.Горлова является продолжателем так называемой “колониистской” традиции в русском искусстве, к которой принадлежат, в частности: А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, А.А.Бестужев-Марлинский, Венецианов, А.Иванов, Ф.Толстой, Мартос, В.Кандинский, Д.Бурлюк, Е.Евтушенко, академик И.Иоффе, И.И.Кабаков, Т.П.Новиков, Комар, Меламид, А.Хачатурян, Д.А.Пригов, З.К.Церетели и многие другие. Эту традицию вот уже два века отличает использование в качестве метода западнического поэзиса и, как стилиа, евразийского мимесиса. Ей, в свою очередь, противостоит традиция “партизанская” (прилагаю список: Н.Гоголь, Ф.Достоевский, Л.Толстой, А.П.Чехов, А.Блок, В.В.Маяковский, К.С.Малевич, Б.Ш.Окуджава, А.С.Фуки, Леся Украинка, драматург Шварц, Головин, Мейерхольд, О.Кулик, А.В.Монастырский, Рерих-старший, Н.Ге, А.Ю.Арцыбашев, А.Бренер, Л.Рубинштейн, П.И.Чайковский, А.Рубинштейн, Д.Рубинштейн, К.Рубинштейн, И.М.Бакштейн и т.д.). Она как бы зеркально рефлексировует на своих неформальных оппонентов, то есть обладает либо евразийским поэзисом и западническим мимесисом, либо использует смешанные, более синтетические приемы.

Действительно, уже в XIX веке образ казака служил у нас эквивалентом западному образу ковбоя, подобно тому, как семечки, по меткому выражению И.Данильцева, являются нашим эквивалентом жевательной резинки.

И мне кажется большой удачей Л.Горловой, обратившейся к казачьей тематике и сумевшей как бы одним ударом кисти выразить все, что хотели сказать ее предшественники: здесь и драма мятущегося Homo Sapiens, как вечного пограничника и пионера, здесь и Алмазный сон о Золотом веке и здесь великая Надежда на то, что обратиться к Верховному Небесному Психоаналитику и глубоко уповая на него, мы вполне можем рассчитывать на универсальный хэппи-энд.

Elena Selina

Lyudmila Gorlova has first tried herself in a photo-story genre in 1997 project “How do I love...” (made at XL Gallery). Main character of that “novel” is a young woman who tried to conform to advertising standards of beauty and happiness, though in vain. The story engine pumped up absurdity so that at the end it looked like a good thriller.

In “Quiet Don-2”, shown as part of the 2nd International Photobiennial, Gorlova continues her working with photo-stories. If in “How do I love...” absurdity and mismatch of the dream and reality were developed gradually from the beginning to the end, the “Quiet Don-2” story’s cornerstone is absurdity, which starts right at the first picture. A rollicking bean-feast of Uryupinsk Cossacks and their ladies, covered with “sage” speculations about the nature of psychoanalysis and life itself, make up a Molotov cocktail of simplicity and theatrical affectation, and thus unveiling melodramatic core as a drivetrain of photo-story – the way of expression and consumption.

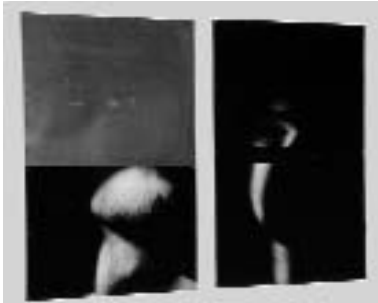
Konstantin Zvezdochetov

Cheer up, cowboy

Being a democrat and a conservative I adore comic strips and photo-stories.

Unfortunately, we have quite a few people who work in this field, but most of them are talented, and there's more youth coming up to work here. Among the masters of the genre L.Gorlova has probably reached top purity and class. Her earlier works were mostly about private aspects of human being, slightly flavored with feminism, and reminded of Latin American soap operas like "My love – my sorrow".

The new series looks more like a quasi-folk pop-fantasy, with the epic drama of Sholokhov's "Quiet Don" and a happy end of "Kuban Cossacks" (a Soviet propaganda movie of the 50ies glorifying happy life of collective farm workers). Gorlova's interest to the Cossack theme – enriched with international problems – approves that she is a follower of the so called "colonist" tradition in Russian art, which also included: A.Pushkin, M.Lermontov, A.Bestuzhev-Marlinsky, A.Venetsianov, A.Ivanov, F.Tolstoy, Martos, V.Kandinsky, D.Burliuk, Ye.Yevtushenko, Acad. Joffe, I.Kabakov, T.Novikov, V.Komar, A.Melamid, A.Khachaturian, D.Prigov, Z.Tsereteli and others. For more than two centuries this tradition is characterized with Western-like poesis as a method, and



Евгений Нестеров Evgeny Nesterov
Поверхностный взгляд Facile glance
фотография photography

Елена Селина
Alien space

Второй раз подряд в Москве проходит "Фотобиеннале". Постфактум анализируя с невольным пристрастием русскую часть грандиозного проекта, ловлю себя на грустной мысли: чрезмерное увлечение концепцией негативно сказывается на качестве продукта, производимого русскими фотографами. Вернее, литературная его часть доминирует над визуальной, что делает почти не политкорректным сравнение нынешних фотопоисков Запада и Востока. Безусловно, существуют объективные обстоятельства, но во времена Родченко они тоже были и, скорее всего, будут и впредь. Я не хочу и не имею права сбрасывать с "корабля современности" национальную склонность к литературности и концептуальности, но только тогда произведение становится интересным, когда находится гармоничный баланс между содержанием и убедительной формой, как бы банально это ни звучало. "Фотобиеннале-98" заставляет задуматься о путях развития актуальной фотографии, и пути эти пока неизвестно куда ведут. Евгений Нестеров, выставку которого "Поверхностный взгляд" галерея предлагает на суд зрителя, представляет своим творчеством счастливое исключение из общего контекста. Его фотографии это – полная адекватность формы содержанию или наоборот, а точнее, визуальное равнозначное концептуальному. Можно, конечно, лукаво сослаться на международный опыт автора, но, думается, ответ лежит на поверхности вопроса (извините за тавтологию): просто нужно не только думать о том, что ты хочешь сказать, но и очень много работать в своей профессии, чтобы это внятно выразить, и тогда "как бы" рассеянно скользкий взгляд по поверхности человеческого лица ска-

Eurasian mimesis as a style. It is opposed by the "guerrilla" tradition (the list is enclosed: N.Gogol, F.Dostoyevsky, L.Tolstoy, A.Tchekhov, A.Blok, V.Mayakovsky, K.Malevich, B.Okudzhava, A.Fuki, L.Ukrainka, playwright Shwartz, Golovin, Meyerhold, O.Kulik, A.Monastyrsky, Rerich-Sr., N.Ge, A.Artsybashev, A.Brener, L.Rubinstein, A.Rubinstein, D.Rubinstein, K.Rubinstein, P.Tchaikovsky, J.Bakstein and others). This tradition reflects the opponents like in a mirror, and so it uses either a Eurasian poesis or a Western-like mimesis, or even mixed and more synthetic methods.

Back in XIX century Cossack was already our equivalent to American image of cowboy, as well as nibbling sunflower seeds equals to chewing gum. I feel that Cossack theme is Gorlova's hit. As if with a single brush stroke she managed to express everything her precursors tried to tell: there's a drama of Homo Sapiens – an eternal pioneer, and there's a Diamond dream of the Golden age, and a great Hope that addressing the High Heavenly Psychoanalyst we might get a universal happy end.

жет больше, чем теоретические и почти гипотетические рассуждения о наличии некоей другой реальности.

Сергей Епихин
Трудно быть Богом

Говорить о всепроникающем демонизме фотографии давно уже неприлично. Куда реже замечают ее специфическую благодать, метафизическую верность самой себе. В самом деле, в отличие от других миметических технологий, фотография обладает уникальной способностью удерживать практически все свои исторические новации и вполне божественную сумму идентичностей в актуальном состоянии. Отчего ситуация в современном искусстве напоминает поврежденный калейдоскоп, в который смотрит повредившийся умом наблюдатель, приходя в восторг от шизофренической констелляции анахронических фрагментов. Всякая персональная фотопрактика или попытка ее дискурсивного описания сегодня – своего рода лемовское путешествие на Солярис, где каждый обретает предмет своих желаний и фобий. Хотя кажется, эта фотоэнтропия не должна тревожить, тем более пугать: изобретение Дагерра оказалось идеальным средством для фиксации культурных кодов, а у корпускулярной картины мира есть свой онтологический (визуальный) прецедент в североевропейском *ars nova*.

Если фотография – идеальное средство для записи смыслов, то человеческое лицо – идеальное место. Не случайно искусство модернизма утвердилось именно посредством деформаций и фрагментации этого "трансцендентального означающего". Между тем, задолго до начала модернистской вивисекции предметов и пространства фотография произвела фундаментальную

процедуру фрагментации времени. Возможно, художников это фрустрировало больше, чем ее пресловутая гиперреальность. Можно сказать, что сегодня фотография как бы платит по историческим счетам, пытается вновь галлюцинанторно воссоединить некогда ею же разъятую “реальность”.

Экспозиция Евгения Нестерова “Поверхностный взгляд”, кажется, отчасти об этом. По крайней мере, в сценографии выставки представлены основные участники этой феноменологической драмы: технологический демон в скупом запредельном блеске своих инструментальных возможностей, виртуальный образ сакраментальной антропоцентрической жертвы и собственно фрагменты вполне конкретного, “эмпирического” лица, снятого в предельно допустимом скоростном режиме. Именно скорость фотопроецесса, осложненная микровибрациями тела, ее несоизмеримость с “экзистенциальным”, а вовсе не волевое анатомическое членение, предьявлены как основной механизм остранения, фатальный компонент всякой, даже самой корректной “гуманистической” репрезентации. Опыт “поверхностного взгляда” на возможности реконструкции очевидно скептивен: роль реаниматора-демиурга по определению не может быть имманентной. Фотосерия как бы иллюстрирует известный средневековый софизм о способности Бога создать камень, который он не в силах будет поднять.

И все же, если “демонический” синтез невозможен, то вполне допустима утешительная аллегория: экспонаты лицевых фрагментов напоминают как фотоснимки блудных космических тел, так и следы, оставленные на пленке промельком элементарных частиц. Так что именно благодаря фотографии можно лишний раз вспомнить, что человек – все-таки мера всех вещей и по-прежнему – точка пересечения микро- и макрокосма.

Точно так же не стоит забывать, что, подобно другим рациональным конструктам, аллегория – волевая структура, а жанр аллегорического фото с его магией спонтанного самопроявления выглядит вдвойне принудительным. Кажется, что эпистемологическое благочестие достигается вполне средневековой процедурой – растягивая на стенах с помощью металлических паспарту и стальных креплений (в буквальном смысле каленым железом), и где изможденный ее затянущимся шабашем зритель сможет распознать долгожданный акт экзорцизма.

Elena Selina

Alien space

Moscow Photobiennial was held for the second time. Analyzing post factum the Russian part of the giant project I can't but admit that excess devotion to conception has negatively affected the quality of product made by Russian photo artists. Literature overlords the visual message, which makes comparison between modern ways of photography in the East and in the West almost politically incorrect. There are certain evident circumstances, though they've been at the time of Rodchenko, and probably they'll always be. I have no intention to throw away national addiction to literature and concept, but the work becomes interesting only when the content and the form balance in harmony.

Photobiennial-98 brings me to think of the ways of contemporary photography, and until now uncertain are these ways. Evgeny Nesterov happens to be a happy exclusion of the general context. His photography shows that the form is adequate to the content, or, to be precise, the visual is equal to the conceptual. One might archly appeal to his international experience, but I think the answer lies skindeep. The artist, besides thinking of what is to be said, needs to refine professional skills to be able to say it in a distinct way. Then the seemingly vacant glance at the facial surface would tell more than any theoretical speculations about some other reality.

Sergey Epikhin

Hard to be a God

Talking about omni-penetrative spirit of photography became an indecent humdrum. However it's specific goodness and metaphysical self-fidelity is rarely mentioned. Unlike other mimetic technologies, photography is able to maintain practically all of its historic innovations together with a rather divine sum of identities. Thus contemporary art situation reminds of a mentally disordered examiner who looks into a broken kaleidoscopen exalted by schizophrenic constellation of anachronic fragments. Any photographic practice or its discursive presentation seems today kind of a trip to Solaris (as pictured by Stanislaw Lem) where anyone gains an object of desire or phobia. However this entropy shouldn't be bothering or scary: Dagger's invention turned out to be an ideal tool to record the cultural codes, while corpuscular world view is rooted in the North European ars nova. If photography is an ideal means of sense notation, then human face is an ideal place. It's not by chance that the Modernist art established itself through deformation and fragmentation of this “transcendental denotat”. But long before this Modernistic vivisection of things and space started photography has already fragmented time. Probably this fundamental revision frustrated artists even more than photography's notorious hyper-realism. Probably now photography pays its own bills trying to reconstruct the once partitioned “reality”. The “Facile Glance” exhibit by Evgeny Nesterov seems to be about that. At least it presents the main parts of this phenomenological drama: a technological demon scarcely shining with its instrumental capabilities, a virtual image of anthropocentric oblation, and the fragments of quite a particular face photographed at the maximum possible speed. So, that's the speed complicated by bodily vibrations, not the anatomic partition that represents basic mechanism of estrangement.

A “facile glance” given at possible reconstruction is obviously skeptical. The photo series illustrates the well known Medieval sophism about God's capability to create a stone which he wouldn't be able to lift. Anyway if “demonic” synthesis is impossible there's at least one consolation allegory: the facial fragments remind of both the pictures of wandering celestial bodies and traces left on the film surface by elementary particles. So thanks to photography let's once again remind that human being is a measure of all things, and the crosspoint of micro- and macrocosm. Let's also remember that along with other rational procedures allegory is an act of volition, so the genre of allegoric photography looks like a double enforcement. It seems that epistemological goodness is acquired by Medieval torture, being stretched onto metal mount and fixed with bolts, where a frustrated viewer may recognize the long awaited act of exorcism.



Андрей Логвин Andrei Logvin
Конец фильма The End
инсталляция installation

Сергей Логвин

Уважаемые дамы и господа! Мы рады сообщить Вам, что жизнь продолжается. Наша предыдущая встреча была посвящена началу Нового Русского Проекта исследования новой русской души и проходила под девизом “Жизнь удалась!” Первая фаза проекта успешно завершена. Получены нетривиальные, общественно значимые результаты. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть телевизор. Русская душа осталась загадочной и непредсказуемой. Но, благодаря Проекту, мы стали взрослее. И умнее. И осознали: никто не может утверждать, что жизнь удалась, пока он жив. Упорствовать в обратном, означает искушать и провоцировать судьбу самым недвусмысленным образом. Прецедентов – масса. Вспомните хотя бы знаменитый слоган: “Великая Октябрьская социалистическая революция – главное событие XX века”. А ведь до конца столетия еще много времени. И всех нас (не только в России) ждет немало интересного! Вместе с тем, мы бесконечно далеки от эсхатологических настроений. Задача сегодняшней акции – зафиксировать точку фазового перехода. Никакой трагедии. Просто смена вех, начало нового цикла. Смело топчу я ногой вешнюю леса красу. А икры у нас много. Почему the end, по-английски? Вполне закономерная реакция на засилье всяческих американизмов – языковых, образных, идеологических. The end – это конец конца истории, столь желанного для многих. Мир вовсе не так сложен, как кажется. Он гораздо сложнее. А если где-то торжествует сытая скука, так это временно. This is a never-ending story, gentlemen.

Сергей Хрипун

Dirty Deeds Done Dirt Cheap

Новая работа самого странного московского дизайнера выходит за рамки привычного полиграфического “просто” дизайна, хотя вполне логично продолжает последнее увлечение автора. “Икорный” период в творчестве Логвина еще не закончился, а жизнь уже удалась. Он успел запечатлеть состояние относительной стабильности, начинающейся сытости и некоторой уверенности в будущем, которое испытывали многие до 17 августа. И сделал это в очень простой и доступной форме. У него вообще весь дизайн такой. За что его любят критики, публика и заказчики. Рискну утверждать, что Андрей Логвин – единственный автор, который делает национальный дизайн мирового уровня. Кроме интернациональности продукта (чему еще можно с грехом пополам научиться), налицо отчетливая национальная identity – а это такая штука, которую очень трудно симулировать. Тут не спасают русские народные узоры, и даже работа “в традиции” конструктивизма, на мой взгляд, дала пока всего один действительно хороший продукт – шрифт Rodchenko. А Логвин не зря сделал свой знаменитый плакат “Жизнь удалась” – ему действительно пока удается все, о чем может мечтать дизайнер (призы и награды, заказы и авторские работы, успех и признание). Он может позволить себе

выступить в роли художника и не провалиться в тонкую щель между дизайном и современным искусством. В стране, где “видео-арт” до сих пор остается иностранным словом, а новости путают с публицистикой, Логвин опять сделал очень символическую работу. Тут и политика, и водка с икрой, и извините за выражение, “message”. Работа понятная, убедительная, как всегда, очень простая. И название правильное – “конец фильма”. Взял, да и залепил икрой в телевизор.

Sergei Logvin

Dear ladies and gentlemen! We're happy to inform you that life goes on. Our last meeting was devoted to the start of the New Russian Project for research of the new Russian soul, and it was held under the motto “Life pan out!” The first stage of the project has been successfully accomplished. The results obtained are non trivial and socially significant. If you need valid arguments, just take a glance at the TV. Russian soul has remains mysterious and unpredictable. Somehow, due to the Project we grew older. And wiser. And realized that nobody could claim that life pan out, whilst one is still alive. To persist in the opposite opinion means to fly in the face of providence in explicit manner. There's plenty of instances. Just remind the famous slogan: Great October socialist revolution is the major event of the 20th century. But still there's mush time left until the end of the century. So we all – not only in Russia – would face so much interesting stuff!

At the same time we are far from eschatological tune. The present action aims at fixating of the phase transition point. No tragedy at all. Just a landmark change, beginning of the new cycle. Boldly I trample with my leg beauteous livery of spring. And we sure have enough caviar. Why “The End” in English? That's quite a natural reaction to the overflow of Americanisms – in language, imagery and ideology. The end – is the ending of the end of history, which is hoped for by many. The world is not that complex as it appears. It's far more complex. And if bellyful boredom reigns somewhere, that's for the nonce. This is a never-ending story, gentlemen.

Serge Khripoun

Dirty Deeds Done Dirt Cheap

The new work by Moscow's most strange designer goes beyond “common” polygraphic design while being a logical sequel of the author's latest addiction. Logvin hasn't finished his “caviar” period yet, though life has already pan out. He managed to catch the feeling of relative stability, incipient satiety and certain confidence in future that many people here in Russia started sharing right before the crisis broke on August 17. And the way he did it was simple and easy to understand – just the words “Life pan out”, written by black caviar over the red caviar background. All design stuff he's doing is like this. That's why he's

praised by the critics, the public and the clients. I would even say that Andrei Logvin is the only author who produces national design of the world quality. Besides international level of the work (which one might learn somehow), there's a distinct national identity – and that's the thing so difficult to simulate. Folk patterns wouldn't help, and even the "tradition" of constructivist school didn't beef the subject up (except for the "Rodchenko" computer typeface). Not in vain has Logvin made his famous "Life pan out" poster – until now everything a designer may dream of pans out for him: he takes prizes, publish-

es personal projects, is commissioned for fine jobs, gains success and reputation. He allows himself to try artistic projects and hopefully happens to avoid falling into the thin but shallow gap between design and contemporary art. In the country where "video art" is still a foreign word, and where news is usually being replaced by pathetic bullshit, Logvin has again done a very symbolic piece. Which has it all – politics, vodka and caviar, and even a "message". The work is plain, clear, convincing and again very simple. And the exactly titled – "the end". Just smashed TV screen with caviar.



Денис Салаутин & Дмитрий Фаин Dmitry Fain & Denis Salautin
Салаты Salads
фотография photography

Елена Селина

Печально я гляжу...

Размышляя о феномене ФЕНСО, я всегда ловила себя на почти непрофессиональных вопросах: как работаете им вчетвером, кто чем занимается, откуда в результате возникает элегантная легкость, и почему в ряде работ она так неестественно отсутствует? Выставочный сезон 98 постепенно начинает удовлетворять мое нескромное любопытство: члены группы начали выступать с отдельными проектами. В октябре Антон Смирнский показал "МУЗЕЙ ФЕНСО", в ноябре мы показываем выставку Салаутина-Фаина "САЛАТЫ". Видимо, скоро следует ожидать и выступления самого эзотерического члена группы Василия Смирнова. Это неожиданное расчленение и есть предмет исследования, специального интереса галереи, интереса слегка мазохистского, ибо мы всегда тяготели к цельности.

Антон Смирнский завораживает, в его проекте "сложная" легкость, особенный художественный драйв, "фирменные" сдвиги ФЕНСО – сознания-подсознания-мировосприятия. Нечто зыбкое, недооформленное, втягивающее в свое поле, порождающее какие-то смутные надежды на иные пути развития московского искусства. Салаутин-Фаин – более конкретны и прямолинейны, но действуют в рамках парадоксальной логики группы, довольно жестки, впервые к конечному результату нет никаких претензий, великолепная съемка (особая благодарность фотографу Владимиру Фридкеусу и печатнику Павлу Никифорову).

Любопытство удовлетворено. Но почему то на ум приходят мечты об идеальном женихе одной из классических героинь Гоголя: Кабы усы Ивана Ивановича, да к голове Петра Петровича ... (не ручаюсь за точность цитаты). Так и хочется в проект Антона Смирнского добавить качество исполнения, а "САЛАТАМ" Дениса Салаутина и Дмитрия Фаина – немного сумашедшинки и, что особенно актуально, интерпретации Антона Смирнского. Почему-то ностальгически вспоминаются рыцари, золотые младенцы и... Где ты, ФЕНСО?

Сергей Епихин

Призрак проказы

В исторической конфронтации традиционалистов и новаторов есть очевидный и вполне утешительный парадокс: и те и другие манипулируют синдромом дежа-вю, ссылаясь либо на канонические, либо на маргинальные "шеде-

ры". Поскольку сегодня инновация стала традицией и наоборот, игру можно продолжить в том числе и ценой удвоения синдрома, продуцировать призраки призраков: подобица цитат, фантомы галлюцинаций и т.д. Вахкханалию сфабрикованной визуальности в современном искусстве породили отнюдь не фотография и не виртуальные технологии, в чем их обычно подозревают. Как обычно, "в начале было слово"; если угодно, сперва само чтение и письмо должны были стать "визуальными". Фонетическая поэзия и окказиональный (психо-)анализ текста как бы авансом отдали их в компетенцию зрения, превратив его из гаранта эмпирической адекватности в своевольного эквилибриста. В полной солидарности с "психофизикой" эпохи Возрождения, в которой глаз сам и являлся источником оптических лучей, "лично" формируя ренессансный просвет человеческого бытия.

Корифей мягкого, гуманного модернизма Пикассо советовал выкалывать художникам глаза, подобно тому, как поступают с певчими птицами для улучшения качества песен. В жесткой версии этот призыв обернулся шоковым кадром из "Андалузского пса". Хотя в рассеченной лезвием склере можно видеть намек на вполне безопасную "бритву Оккама", а сам образ рассматривать всего лишь как инструментальное самоопределение современного взгляда, превратившегося в убийственный ланцет для натуралистических конвенций. С тех пор этот некогда хирургический инструмент обнаружил свою обратимость и сильно затупился, особенно когда художник взялся препарировать им реальность в так называемой телесной парадигме. Чувство хоррора, которым повеяло из "запредельных", выморочных пространств – хосписов, моргов, тюрем, психлечебниц и т.д. – когда современное искусство сменило свою "железную маску" на экзистенциально-соматическую, было сильным, но не слишком долгим. Модус "лепозория" был также ассимилирован и адаптирован современной практикой, как некогда "Черный квадрат", "Фонтан" или "Волшебная гора". Короче говоря, муминозное, тератологическое, затем и просто патологическое стало условием аттрактивного, и даже конsumerического. В то время как встречные гримасы политической корректности сблизили эстетическую консумацию с гастрономической. Одновременно была интериоризирована и вторичная, сюрреалистическая колыбель кинофотоязыка. Соответственно, хоррор сменился на триллер, а последний свернулся в элементарный саспенс или выпал в иронический гиньоль. И фотография здесь вновь не столько сценарист, сколько успешный дистрибьютор или костюмер. В современном искус-

стве, несмотря на настойчивость его апелляций к психоделике и галлюцина-торным (виртуальным) пространствам, по существу, невозможна не только аналитика или деконструкция, но и сама галлюцинация. Последняя тут же превращается в свой риторический логотип, в декорацию сцены для нерассказанной (и невозможной) истории. Собственно, эта невозможность возникает сегодня уже из самого факта обращения к фототехнологии, тотально позитивной и фатально изболительной к собственным объектам.

Кажется, что представленная FENSO “салатная серия” масок с пугающим авторский взгляд вторжением колюще-режущих приборов экспонирует именно этот патовый ступор отношении художника с фотопроцессом. Приверженцам скользкой уклончивой психоделики лучше других известен ее ка-бальный и в последнем счете тавтологический характер: любая фоторепрезентация это прежде всего авторрепрезентация самой Фотографии, в отличие от собственной практики FENSO, действительно, неподвластной никакой деконструкции, но способной мелко нашинковать вполне структурные, цельно-фруктовые “портреты” Арчимбольдо, приобретшие здесь вид лепротической коросты. Погробальный вердикт, заведомо вписанный фотографией в каждое свое изображение, неизбежен, его отсрочка способна существовать лишь как внутрижанровая авторская шалость, вид контекстуальной проказы, тем более желателен хотя бы жест посмертной авторской резистенции, некая форма “потусторонней” мести. Ее агонистический призрак, кажется, отражен в исполненных ужаса зрачках, запечатлевших лицо фотографа Фридкиса как образ убийцы или, точнее, исполнителя приговора.

Elena Selina

I ponder dreary...

Thinking about FENSO group phenomenon, I've always caught myself being puzzled with almost non-professional questions, like: how do they work fourfold, who's doing what, where from comes that elegant ethereality, and why it's not present in some works? The new 1998 season just started answering my immodest questions – FENSO members began showing separate projects. Anton Smirnsky has shown “FENSO Museum” in October. In November we're opening “Salads”, the exhibit by Salautin-Fain. Maybe, it's time now for the group's most esoteric member, Vasily Smirnov, to get out with his own personal stuff. So this surprising dismemberment is the point of interest, of the gallery's special concern, almost masochistic – as long as we've always been attracted to the whole thing. Anton Smirnsky is enchanting, his project has it all – “complex” easiness, special artistic drive, “brandname” FENSO shifts of consciousness-subconsciousness-perception. Something blurred, unshaped, something that is drawing one into its field, and brings vague hopes for possible different ways of Moscow art. Salautin-Fain are more concrete and straightforward, while they still work within the borders of the group's paradoxical logic; for the first time there's no objection to quality of the work, and the shooting is perfect (special thanks to photographer Vladimir Fridkes and printer Pavel Nikiforov). But still I can't rid of allusion – a heroine of Nikolai Gogol's classical play dreams of ideal bride: if Ivan Ivanovich's mustache be planted onto Petr Petrovich's head and... How I'd wish to beef up project by Smirnsky with quality finish, and add some insanity and Smirnsky's interpretation to “The Salads” by Salautin-Fain. And then come nostalgic flashbacks of the knights, golden babies and... Where are you, FENSO?

Sergey Epikhin

The ghost of leprosy

There's one obvious and comforting paradox in the historic confrontation of traditionalism and innovation: both parties manipulate with the deja-vu syn-

drome, appealing either to canonical or marginal “masterpieces”. Since innovation became tradition and vice versa, the game might be continued even by means of multiplication of the syndrome, producing the ghosts of the ghosts – like eidolons of quotations or phantoms of hallucinations. Although they are suspects, neither photography nor technologies of virtuality have created saturnalta of spoof visuality in contemporary art. As a rule “first cometh a word”; and primarily the very reading and writing should have been “visual”. They've been advanced by phonetic poetry and occasional (psycho-)analysis of the text, to the authority of vision, thus changing the latter from guarantee of empirical adequacy into the self-willed equilibrist. Just in total adequacy with Renaissance “psychophysics”, where the eye itself was the source of optical ray-tracing, “personally” drawing Renaissance lucidity of human being.

The classic of soft and humane modernism, Picasso recommended to prick out artist's eyes, the same way as songbirds were treated to improve their voice. In brutal form this appeal turned into a shocking scene in “Un Chien Andalou”, although the cut orb may be a reference of quite a safe “Occam's razor”. While the shocking image could be considered as an instrumental self-definition of modern view, which turned into a deadly lancet of naturalistic conventions. Since then the original surgical instrument disclosed being reversible and dull, particularly when an artist started dissecting reality under the so called “body” paradigm. There was a strong yet brief feeling of horror – breezing from hospices, morgues, jails, mental clinics etc. – when contemporary art changed its “iron mask” for existential and somatic veil. The “leprosarium” modus has been successfully assimilated and adapted by modern practices, as once “The Black Square”, “The Fountain”, or “The Magic Mountain”. In short, the mumminous, teratological, and then simply the pathological preconditioned attractiveness and even consumerism – at the time when crossing grimaces of political correctness just closed up aesthetic and gastronomic consumption. At the same time the second birthroot of cine-photo language, the surrealist one, has been interiorized. Thereafter, horror was changed by thriller, which in its turn fold up into elementary suspense or fell out to ironic guignole. Again photography appears here not as a script-writer, but rather a successful distributor or dresser. Neither analytics or deconstruction, nor even hallucination, is possible in contemporary art, despite of its dogged appeal to psychedelics and hallucinatory (virtual) spaces. Hallucination turns into its rhetoric logotype, in a scenery of untold (and impossible) story. This impossibility emerges from the very fact of access to the photo-technology – totally positive and fatally incriminating toward its own objects.

It seems that the “salad series” presented by FENSO, with intrusion of these threatening edge-tools, exposes exactly that stalemate stuporous relationship between the artist and the photo-process. Partisans of gliding lubricious psychedelics better than anybody else know how enthralling and (in the long run) tautological is this technology. Any photo representation is above all an autorepresentation of Photography unlike FENSO practice which is independent to any deconstruction, though is able to slice and dice the structured and wholefruit “portraits” by Arcimboldo down to leprotic scab. The mortuary verdict, written by photography into each of its images, is inevitable – and its deferment might exist only as an internal author's trick, a kind of contextual prank. So more there's a need for at least a posthumous author's resistance, a form of “afterlife” revenge. Its agonizing ghost seems to reflect in the apple of the artist's eye – full of horror – that recorded the face of Photographer Fridkes as the last image of a murderer, or to be correct, of an executor.



Айдан Салахова Aidan Salakhova
Саспенс Suspence
видеоинсталляция videoinstallation

Сергей Хрипун
Girls Got Rhythm

Почему мы смотрим кино? Не “зачем”, не “ради чего”, не “что нам дает кино”, а почему мы его смотрим? Ведь мелодрама не лучше боевика, комедия не хуже трагедии, а спорить о приоритетах французского, русского, американского или итальянского кинематографа просто бесполезно (с точки зрения зрителя). Однако в любом фильме есть важнейший элемент, заставляющий его смотреть (или не смотреть, если этого элемента нет). Это – саспенс: (тревога, ожидание, неопределенность, неизвестность, беспокойство) – сила, которая превращает движущиеся картинки в кино. Слово “саспенс” происходит от латинского *suspendere*, что означает “подвесить, оставить нерешенным”. Действительно, ничто так не волнует и не интересует человека, как ожидание неизвестного. Вся жизнь – попытка дожить до завтра, чтобы узнать, что же там будет. Так же и кино, как самое жизнеподобное из визуальных искусств, строится на неизвестности. Король саспенса Альфред Хичкок говорил, что любит играть на зрителях как на рояле. Он даже придумал для обозначения элемента, вызывающего саспенс, слово “МакГаффин”, особо отмечая, что МакГаффин нужен настолько, насколько он выполняет задачу. Поэтому так часто бывают скучны навороченные боевики и фильмы катастроф, где не только с первых минут ясно “кто кого”, но и никакие спецэффекты не могут удержать зрителя у экрана. Голый action – как голый король – смешон. А правильная доза саспенса способна заставить смотреть фильм почти любого жанра, будь то фантастический ужастик (“Чужой”), триллер про маньяка (“Psycho” и “Крик”), полицейский боевик (“Скорость”), судебная драма (“Первобытный страх”) или телесериал (“Твин Пикс” и “Секретные материалы”).

Проекты, сделанные Айдан за последние пару лет, строятся на саспенсе (хотя критики склонны по привычке числить ее московским агентом петербургского эстетизма, незамутненного актуальными проблемами психологии восприятия). “Фирменная” полуобнаженная одалиска, которую Айдан подавала на клубных party, подвергала испытанию “приличные” эстетические чувства зрителя – как “9 1/2 недель”, показанные в рамках занудного фестиваля видеоарта.

На Московском Фотобиеннале одалиска была скрыта за глухой стеной, и активно принуждала зрителя к подглядыванию – подобно Норману Бейтсу из “Psycho”. А заглянув в единственную дырку в стене (через глазок фотоаппарата Polaroid), трудно удержаться, чтобы не получить картинку на память о собственном публичном приступе вуайеризма. Поддавшись на провокацию, зритель своими руками делал за Айдан тысячекадровый мультфильм ее же произведения.

Еще один шаг в развитии любимой темы Айдан сделала на последнем “Арт Форуме”, выставив в отдельном боксе ванну, полуприкрытую занавеской. Здесь тонкая провокация чувственных шаблонов доведена до осязаемого предела – желания заглянуть за занавеску. Поймав зрителя на этот крючок, Айдан делает его главным отрицательным героем триллера, крадущимся к де-

вушке, которая, конечно ничего не подозревает и сладострастно мнется в ванной. Работая тонко и как всегда отстраненно, Айдан позволяет каждому почувствовать себя маньяком без дешевых спецэффектов.

Нынешняя выставка в XL Галерее называется просто – “Саспенс”. Это уже скорее игра в эстетское кино с элементами классики (живопись) и поп-арта (видео). Обе картинке выдержаны в почти монохромной гамме, возвращая нас во времена немого кино, когда интрига развивалась исключительно визуальными средствами, без звукового нагнетания-предвкушения-тревоги (если не считать самостоятельных таперских импровизаций). В настоящем проекте Айдан уже почти нет никакой “красоты”, а лишь напряжение между холстом, и лучом света. Замена лежащей одалиски на сидящую беременную делает это напряжение почти стерильным, лишенным пряного восточного эротизма или рискованной западной маниакальности. Отчего саспенс становится пугающим. В знаменитом фильме Энди Уорхола многочасовое отсутствие действия было пародией на энергичный саспенс кинематографа, предполагая в конце минимальное – и неприципиальное – изменение статичного кадра. В этом смысле в фильме Айдан гораздо больше динамики, но характер этого внешне обыденного шевеления модели настолько странен, что меня охватывает мучительное ожидание: чем закончится этот немой и жутковатый сеанс. Сергей Шутов, редактировавший видеоряд, вписал в него изящный привет и королю саспенса и королю поп-арта – в какой-то момент движение модели приостановлено на нервном дрожании кисти руки, а затем и вовсе пущено вспять. Тревожно ожидающий разгадки и окончательно запутанный зритель вряд ли заметит подвох. И беременность модели, кстати, успешно разрешившаяся за рамками проекта, только усиливает метафору, вынесенную в название выставки.

Serge Khripoun
Girls Got Rhythm

Why do we watch movies? I mean not “what for”, or “for what sake”, or “what do we get from movies”, but why do we watch ‘em? Drama is not better than action, and comedy is not worse than tragedy, and there’s not much difference for a moviegoer between French, Russian, American or Italian cinema. Though any film has one important element that makes us watch it (or not to watch if there’s no such an element). That’s suspense (expectation, uncertainty, tension, anxiety) – the force that turns moving pictures into cinema. The word itself is derived from the Latin “suspendere”, which means “to hang up, leave undecided”. What moves and disturbs a human being more than expectation of the unknown. The whole life is an attempt to live until tomorrow and see what happens then. The same thing with cinema, which as the most lifelike art, is built on expectance of uncertainty. Alfred Hitchcock, the king of suspense, has even invented a word for the film’s suspense driving element – McGuffin, and stressed that McGuffin should be used just until it performs its task. That’s why overloaded action or disaster movies are often so dull, and no special effect

effort could keep our eye at the screen. While the right dose of suspense would make us watch almost any genre, be it a sci-fi horror (“Alien”), a serial killer thriller (“Psycho” or “Scream”), a police action (“Speed”), a courtroom drama (“Primal Fear”) or a TV series (“Twin Peaks” or “The X-Files”).

Projects made by Aidan in the last couple of years, are built on suspense (although art critics still tend to mark her as a Moscow agent of St. Petersburg aestheticism, unbound with actual issues of psychology and perception). Aidan has shown her “brand name” demi-nude odalisque at club parties, tempting the viewers’ “decent” aesthetic feelings – as if a “9 1/2 weeks” movie shown at some highbrow video-art festival.

At the last Moscow Photobiennial beautiful girl was hidden behind the wall and forced viewers to peep – like Norman Bates in “Psycho”. And having peeped into the whole (through the Polaroid viewfinder) one couldn’t resist taking a picture for the record of one’s own voyeuristic spasm in public. Ensnared in provocation, the viewer has literally hand made for Aidan the thousand-framed multiple of her work.

Developing the favorite theme Aidan has made another step beyond, showing at the late Moscow’s “Art Forum” an installation in a separate booth with a bathtub half-veiled behind a curtain. Here the fine provocation of sensuous stereotypes is driven to the palpable limits – right up to the irresistible wish to peek in behind the curtain. Hooking the viewer with the bath bait, Aidan turns one into a killer-thriller hero creeping toward the girl, who is traditionally unaware

of danger and seductively caressing herself. Thus Aidan allows anybody to become a maniac with no extra special effects.

Her present exhibit here at XL is titled simply – “Suspense”. This time she is playing a kind of an “aesthete’s” film, with classical (painting) and pop-art (video) elements. Both pictures are almost monochrome, referring us back to the silent era, when intrigue was developed exclusively by the visual means. This project by Aidan has almost no trace of “beauty”, but the tension between the canvas and the light beam. Changing the recumbent odalisque for the sitting pregnant, makes this tension almost sterile and free of both the spicy Oriental eroticism and the adventurous Western maniacal obsession. Which makes the suspense appalling. In the Andy Warhol’s famous film the long absence of action became a parody of energetic suspense, with the minimal – and accidental – change of static in the end. From this point Aidan’s video is very dynamic, but the nature of the seemingly trivial stir of the model is so strange, that one is smitten with sore expectancy: what will this silent weird sitting end with? Serge Shutov, who edited the video, has put in a cunning “hi there” to both the king of suspense and the king of pop art – at some point the model’s motion is paused in a nervous hand shiver, to be continued in reverse mode. Anxiously awaiting to unravel the clue and finally perplexed, viewer would scarcely recognize the cheat. So the model’s pregnancy – successfully brought to bed later – just stretches the metaphor put in the exhibit title.



Андрей Великанов Andrei Velikanov
Некоторые любят погорячее Some like it even hotter
видео видео

Андрей Великанов
Исповедь маргинала

Когда я получил приглашение сделать выставку в XL галерее, я был удивлен и раздосадован. Давным-давно я решил прекратить всякую артистическую практику и по разным причинам удалиться со сцены (московской ордена Трудового Красного Знамени Художественной). Одной из главных причин было мое отвращение к персонажам данной сцены, которые, как мне казалось, непрофессионально и бестолково, руководствуясь лишь интересами личных амбиций, пережевывая постмодернистскую дребедень, вяло обменивались неинтересными шлепками концептуальных акций.

Вместе с предложением я получил почти все каталоги XL Галереи, которой исполняется пять лет. Будучи вежливым человеком, я внимательно с ними ознакомился. Сначала в душу мою закралось легкое подозрение. Я обратился к последним статьям ведущих критиков и прочитал их. Я посетил выставки и поговорил со своими бывшими коллегами.

И тут страшный холод чудовищной беды сжал мое сердце. Я страшно ошибался. Я совершал непоправимую ошибку. Как будто какая-то пелена застилала мои глаза. Я смотрел на эти явления сквозь призму своего предвзятого отношения. Выставки были хороши, тексты великолепны, глубина мысли – потрясающа. Художники, адекватно отвечая окружающей действительности, создавали тонкие и интересные произведения искусства. Кураторы направ-

ляли их деятельность, определяли темы этических и философских поисков, проводили замечательные проекты и привлекали к ним именно тех художников, которые могли решить поставленные задачи. Критики писали великолепные статьи, пользуясь прекрасным русским языком и вдохновляя художников на новые поиски. Концептуализм показался мне теперь явлением, которое проникло в самую сердцевину экзистенции, определив вместе с тем дальнейшие направления философских исследований. Радикализм явил собой торжественный и мощный поток сильнейших акций, призванных разбудить и перевернуть вялый и аморфный социум, потерявший всякий интерес к актуальному искусству. Эксперименты, связанные с таким термином, как “телесность” привели к созданию великолепных образцов современного творчества. А изменение ориентации художественной мысли, под которым следует понимать переход от “телесности” к поискам нового национального сознания, было чрезвычайно своевременно и, конечно же, приведет к новым победам. Соотношение художественных явлений, относящихся к мейнстриму и явлений маргинальных было чрезвычайно точно взвешено, определено и не допускало излишних коннотаций. Вообще, художественный мир представился мне необычайно органично сбалансированным организмом. Машина работала без холостых оборотов, перманентно выдавая качественную ткань современного искусства высшего качества. И это при том, что окружающий мир выглядел как скопище моральных уродов, грозящих уничтожением мира

искусства. Невиданные храмы Христа Спасителя выросли как грибы, грозные лужковские залуны вставали мрачной стеной, язык упрощался до адекватного современной ситуации примитива.

Моя же собственная роль представилась мне весьма неприглядной. Мне не было места в этом точном, сбалансированном организме. Я был озлоблен и несправедлив. Отдавая дань художественным качествам художников, я считал, что раз окружающий мир мерзок, то мир художественный, способный к многократному усилению любых явлений, должен издавать непереносимый запах психологической вони. Как я смел так отзываться о своих товарищах?!

До того как открылись мои глаза, мне казалось, что такое явление, как постструктурализм, совершенно искусственно привито московскому художественному сообществу. Я даже считал, что чрезмерное увлечение некоторыми положениями Делеза, Гваттари, Фуко и других замечательных философов и неправильное их истолкование привело к появлению негативных и даже отвратительных явлений, например, в радикализме. Я утверждал, что абстрактный инструмент, применяемый в совершенно оторванной от контекста ситуации приводит к невероятному искажению исходных позиций. Каюсь, я был настолько озлоблен, что в качестве примера, иллюстрирующего этот факт, приводил злобный детский стишок отвратительного содержания: “Маленький мальчик нашел пулемет, больше в деревне никто не живет”.

А как я смеялся над коллегами, которые использовали в своей работе социальную тематику! Как оскорблял я их за стремление оказывать давление на социум! Да сами слова “работа”, “давление” и “социум”, произносимые в данном контексте, подвергались с моей стороны унижительным насмешкам, неважно в какую сторону склонялись мои товарищи, к левому ли дискурсу, или к радикальному фашизму. Я издевался также над братьями, которые были заняты медальными проблемами. Одно время я даже пытался использовать их как материал в своем так называемом “творчестве”. Памперсы-тампаксы-вригли-спер-минт-дабл-джуси-фрут, – кричал я. А потом, – Кулик-Осмоловский-Гельман-Мизиано-Буратино! Как я мог так оскорблять своих товарищей? Тамбовский волк тебе товарищ, скажут они и будут правы. Я говорил, что выставки – это такие прокладки с крылышками, которые дают непрезьюденное ощущение сухости и уверенности, не надо носить с собой свитер, перформансы отражают кислотную атаку, а инсталляции скомпонованы в необходимых для здоровья пропорциях. Свины! Яйца мне за это оторвать, подонку! Не зря за последние пять лет у меня не было в Москве ни одной выставки, ни один журнал не поместил критической рецензии на мою “деятельность”, а товарищи отворачивались от меня, высокомерно кривя губы.

Как мне теперь стыдно! Я также думал, что мои коллеги творят не сами, а инспирированы некоторым абстрактным Автором и как марионетки в театре Карабаса-Барабаса повторяют заученные стереотипы, шаловливо произнесенные когда-то медially-социально-виртуально несуществующим Творцом. Слепец! Ничтожество! Отказать замечательным людям в том, что им принадлежит оригинальность, адекватность и торжественная мощь творчества! Как я мог это сделать? Ерничая и кривляясь, глумясь и издеваясь, я утверждал, что многолетняя деятельность московских художников, кураторов и галеристов на Якиманке привела к тому, что на этом месте выперла из земли-воды чудовищная кислотно-бронзовая дермивина, которую до этого можно было увидеть только в наркотическом бреде! Негодяй, тупое животное! Конечно же нет абсолютно никакой связи между этими явлениями!

В вопиющем противоречии с предыдущим тезисом я позволял себе также утверждать, что тот самый анонимный Автор, инспирирующий московскую художественную сцену, не кто иной, как сам президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели. Он, мол, и являлся той фигурой,

которая обосновала постструктуралистскую парадигму исследований в области современного искусства последнего десятилетия, распределила роли и сценарии действий концептуалистов и радикалов, а также написала статьи ведущих критиков, редактирует ХЖ, основала институт Лившица, а также незначительной частью своих доходов финансирует деятельность московских галерей и других институций. Нелепость этой издательской тирады даже не нуждается в обсуждении. Это не так, потому что этого просто не может быть! Что же касается меня самого, то-о!!! тут я давал волю своей фантазии. Самые лестные характеристики незаслуженно присваивал я себе. Я сравнивал себя ни более ни менее, как с Орфеем, спустившимся в ад, и дерзко утверждал, что моя песня распугает мерзких тараканов концептуально-радикального мира (как у меня язык-то поворачивался!). Раз уж я начал исповедоваться, то признаюсь еще в одном грехе, тем более, что это не грех, а болезнь. Незаслуженно сравнивая себя с Орфеем, я вспоминал, что в опере Глюка голос Орфея – меццо-сопрано, то есть это женская партия. Несмотря на маскулинную внешность, моему сознанию всегда был присущ полоролевой конфликт. Поскольку, как говорят, “феминизм у нас не приживается”, понятней будет язык мужского шовинизма. Орфей – баба, а я себя иногда бабой и чувствую. Сиськи и пизду пришивать себе не собираюсь, какая в конце концов разница, кто кого ебет, Шерлок Холмс доктора Ватсона или наоборот? Однако часто наблюдаю в себе отсутствие конкретной половой идентификации и не могу сказать, что это так уж неприятно. Например, всегда мечтал вступить в гетеросексуальный контакт, в котором я буду играть роль женщины, а женщина роль мужчины. Симпатичный, деловой, расчетливый и предпринимчивый директор XL Галереи – женщина и, в конце концов, чем черт не шутит, но я сгораю от стыда, я не смею... Я так виноват и не заслуживаю прощения. Мне только разрешили показывать движущиеся картинки, сопровождая их негромкой фонограммой. Таково условие и я не спорю, какая разница, что у меня в руках, – лира, балалайка, гармонь или комплект видеоаппаратуры, ведь главное, покидая ад, не обернуться; но, совершив покаяние, оплыванный и обескураженный, я обращаюсь и вижу только бесплотную тень, отлетающую в прокуренный тяжелый воздух. Eurydice! – тщетно зываю я, – Eurydice!..

Приложение. Слова песни из фильма “Нескладушки” являются ключом к мыслям автора. Каждая буква ключа, соотнесенная со своим порядковым номером в алфавите и с положением соответствующего знака в оригинальном тексте дает необходимый символ искомого сообщения.

Ястеапсырп акшалим
 Ястеавилаз акшомраг
 Тидуб укчолим оклаж
 Тидуг акчеалалаб!
 Ястеавырзар ецдрес
 Ястюарибос етсемв как
 Акнежурдоп ыт акшомраг
 Акнежурт акйалалаб!

Андрей Ковалев **Отдельный вход**

Про художника Андрея Великанова можно сказать только одно хорошее слово. Что он не только лысый, но еще и бреется наголо. Но это интересное обстоятельство, в сущности, не имеет никакого значения. Ни в рассуждениях о его прекрасной лысине, ни в сентенции о месте художника в московском контексте нет никакого особенного смысла. Великанов и так все сказал в своем покаянном “слове художника”. Например, что оппозиция и критичес-

кое отношение к этому самому контексту ни к чему не привели и что следует покаяться и признать свои заблуждения – ребята мы все же на проверку оказались хорошие и душевные.

Вот, например, Елена Селина и Сергей Хрипун. Конечно, их можно подозревать в том, что они монополизировали всю художественную тусовку и не дают возможности реализоваться альтернативным художественным программам. Но зато ведь одеты они с таким небрежным шиком. Галерея XL исполнилось 5 лет, она расположена в самом престижном районе и имеет отдельный вход. Посему и альтернативный Великанов, который штурмом брал ЦСИ Сороса под личиной Внука Буденного в устрание окостеневшим художественным структурам, решил совершить акт примирения с художественной средой, воплощаемой в лице галереи XL.

Однако непонятно, зачем все это, если невозможно ответить на вопрос о том, что такое искусство. Или невозможно сказать ответственно, зачем искусство. Конечно, можно при этом весьма качественно слепить видеоклип о том, что отличает “Другого Хорошего Художника”, который сморкается совсем как Звездочетов, от художника с хорошим трейд-марком – то есть Андрея Гагарина. (“В джазе только тампаксы”). Но от этого не станет ни экономичнее, ни чище, ни суше. Но вот как раз на эту тему бедному критику и сказать нечего, вся наша критическая фея так же развеялась по ветру, как и надежды на возможности социального перфекционизма. Художники выпекаются как тампаксы или участвуют в сомнительных действиях, как Кулик или Бренер. Хотя и у этих титанов последнее время как-то повыветрилась энергия для hardcore, но дело совсем не в этом. Еще раз повторяю – куда-то делся даже намек на понимание того, что такое искусство и чем занимается художник. Осталась только воля бесконечно определять искусство через себя самого. Как будто “тусовка”, художественный мир, интернациональный художественный процесс и есть единственные и конечные дескрипторы искусства.

Пусто как-то на душе. Тоска ужасная и скрежет зубовный. Слова какие-то стали пустые. И время кончилось. Эпоха уходит в прошлое. Виноват во всем, конечно, лысый художник Великанов. Но все равно остается вопрос “Что делать?” или “Что такое искусство?”

P. S. Видеоарт я как-то недолюбиваю. Чудовищная скукота и, более того, нечеловеческое мракобесие. Или какие-то компьютерные копии, или непрофессионально снятые клипы. Однако, у Великанова как-то все весело получилось, коротко, увлекательно и без особого занудства. Очень удобно для того, чтобы рассказывать на вернисаже среди светской богемы с бокалом дорогого шампанского в шикарной галерее, имеющей отдельный вход.

P.P.S. А искусство я все же люблю и жизнь искусства тоже.

P.P.P.S. Еще я люблю Лену и Сережу, которые и в самом деле стильно одеваются, и роскошную галерею XL люблю с отдельным входом. Еще хочу показаться, раз пошла такая пьянка, во всех моих ошибках, непродуманных и неверных словах, когда либо сказанных. Как я все же был неправ. Особенно насчет одежды и надежды.

На сем остаюсь искренне ваш, Андрей Ковалев

Елена Селина

Всем спасибо, или в джазе только девушки

Когда-то в молодости, как и все романтические девушки, я посетила гадалку. Старая женщина сделала неожиданное и завораживающее предсказание, по сути испортившее мне жизнь. Она сказала: в 90-е годы тебя будут окружать интеллектуалы с воинственным уклоном, но не думай, что это будут мужчины... Я подумала – глупая старуха, что ты можешь понимать, вокруг меня по преимуществу мужчины, и некоторых я могу назвать интеллектуалами. Про-

шли годы. И только сейчас я начинаю понимать сакральный смысл бормотаний старой гадалки. Каждый, кто читает этот каталог (а это человек знакомый с художественной ситуацией Москвы) – поймет меня. Мы живем в зоне вечной женственности. Женщины умные и не очень, страстные, подчас скандальные окружают нас. Одни считают себя единственными и главными по каким-то мифическим рейтингам, другие – манят загадкой, то закрывая, то вот-вот открывая свои салоны, некоторые из них кусаются, редкие – не выходят из дома, но все про всех знают, кто-то сплетничает, кто-то обижается, есть и алкогольички, и наркоманки, а много женщин прекрасных и умных. Попадаются очень религиозные. Практически все очень дерзкие, но склонны к покаянию. Сейчас нам с Сергеем особенно интересны две из них: и та, что мечтает о суицидальном соитии, и та, что плачет о конце искусства и, с таким наслаждением, не устает следить за нашим внешним видом.

Не волнуйтесь, девочки – мы вас очень любим. Одна из вас делает прекрасное видео, она – почти единственная, кто делает это легко и интересно, кстати с очень высокой степенью национальной идентичности, над которой так фрустрированно хохочет в своих письмах. Другая – одна из немногих способна к адекватному анализу художественной ситуации, особенно когда забывает о Карле Марксе.

Да что я. Не так и не о том хотелось мне написать.

P.S. Сегодня, 22 декабря 1998, XL Галерея исполнилось 5 лет.

Andrei Velikanov

Confession of a marginal

When I have been invited by XL Gallery to make an exhibit there, I was surprised and vexed. Long ago have I decided to stop any artistic activity and – by various reasons – withdraw from Moscow Art scene (decorated with Order of Labor Red Banner). One of the main reasons of my disgust to the personages of this scene, who, as I believed, drowsily bandied spansks of conceptual actions, chewing Post-Modernistic garbage, considering just their personal ambitions. Together with invitation I received almost all catalogs of XL Gallery, that celebrates it's 5th anniversary this year. Being a polite person I have read them thoroughly. I felt somewhat doubtful at first. Then I looked through the latest essays by leading critics, went to some exhibits and talked to my former colleagues.

And then my heart covered with chilling fear. I was terribly wrong. I've made an irrecoverable mistake, as if my eyes were veiled. I saw these phenomena through a prism of my prepossession. The exhibits were fine, texts – extraordinary, and thoughts amazingly deep. Being adequate to reality, artists were making fine and interesting artworks. Curators piloted their activity, defined the themes of ethical and philosophical search, developed wonderful projects and exactly engaged those artists who could perform selected missions. Critics were making bright essays, written in perfect Russian, and encouraged artists for the new pursuit. Now Conceptualism seemed to me the phenomenon that reached the very core of existence, thus defining further philosophical studies. Radicalism showed itself now as the solemn and powerful stream of actions, missioned to wake up and blow up the sleepy and amorphous socium which lost interest to contemporary art. Experiments with “body” theme resulted in exquisite examples. And the upturn of the art thought – meaning the change from “body” theme to the search of national identity – was timely and will certainly lead to new triumphs. The mainstream to marginality ratio was precisely weighted and allowed no extra connotations. All in all, I saw the art world as an incredibly balanced organism. This engine worked without null cycle, permanently producing contemporary art fabric of the highest quality. And all that

happened at the same time when the outer world looked like a herd of moral freaks endangering the art world with demolition. The unseen before cathedrals mushroomed up, menacing luzhkov's cock-heads packed into a gloomy wall, and language restricted to the adequate primitive.

My personal role now seemed to me very unsightly. There was no place for me in this perfectly balanced organism. I was bitchy and unfair. Recognizing the artists' qualities, I thought that if the outer world is ugly, then the artistic world, capable of magnification of any phenomena, should have been stinking with unbearable psychological hum. How could I talk of my buddies this way? Before my eyes opened, I believed that issues like post-structuralism, were artificially engrafted in the Moscow art community. I have even thought that surplus devotion to some theses of Deleuze, Guattari, Foucault and other fine philosophers, as well as misinterpretation, lead to negative and even disgusting events in radicalism. I claimed that an abstract instrument used in a wrong context distorted the initial points.

How did I laugh at my colleagues, who worked with social issues! How did I insult them for their will to pressure society! Even the very words "work", "pressure" and "society" – I have mocked them up, no matter where did my comrades belong, to leftist discourse or radical fascism. I scoffed my brothers bound with the media problematic. Once I've even tried to use them as a material in what I called my "work". Pampers-tampax-wrigley-spearmint-double-juicy-fruit, – I cried. And then – Kulik-Osmolovsky-Guelman-Misiano-Pinocchio! How could I assault my comrades? Alligator is your comrade, should they say, and they'd be right. I said, exhibits are these sanitary towels, giving dry comfort, performances rebuff acid attacks, and installations are built in reasonable healthy proportions. What a pig! Pick off my balls! No wonder, I had no exhibits in Moscow in the last five years, and no magazine have reviewed my "work", while comrades have turned away of me.

Shame on me! I have also thought that my colleagues aren't self-inventive, but instead are inspired and puppeted by some abstract Author, and just repeated the learned stereotypes, that were... *<and – let me not torture you, the author's style and myself – there was 500 words more of the same flagellation blah-blah-blah. Anyway, you got the main idea. The untranslated remains of the text had too many idiomatic, local and contextual connotations and allusions, which – being probed by translation – would definitely lose their funky and mockery mood, but instead turn into hard-to-understand boredom. Translator's note>*

Andrei Kovalev **Separate entrance**

There's only one good word to be said about artist Andrei Velikanov. He's not just bald but also gets a close shave. Though this peculiar instance is of no significance. There's no special sense neither in his gorgeous baldness, nor in a sentence about an artist's place in Moscow context. Velikanov has already said it all in his penitential "artist's say". Like that opposition and criticism toward that very context led to nothing, and that he had to surrender and plead guilty – so we all showed up as nice guys.

Let take, for example, Elena Selina and Serge Khripoun. One could misdoct them in monopoly over at the art community and resistance to alternative art programs. But they're dressed with such a careless chic. XL Gallery is 5 years old now, located in the most prestigious district and has a separate entrance. That is why alternative Velikanov, who assaulted the Soros Center for Contemporary Arts (under cover of Budyony's grandson) to terrorize the stiff art structures, now decided to resign himself to the art society embodied by XL Gallery.

Still it's not clear why all the fuss, if there's no answer to the question "what is

art?" Or nothing could be liable could be said about "why art". Considering this one might make up a clip about how "Another Good Artist", blowing nose just like Zvezdochetov, differs from the artist with a reliable trademark, i.e. Andrei Gagarin ("Some like it without sugar"). Well, this makes nothing more economic, or clean, or dry. But this is exactly the theme that poor critic has nothing to say about, with all our critical slang gone with the wind – together with hopes for possible social perfections. Artists become mass production items, like "Tampax", or tale part in doubted actions, like Kulik and Brener. Although these two giants have lost real "hardcore" energy, they aren't my subject. I'm stressing again: now there's not even a slightest hint of understanding of what is art and what is the artist dealing with. Just the will to endlessly define art through oneself is left. As if "groupies", art world and international art process are the final and only descriptors of art. Just a blackdog and teethgrind. Words are empty. And time has ended. An epoch is lost in the past. Certainly, it's the fault of the bald artist Velikanov. Though the questions "What is to be done?" or "What is art?" still remain.

P.S. I have a dislike for video art. Terrible boredom and inhuman obscurantism. Or some computerized snivel, or non-professional work. But Velikanov has done everything shortly, sprightly, enthralling and no-noodles. Perfect for enjoying yourself at the vernissage among Bohemian public, with a glass of expensive champagne – in a stylish gallery with a separate entrance.

P.P.S. And I still love art as well as art life.

P.P.P.S. And I also love Elena and Serge, who are really kill dressed; and I love the gorgeous XL Gallery with its separate entrance. And all the stuff said, let me give my penitence for all my faults, undigested and wrong words ever said How wrong was I Especially as for the garments and hope. I remain yours truly, etc

Elena Selina

Thanks everybody or A girls-only jazz

When I was young, I once came to a fortune-teller, like any other romantic girl. Old woman made a very strange prediction, which actually spoiled my life. She said that in the 1990ies I'll be surrounded by intellectuals of militant character, though they shouldn't be men... Stupid granny, thought I, what do you know, I'm surrounded by men, and some of them could be called intellectuals. Years passed by. And only now have I started to realize the sacred meaning of an old woman's mumble. Anyone reading this catalog (who should be somehow familiar with the Moscow art scene) would understand me. We're living in the zone of eternal femininity. Women – smart, level-headed, passionate, sometimes scandalous – are all around us. Some consider themselves one and only, according to some mythical ratings. Others dangle with mysterious promises to open their salons. Some bite, rare – sit at home but know everything about everybody, some gossip, some resent, and others are alcoholics or drug addicts, and yet there are many beautiful and smart women. Religious ones occur. Practically all of them are perky, but easily step back for penitence. Now Serge and I are particularly interested in the two of them. The one who dreams of suicidal coitus, and another – who weeps about the end of arts, and so voluptuously keeps the track of what we wear.

Don't worry, girls, we love you very much. One of you makes terrific video, she's probably the only who does it so easy and interesting, and with a high degree of national identity (which she is laughing at in her letters with frustration). The other one is of a rare breed, that could adequately analyze the art situation, especially when she forgets about Karl Marx.

But, don't mind. Actually, I wanted to tell something different.

P.S. Today, December 22, 1998, XL Gallery celebrates its 5th anniversary.



Игорь Мухин Igor Moukhin
Нонстоп Nonstop
фотография photography

Елена Селина
Назад к звездам

Когда-то давно, в 1994 году, впервые делая выставку Игоря Мухина, мы очень радовались, что фотограф пытается мыслить концептуально. В проекте “Скамейки. Трансформация для будущего” Мухин мягко пародировал нашу привычную выставку с близким названием, только звучало оно как “Монументы. Трансформация для будущего” и, соответственно была посвящена вариациям на тему памятников. Героями нашего фотографа были скамейки, и тогда казалось, что это очень осмысленный жест. Мы, не предвидя дальнейшей повальной концептуализации фотографов шумно приветствовали проект, включились в бессмысленную полемику на тему: кого считать фотографом – из фотографов, а кого из них же – художником.

По прошествии времени, следует признать свою ошибку. В московской художественной среде есть фотографы и любители. К последним относятся и многие художники, которые берут в руки фотоаппарат. Опыт показывает, если в проекте художника не участвует профессиональный фотограф, то выставка проигрывает. И наоборот, когда чистый фотограф навязывает уже сделанным: фотографиям концепцию – высказывание не получается. Последняя Фотобиеннале показала – быть хорошим фотографом не только не стыдно, но и мало кого из отечественных авторов можно назвать таковым.

Что касается Мухина, то на мой, возможно, субъективный взгляд – это один из лучших чистых фотографов Москвы, которому не нужна, и просто противопоказана концепция. Можно долго рассуждать о природе его дарования – попытаться поискать его нишу на стыке “непересекающихся параллелей” Картье-Брессона и Хельмута Ньютона (если подобное некорректное соединение в принципе возможно). А лучше ничего не искать, а получить удовольствие от очень хороших фотографий.

Александра Обухова

Фотография бывает постановочной и репортажной, рекламной и видовой, групповой и портретной. Она может быть эффектной и камерной, цветной и черно-белой, контрастной и размытой. Разнообразны и методы ее описания и анализа. Благодаря своим свойствам, подробно обсужденным высококолобыми теоретиками, фотография стала наиболее доступным способом для появления на свет немудрящих высказываний современных художников.

Однако есть одно различие, которое не в силах преодолеть ни мода, ни снисхождение критики: граница между профессиональной и любительской фотографией – на прочном замке. (Эта надежно охраняемая граница существует и в других видах искусства, хотя считается дурным тоном обращать на нее внимание в присутствии активно самовыражающегося художника).

Обнаружить на (фото)выставке работу профессионала – большая удача. Если работа не одна – это уже радость сердца.

...Что меня всегда восхищало в профессиональных фотографах, так это их умение вместе со своими камерами исчезать из поля зрения фотографируемо-

го. Попробуйте, прогуливаясь по улице или сидя в сквере, запечатлеть хотя бы одного случайного прохожего или соседа по лавочке – даже простой “мыльницей”! Я несколько раз пыталась – мои “модели” всегда замечали наведенный на них объектив и, заметив, либо застывали с неестественно перекошенными лицами, либо расплывались в “сырной” улыбочке, либо вели себя крайне агрессивно в своем нежелании попасть в чужой фотоальбом. А вот “профи” – даже используя так называемую “случайную” фотографию – всегда поймает видеоискателем какую-нибудь смачную физиономию. Настоящего мастера жанра, можно сказать, отличает замечательное умение – смотреть в глаза.

Что же происходит, когда модель отворачивается, фотограф стоит у толпы за спиной, затвор щелкает с дикой скоростью, а камера, похоже, висит на груди? Неужели отказывается от своих профессиональных навыков, заигрывая с фигурой оппонента – любителя? Нет, мастерство, как говорится, не пропасть; срабатывает “волшебная сила искусства”, и оптика фотозрения превращает крутые затылки, худые спины, волосатые ноги, острые локти и мощные зады курортников в структурно срежиссированную авансцену романтического спектакля. Нет ничего случайного в причудливом узоре, состоящем из тел-репортажей. Видимо, это и есть взгляд профессионала, зорко улавливающий классические композиции в хаотическом протекании жизни.

Elena Selina
Back to the stars

Long ago, back in 1994, when making the first XL exhibit of Igor Moukhin, we appreciated the fact that photographer tried to conceptualize his work. In his project “Benches. Transformation for the Future”, Moukhin gave a soft parody on a famous exhibit with a similarly sounding title (“Monuments. Transformation for the Future”), which actually explored artistic variations of monumental propaganda. Our photographer chose benches as his characters, and at that time it seemed quite a conscious move. Having no idea about a future conceptualization of photographers, we hailed the project joyously, and joined the pointless discussion about who among the photographers is a photographer, and who is an artist. Time passed and we have to admit our mistake. There are photographers and there are amateurs in Moscow art community. The latter category includes many artists who take camera in their hands. We’ve learned by experience that, in many cases, exhibit is a loss if professional photographer is not invited for shooting. And vice versa: when a pure photographer attempts to stick a conception to the already done pictures – his message fails. The last Moscow Photobiennial has clearly shown that there’s no shame in being just a good photographer, furthermore, a rare local author could bear such a title. My personal opinion is that Moukhin is one of Moscow’s best pure photographers, and that he needs no concept for his work, it’s even a contraindication. Should I dissertate upon the nature of his talent? Should I try finding his niche at the joint of “non-crossing parallels” of Cartier-Bresson and Helmut Newton – if such a joint is possible at all? Or better stop searching, and instead enjoy the really good photography.

Alexandra Obukhova

Photography has many faces – studio and reportage, advertising and landscape, group and portrait. It could be glamorous or intimate, color or black-n-white, sharp or blurred. The same various are the ways it is described and analyzed. Thanks to its features – so scrupulously spoken about by highbrow critics – photography became the most available way to materialize those simple thoughts of contemporary artists.

But there's one difference, that couldn't be outdone by fashion or critics' condemnation: the borderline between professional and amateur photography is closed and guarded. This vigilantly patrolled border also exists in other art genres, though it's a bad habit to mention it in the presence of a self-expressing artist. So if you've found the professional's work at a (photo)exhibit – you're lucky. If there's more than one – then you must be a happy man!

...What have ever excited me in professional photographers that is their ability

to disappear – together with their cameras – out of sight of those whom they picture. Just try to shoot some passing by stranger in the street with your camera. I tried it many times, and my “models” have always noticed the lens I focused on them – and they either froze with theatrical faces, or showed a “chee-e-ezzy” smile, or even aggressively objected to be caught into my photoalbum: While a professional will always catch some great face, even doing the so called “occasional” shooting. So what happens if the model turns its back, and the photographer, standing behind the crowd is shooting rapidly, his camera on his neck? Does he give up his professional habit, playing with a figure of the opponent amateur? No way, practice is above all: there comes “magic of art”, and the photo-optics turns tight napes, thin backs, hairy legs and mighty asses into a structured and well directed romantic play. Nothing is accidental in this picturesque pattern, made of bodies-weaves. Maybe that means professional view, that crisply catches up classical compositions in a chaotic life stream.



Юрий Аввакумов Yuri Avvakumov
Пушкин и деньги Pushkin and money
инсталляция installation

Никита Алексеев**Вместо предисловия**

Наше все – морошка

Про Пушкина известно, что он “наше все”. Что бы ни придумывал Достоевский на годовщину его смерти по поводу “всечеловечества”, одним из достижений Пушкина было то, что он стал первым профессиональным литератором в истории русской литературы. То есть, пытался жить на гонорары. У него это плохо получалось, “Наше все” свои кровные зарабатывать умело кое-как. Существовал Пушкин в долг. Самое, пожалуй, безобразное, что связано с концом великого поэта – это то, что его долги – после смерти! – были выплачены Николаем I. Государство, персонифицированное в самодержавном идиоте, советовавшем гениальному стихотворцу писать “в духе Вальтера Скотта”, выдало его семье векселя на будущее. Будущее вышло такое, какое у нас есть. В трети писем Пушкина, дошедших до нас, речь идет о деньгах. Это странно. Но свидетельствует о том, что “наше все” было всем: эпилептоидным богословом, проигрывавшим деньги в Рулеттенбурге, вегетарианским революционером, считавшим рубли как серебряные пули, полу-падшим на склонах Кавказа демоном, только-только вышедшим на дорогу, жившим на свой офицерский оклад. Про последовавших – промолчим. Они были еще более разные и алкающие истины и денег.

Пушкин все время говорил о деньгах. Его от тоскливого удела спас чудесный заяц, перебежавший дорогу на Сенатскую площадь, он тренировал руку для фатальной дуэли, таская полупудовую железную трость. Заяц его уберег от судьбы Кюхельбекера, железная трость не спасла от тупого выстрела Дантеса. Волшебные спасения и ошибки сопутствовали ему всю жизнь. И позволяли снова и снова кричать, хныкать, шептать – “денег нет, мой друг”.

Денег нет никогда. И хорошо. Представьте себе Пушкина владельцем острова в Карибском море, самолета “Фалкон”, акционера футбольной команды и камергера Империи. Ну его. Это не Пушкин, это не “наше все”, а какой-то Шолохов-Маяковский-Бенедиктов-Михалков.

Чудесный заяц спасает, но не до конца. Гробовые деньги отсчитывает холодно-потными руками шефа корпуса жандармов плешивый автократор. Пушкин перед смертью просил не деньги, ему хотелось холодной морошки. Дали.

Помните мандельштамовское “ну, а розу – никому”? Без розы Александр Пушкин – “Ай да Саша! Ай да сукин сын!” – вполне обошелся. Он сам себе “роза есть роза есть роза”. Без морошки умереть не смог. Но зато написал, кое-как умея зарабатывать деньги, стихотворение, начинающееся словами “Пора мой друг, пора, покоя сердцу просит...”

...мел столбом! деньги сыплются!

(П. Б. Мансурову. 27 октября 1819 г. Из Петербурга в Новгород)

...но ему недостает ни денег, ни сведений, как у нас обыкновенно водится.

(Л.С.Пушкину. 24 сентября 1820 г. Из Кишинева в Петербург)

Мне деньги нужны, нужны! Прости.

(Л.С.Пушкину. 24 сентября 1820 г. Из Кишинева в Петербург)

...дайте знать минутным друзьям моей минутной младости, чтоб прислали мне денег, чем они чрезвычайно обяжут искателя новых впечатлений.

(А.И.Тургеневу. 7 мая 1821 г. Из Кишинева в Москву)

...хочу напечатать, да лени много, а денег мало...

(П.А.Вяземскому. 2 января 1822 г. Из Кишинева в Москву)

...где же деньги? А мне в них нужда.

(Л.С.Пушкину и О.С.Пушкиной. 21 июля 1822 г. Из Кишинева в Петербург)

...пишу тебе, окруженный деньгами, афишками, стихами, прозой, журналами, письмами, – и все то благо, все добро.

(Л.С.Пушкину. 30 января 1822 г. Из Кишинева в Петербург)

Но все это не беда; были бы деньги.

(Л.С.Пушкину. 30 января 1822 г. Из Кишинева в Петербург)

Изящны отцу моему, что я без его денег жить не могу.

(Л.С.Пушкину. 25 августа 1823 г. Из Одессы в Петербург)

...денег не было? после бы сочлись – а иначе бог знает когда сочтемся.

(Л.С.Пушкину. Январь (после 12) – начало февраля 1824 г. Из Одессы в Петербург)

Ubi bene ibi patria. А мне bene там, где растет трин-трава, братцы. Были бы деньги, а где мне их взять? Что до славы, то ею в России мудро довольно пользоваться.

(Л.С.Пушкину. Январь (после 12) – начало февраля 1824 г. Из Одессы в Петербург)

...я пел, как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет, лекарь морит – за

деньги, за деньги, за деньги – таков я в наготе моего цинизма.
(Л.С.Пушкину. Январь (после 12) – начало февраля 1824 г. Из Одессы в Петербург)
Впрочем, я писал его единственно для себя, а печатаю потому, что деньги были нужны.
(А.А.Бестужеву. 8 февраля 1824 г. Из Одессы в Петербург)
Даром у тебя брать денег не стану...
(А.А.Бестужеву. 8 февраля 1824 г. Из Одессы в Петербург)
Ради Христа, вычти из остальных денег, что тебе следует, да пришли их сюда.
Расти им не за чем. А у меня им не залежаться, хоть я, право, не мот.
(П.А.Вяземскому. 8 марта 1824 г. Из Одессы в Москву)
...я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола.
(П.А.Вяземскому. 8 марта 1824 г. Из Одессы в Москву)
Буду еще хлопотать; впрочем твоего слишком дорого не понимаю; ты деньги все ведь истратишь, если не на то, так на другое.
(П.А.Вяземскому. 8 марта 1824 г. Из Одессы в Москву)
Ни ты, ни отец ни словечка не отвечаешь на мои элегические отрывки – денег не шлете – а подрываешь мой книжный торг.
(Л.С.Пушкину. 1 апреля 1824 г. Из Одессы в Петербург)
Где же враги романтической поэзии? где столпы классические? Обо всем этом поговорим на досуге. Теперь поговорим о деле, то есть о деньгах.
(П.А.Вяземскому. Начало апреля 1824 г. Из Одессы в Москву)
Прости, душа – да пришли мне денег.
(П.А.Вяземскому. Начало апреля 1824 г. Из Одессы в Москву)
О моем жаловании? Поскольку мой литературные занятия дают мне больше денег, вполне естественно пожертвовать им моими служебными обязанностями и т.д.
(А.И.Казначееву. Начало (после 2) июня 1824 г. В Одессе)
Радуюсь, что мог услужить тебе своей денежкой, сделай милость, не торопись.
(П.А.Вяземскому. 7 июня 1824 г. Из Одессы в Москву)
Слушай, душа моя, деньги мне нужны.
(Л.С.Пушкину. 13 июня 1824 г. Из Одессы в Петербург)
С другой стороны деньги, "Онегин", святая заповедь Корана – вообще мой эгоизм.
(П.А.Вяземскому. 24–25 июня 1824 г. Из Одессы в Москву)
Деньги были нужны...
(П.А.Вяземскому. 24–25 июня 1824 г. Из Одессы в Москву)
Деньги тебе доставлю с благодарностью, как скоро выручу...
(Н.В.Севоложскому. Конец октября 1824 г. Из Михайловского в Петербург)
Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из Онегинских денег.
(Л.С.Пушкину. 4 декабря 1824 г. Из Михайловского в Петербург)
Христом и богом прошу... – деньги нужны... но денег, ради бога, денег!
(Л.С.Пушкину. Около (не позднее) 20 декабря 1824 г. Из Михайловского в Петербург)
Варвар! ведь это кровь моя! ведь это деньги!
(П.А.Вяземскому. 19 февраля 1825 г. Из Михайловского в Москву)
... – ты видишь, что это деньги, следственно должно держать их под ключом.
(П.А.Вяземскому. 20-е числа апреля (не позднее 24) 1825 г. Из Михайловского в Москву)
... Скажи Плетневу, чтоб он Льву давал из моих денег на орехи, а не на комиссии мои, потому что это напрасно: такого бессовестного комиссионера нет и не будет.
(А.А.Дельвигу. Первые числа (не позже 8) июня 1825 г. Из Михайловского в Петербург)
Дело в том, что я рад помогать ему, а условий, верно, никаких не выполняю – следственно, и денег его мне не надо.
(П.А.Вяземскому. Около середины июня 1825 г. Из Михайловского в Москву)
...от отца ему денег на девок да на шампанское не будет.
(П.А.Вяземскому. Начало июля 1825 г. Из Михайловского в Царское Село)

У меня нет ни копейки денег в минуту нужную, я не знаю, когда и как получу их.
(А.А.Дельвигу. 23 июля 1825 г. Из Михайловского в Петербург)
Ты знал, что деньги мне будут нужны, я на тебя полагался, как на брата – между тем год прошел, а у меня ни полушки.
(Л.С.Пушкину. 28 июля 1825 г. Из Михайловского в Петербург)
Словом, мне нужны деньги или удавиться.
(Л.С.Пушкину. 28 июля 1825 г. Из Михайловского в Петербург)
Деньги эти пропали, так и быть...
(В.И.Туманскому. 13 августа 1825 г. Из Михайловского в Одессу)
Повторяю, что этих денег мне не нужно...
(В.И.Туманскому. 13 августа 1825 г. Из Михайловского в Одессу)
Не должно русских писателей судить, как иноземных. Там пишут для денег, а у нас (кроме меня) из тщеславия.
(К.Ф.Рылееву. Вторая половина июня – август 1825 г. Из Михайловского в Петербург)
... униженно молю его высокоблагородие, милостивого государя дядю моего заплатить мне сии 200 рублей по долгу христианскому – получить же оные деньги уполномочиваю князя Петра Андреевича Вяземского, известного литератора.
(П.А.Вяземскому. 14 и 15 августа 1825 г. Из Михайловского в Ревель)
О коляске моей осмеливаюсь принести вам нижайшую просьбу. Если (что может случиться) деньги у вас есть, то прикажите, наняв лошадей, отправить ее в Опочку, если же (что также случается) денег нет, то напишите, сколько их будет нужно.
(А.Н.Вульфю. 10 октября 1825 г. Из Михайловского в Дерпт)
... деньги мои держи крепко, никому не давай. Они мне нужны.
(П.А.Плетневу. 7 (?) марта 1826 г. Из Михайловского в Петербург)
Полагаюсь на твоё человеколюбие и дружбу. Приютит ее в Москве и дай ей денег, сколько ей понадобится...
(П.А.Вяземскому. Конец апреля – начало мая 1826 г. Из Михайловского в Москву)
Завтра еду в Петербург увидаться с дражайшими родителями, сойnte on dit, и устроить свои денежные дела.
(Л.С.Пушкину. 18 мая 1827 г. Из Москвы в Тифлис)
*О юность, юность удалая!
Можешь ли тебя не пожалеть?
В долгах, бывало утопая,
Займодавец убегая,
Готов был всюду я лететь;
Теперь докучно посещаю
Своих ленивых должников,
Остепенившись, проклинаю,
Я тяжесть денег и годов.*
(Н.М.Языкову. 14 июня 1828 г. Из Петербурга в Дерпт)
Еду в Москву, коль скоро будут деньги и снег. Снег-то уж падает, да деньги-то с неба не валятся.
(И.Е.Великопольскому. Первая половина декабря 1820 г. Из Пскова в Петербург)
Деньги? Деньги будут, будут.
(М.П.Погодину. 31 августа 1827 г. Из Михайловского в Москву)
...он терпел, терпел целый месяц – а как стало невтерпех, пристал ко мне внезапно: давай денег! – а где их взять?
(С.А.Соболевскому. Ноябрь (после 10) 1827 г. Из Петербурга в Москву)
...а у вас в Москве хотят меня заставить даром и исключительно работать журналу. Да еще говорят: он богат, черт ли ему в деньгах.
(С.А.Соболевскому. Ноябрь (после 10) 1827 г. Из Петербурга в Москву)
Пришло ему денег, а Вам стихов.
(М.П.Погодину. 1 июля 1828 г. Из Петербурга в Москву)

Должники мои мне не платят, и дай бог, чтоб они вовсе не были банкроты, а я (между нами) проиграл уже около 20 тысяч. Во всяком случае ты первый получишь свои деньги.

(И.А.Яковлеву. Вторая половина марта – апрель 1829 г. (?) В Москве)

В конце мая и в начале июня денег у меня будет кучка, но покамест я на мели и карабкаюсь.

(И.А.Яковлеву. Вторая половина марта – апрель 1829 г. (?) В Москве)

...если деньги тебе до сих пор не уплачены, то виноват мой поверенный...

(М.О.Судиенке. 22 января 1830 г. Из Петербурга в Одессу)

Месяц тому назад г-н Лерх пришел за этими деньгами и немедленно получил их.

(М.О.Судиенке. 12 февраля 1830 г. Из Петербурга в Стародуб)

Перейдем к вопросу о денежных средствах; я придаю этому мало значения. До сих пор мне хватало моего состояния.

(Н.И.Гончаровой. 5 апреля 1830 г. В Москве)

Сделайте божескую милость, помогите. К воскресенью мне деньги нужны непременно, а на Вас вся моя надежда.

(М.П.Погодину. 19 24 мая 1830г. В Москве)

...деньги же эти трудовые...

(С.А.Соболевскому. 15 июля 1827 г. Из Петербурга в Москву)

Мозу ли к вам заехать и когда? и будут ли деньги? У бога, конечно, всего много, но он займы не дает, а дарит кому захочет...

(М.П.Погодину. 30 мая – 6 июня 1830 г. В Москве)

Каждый день ожидал я обещанных денег и нужных бумаг из Петербурга и до сих пор их не получил.

(А.Н.Гончарову. 7 июня 1830 г. Из Москвы в Полотняный завод)

...говорил о Вашем деле, то есть о вспоможении денежном; я нашел министра довольно неблагоклонным.

(А.Н.Гончарову. 14 августа 1830 г. Из Москвы в Полотняный завод)

Скажи ему, пожалуйста, чтоб он мне припас денег; деньгами нечего шутить; деньги вещь важная...

(П.А.Плетневу. 9 сентября 1830 г. Из Болдина в Петербург)

Пришли мне денег сколько можно более. Здесь ломбард закрыт, и я на мели.

(П.А.Плетневу. 9 декабря 1830 г. Из Москвы в Петербург)

Деньги, деньги: вот главное, пришли мне денег. И я скажу тебе спасибо. Да что же ты не пишешь ко мне, бессовестный?

(П.А.Плетневу. 13 января 1831 г. Из Москвы в Петербург)

Сейчас получил 2000 р., мой благодетель. Satis est, domine, satia est. На сей год денег мне более не нужно. Отдай Софии Михайловне остальные 4000 – и я тебя более беспокоить не буду.

(П.А.Плетневу. 31 января 1831 г. Из Москвы в Петербург)

10 000 Нащокину, для выручки его из плохих обстоятельств: деньги верные.

(П.А.Плетневу. 31 января 1831 г. Из Москвы в Петербург)

Послал я тебе, любезный Павел Воинович, и доверенность и деньги; получил весь мой московский обоз, а от тебя ни слова не имею; да и никто из Москвы ко мне не пишет, ни ко мне, ни к жене. Уж не теряются ли письма?

(П.В.Нащокину. 11 июня 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Ты-то что сам? и скоро ли деньги будут? как будут, приеду, несмотря ни на какие холеры и тому подобное.

(П.В.Нащокину. Около (не позднее) 20 июня 1831 г. Из Царского Села в Москву)

...теперь поговорим о своем горе. Напиши ко мне, к какому времени явиться мне в Москву за деньгами.

(П.В.Нащокину. 26 июня 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Холера прижала нас, и в Царском Селе оказалась дороговизна. Я здесь без экипажа и без пирожного, а деньги все-таки уходят.

(П.В.Нащокину. 26 июня 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Ради бога, вели Смирдину прислать мне денег, или я сам явлюсь к нему, несмотря на карантин.

(П.А.Плетневу. 3 июля 1831 г. Из Царского Села в Петербург)

Деньги (2000) я получил.

(П.А.Плетневу. 7 января 1831 г. Из Москвы в Петербург)

Бели у тебя есть мои деньги, то заплати из них – и дай мне знать сюда...

(П.А.Плетневу. Около (не позднее) 11 июля 1831 г. Из Царского Села в Петербург)

Деньги мои, любезный Михайло Лукьянович, у Плетнева. Потрудись, сделай одолжение, съезди к нему, но как он человек аккуратный, то возьми с собою вексель мой и надпиши, что проценты получены. Попроси его от меня написать мне три строчки и переслать деньги, в коих я нуждаюсь.

(М.Л.Яковлеву, 19 июля 1831 г. Из Царского Села в Петербург)

Кланяюсь сердечно Софье Михайловне и очень, очень жалею, что с нею не прощусь. Дай Бог ей здоровья и силы души. Если надобны будут ей деньги, попроси ее со мною не церемониться, не только насчет моего долга, но и во всяком случае.

(М.Л.Яковлеву. 19 июля 1831 г. Из Царского Села в Петербург)

Вот в чем дело: деньги мои в Петербурге.

(П.В.Нащокину. 21 июля 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Что ты делаешь? ожидаешь ли ты своих денег и выручишь ли меня...

(П.В.Нащокину. 29 июля 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Р.С. Да растолкуй мне, сделай милость, каким образом платят в ломбард. Самому ли мне приехать? Доверенность ли кому прислать? Или по почте отослать деньги?

(П.В.Нащокину. 3 августа 1831 г. Из Царского Села в Москву)

(Между нами) У Дельвига осталось два брата без гроша денег, на руках его вдовы, потерявшей большую часть маленького своего имения. Нынешний год мы выдадим “Северные цветы” в пользу двух сирот.

(П.А.Вяземскому. Конец августа 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Сперва о деле: у Нащокина моих денег нет, а своих, вероятно, не завелось. По причине холеры я в получении доходов затруднен.

(П.А.Вяземскому. 3 сентября 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Деньги тебе не выслал, ибо жду тебя сюда.

(П.А.Вяземскому. Середина (около 15) октября 1831 г. Из Царского Села в Москву)

Денег нет; нам не до праздников.

(П.В.Нащокину. 22 октября 1831 г. Из Петербурга в Москву)

Я буквально без гроша. Прошу вас подождать день или два,

(Неизвестному. После 5 декабря 1830 г. – ноябрь 1831 (?) г. В Москве, или Царском Селе, или Петербурге)

Василий врет, что он истратил на меня 200 рублей. Алешке я денег давать не велел, за его дурное поведение. За стол я заплачу по моему приезду; никто тебя не просил платить мои долги. Скажи людям, что я ими очень недоволен.

(Н.Н.Пушкиной. До 16 декабря 1831 г. Из Москвы в Петербург)

Ты плянешь по их дудке; платишь деньги, кто только попросит; эдак хозяйство не пойдет.

(Н.Н.Пушкиной. До 16 декабря 1831 г. Из Москвы в Петербург)

Между тем денег у него нет, кредита нет – время идет, а дело мое не распутывается. Все это поневоле меня бесит. К тому же я опять застудил себе руку, и письмо мое, вероятно будет пахнуть бобковой мазью...

(Н.Н.Пушкиной. 16 декабря 1831 г. Из Москвы в Петербург)

Когда думаешь ты получить свои деньги, и не вступишь ли ты в процесс (чего боже избави, но чего, впрочем, бояться нечего).

(П.В.Нащокину. 8 января 1832 г. Из Петербурга в Москву)

От карт и костей отстал я более двух лет; на беду мою я забастовал будучи в проигрыше, и расходы свадебного обзаведения, соединенные с уплатою карточных дол-

гов, расстроили дела мои. Теперь обращаюсь к тебе: 25 000, данные мне тобою заимообразно, на три или, по крайней мере, на два года, могли бы упрочить мое благосостояние, В случае смерти, есть у меня имение, обеспечивающее твои деньги.
(М.О.Судиенке. 15 января 1832 г. Из Петербурга в Москву)
...но он скуп, и я никак не решусь попросить у него денег взаймы.
(М.О.Судиенке. 15 января 1832 г. Из Петербурга в Москву)
Еще слово: если надежда моя не будет тщетна, то прошу тебя назначить мне свои проценты, не потому, что они были бы нужны для тебя, но мне иначе деньги твои были бы тяжелы.
(М.О.Судиенке. 15 января 1832 г. Из Петербурга в Москву)
О бриллиантах думать нечего; если завтра или послезавтра не получу ответа Рахманова, то деньги возвращаю, а дело сделаю после.
(П.В.Нащокину. Первая половина (не позднее 11–12) февраля 1832 г. Из Петербурга в Москву)
До сих пор я сильно пренебрегал своими денежными средствами.
(А.Х.Бенкендорфу. 27 мая 1832 г. В Петербурге)
Два или три года тому назад господин Гончаров, дед моей жены, сильно нуждаясь в деньгах, собирался расплавить колоссальную статую Екатерины II...
(А.Х.Бенкендорфу. 8 июня 1832 г. В Петербурге)
...оба-де морочат публику: один выманивает у ней деньги, выдавая по одной главе своего "Онегина", а другой – по одному тому своей "Истории".
(М.П.Погодину. 11 июля 1832 г. Из Петербурга в Москву)
...проценты с выманиенных денег...
(М.П.Погодину. 11 июля 1832 г. Из Петербурга в Москву)
Насилу успел написать две доверенности, а денег не дождусь,
(Н.Н.Пушкиной. Около (не позднее) 3 октября 1832 г. Из Москвы в Петербург)
...получишь ломбардные деньги беспрепятственно...
(П.В.Нащокину. 2 декабря 1832 г. Из Петербурга в Москву)
Дай бог мне зашибить деньги, тогда авось тебя выручу.
(П.В.Нащокину. Около (не позднее) 25 февраля 1833 г. Из Петербурга в Москву)
Жизнь моя в Петербурге ни то ни се. Заботы о жизни мешают мне скучать. Но нет у меня досуга, вольной холостой жизни, необходимой для писателя. Кружусь в свете, жена моя в большой моде – все это требует денег, деньги достаются мне через труды, а труды требуют уединения.
(П.В.Нащокину. Около (не позднее) 25 февраля 1833 г. Из Петербурга в Москву)
Мне необходимо месяца два провести в совершенном уединении, дабы отдохнуть от важнейших занятий и кончить книгу, давно мною начатую, и которая доставит мне деньги, в коих имею нужду.
(А.Н.Мордвинову. 30 июля 1833 г. В Петербурге)
...деньги Юрьева к тебе посланы. Теперь я покоен.
(Н.Н.Пушкиной. 26 августа 1833 г. Из Москвы в Петербург)
Живо воображаю первое число. Тебя терзает за долги, Парата, повар, извозчик, аптекарь, М-те Sichler etc. у тебя не хватает денег...
(Н.Н.Пушкиной. 2 сентября 1833 г. Из Нижнего-Новгорода в Петербург)
Должно будет поплатиться деньгами.
(Н.Н.Пушкиной. 12 сентября 1833 г. Из Языкова в Петербург)
Меня очень беспокоят твои обстоятельства, денег у тебя слишком мало. Того и гляди сделаешь новые долги, не расплетаясь со старыми.
(Н.Н.Пушкиной. 12 сентября 1833 г. Из Языкова в Петербург)
Две вещи меня беспокоят: то, что оставил тебя без денег, а может быть и брюхатою. Воображаю твои хлопоты и твою досаду.
(Н.Н.Пушкиной. 8 октября 1833 г. Из Болдина в Петербург)
...я приеду к тебе, ничего не успев написать – и без денег съядем на мель.
(Н.Н.Пушкиной. 8 октября 1833 г. Из Болдина в Петербург)

Коли царь позволит мне Записки, то у нас будет тысяча 30 чистых денег. Заполтим половину долгов и заживем припеваючи.
(Н.Н.Пушкиной. 8 октября 1833 г. Из Болдина в Петербург)
И мне хочется, но для этого нужны, во-первых, деньги, а во-вторых, свободное время; а у меня ни того, ни другого.
(Н.Н.Пушкиной. 8 октября 1833 г. Из Болдина в Петербург)
... которому нужны деньги для pates de foie gras ...
(Н.Н.Пушкиной. 21 октября 1833 г. Из Болдина в Петербург)
...ты рожала, денег у меня лишних не было.
(Н.Н.Пушкиной. 30 октября 1833 г. Из Болдина в Петербург)
Денежные мои обстоятельства без меня запутались, но я их думаю распутать.
(П.В.Нащокину. 24 ноября 1833 г. Из Петербурга в Москву)
Денег у него нет.
(П.В.Нащокину. 24 ноября 1833 г. Из Петербурга в Москву)
Здесь имел я неприятности денежные.
(П.В.Нащокину. 10-е числа (после 12) декабря 1833 г. Из Петербурга в Москву)
На деньги твои, однако, я надеюсь...
(П.В.Нащокину. 10-е числа (после 12) декабря 1833 г. Из Петербурга в Москву)
Душка моя, посылаю тебе два письма, которые я распечатал из любопытства и скупости (чтоб меньше платить на почту весовых денег), а также и рецепт капель.
(Н.Н.Пушкиной. 21 октября 1833 г. Из Петербурга в Москву)
Но сперва поговорим о деле, то есть о деньгах. Когда ты отправил меня из Москвы, ты помнишь, что мы думали, что ты без моих денег обойдешься; от того-то я моих распоряжений и не сделал. У меня была в руках, и весьма недавно, довольно круглая сумма; но она истаяла, и до октября денег у меня не будет – но твои 3000 доставлю тебе в непродолжительном времени, по срокам которые назначу, сообразясь с моими обстоятельствами.
(П.В.Нащокину. Середина марта 1834 г. Петербург)
...мы помогли ему деньгами скупо, увещеваниями щедро.
(П.В.Нащокину. Середина марта 1834 г. Петербург)
Прощай, жди денег.
(П.В.Нащокину. Середина марта 1834 г. Петербург)
...получено мною уведомление от отъезде г. министра финансов касательно все-милостивейше мне пожалованных заимообразно денег...
(А.Х.Бенкендорфу. 25 марта 1834 г. В Петербурге)
Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег: охота появляться перед публикою, которая Вас не понимает...
(М.П.Погодину. Около (не позднее) 7 апреля 1834 г. Из Петербурга в Москву)
Немедленно пришлите мне счет денег...
(И.М.Пеньковскому. 13 апреля 1834 г. Из Петербурга в Болдино)
...посылаю тебе два письма, которые я распечатал из любопытства и скупости (чтоб меньше платить на почту весовых денег)...
(Н.И.Пушкиной. 19 апреля 1834 г. Из Петербурга в Москву)
Я писал тебе, что у меня в клобе украли деньги; не верь, это низкая клевета: деньги нашлись и мне принесены.
(Н.Н.Пушкиной. 30 апреля 1834 г. Из Петербурга в Москву)
Состояние мое позволяет мне не брать ничего из доходов батюшкина именина, но своих денег я не могу и не в состоянии приплачивать.
(Н.И.Павлицеву, 4 мая 1834 г. Из Петербурга в Варшаву)
Я еще не получил от батюшки доверенности, а из своих денег уплатил уже в один месяц 866 за батюшку, а за Льва Сергеевича 1330: более не могу.
(Н.И.Павлицеву. 4 мая 1834 г. Из Петербурга в Варшаву)
...я не должен был вступать в службу и, что еще хуже, опутать себя денежными

обязательствами.

(Н.Н.Пушкиной. 8 июня 1834 г. Из Петербурга в Полотняный завод)

Денег тебе еще не посылаю.

(Н.Н.Пушкиной. 8 июня 1834 г. Из Петербурга в Полотняный завод)

Я перед тобой кругом виноват в отношении денежном. Были деньги... и проиграл их.

(И.Я.Пушкиной. Около 28 июня 1834 г. Из Петербурга в Полотняный завод)

Дай, сделаю деньги, не для себя, для тебя. Я деньги мало люблю – но уважаю в них единственный способ благопристойной независимости.

(Н.Н.Пушкиной. Около (не позднее) 14 июля 1834 г. Из Петербурга в Полотняный завод)

Ни копейки денег не имеет, а в домино проигрывает у Дюмо по 14 бутылок шампанского.

(Н.Н.Пушкиной. 14 июля 1834 г. Из Петербурга в Полотняный завод)

Ох! кабы было у меня 100 000! как бы я все это уладил; да Пугачев, мой оброчный мужичок, и половины того мне не принесет, да и то мы с тобой как раз промаем; не так ли? Ну, нечего делать: буду жив, будут и деньги...

(Н.Н.Пушкиной. 16 сентября 1834 г. Из Болдина в Петербург)

И как тебе там быть? без денег, без Амеляна, с твоими дурами няньками и неярками девушками.

(Н.Н.Пушкиной. 20-е числа (не позднее 25) сентября 1834 г. Из Болдина в Петербург)

... удовольствия и неудовольствия подписывать, на апелляции в высшие присутственные места, со взносом апелляционных денег, подавать...

(И.М.Пеньковскому. 20 ноября 1834 г. Из Петербурга в Болдино)

Но прежде всего поговорим о деле: Соболевский, с которым имею денежные дела, немедленно тебе доставит 2000 р.

(П.В.Нащокину. Около (не позднее) 8 января 1835 г. Из Петербурга в Москву)

... дай бог, чтоб запоздалые мои деньги пришли к тебе впору.

(П.В.Нащокину. Около (не позднее) 8 января 1835 г. Из Петербурга в Москву)

Денег он мне принес довольно, но как около двух лет жил я в долг, то ничего не остается у меня за пазухой, а все идет на расплату.

(П.В.Нащокину. 20 января 1835 г. Из Петербурга в Москву)

Что касается до выгод денежных, то позвольте заметить, что Карамзин первый у нас показал пример больших оборотов...

(И.И.Дмитриеву. 14 февраля 1835 г. Из Петербурга в Москву)

В работе ради хлеба насущного, конечно, нет ничего для меня унизительного; но, привыкнув к независимости, я совершенно не умею писать ради денег; и одна мысль об этом приводит меня в полное бездействие.

(А.Х.Бенкендорфу. 1 июня 1835 г. В Петербурге)

Поздравляю Вас с новым образом жизни; жалею, что из ста тысячей способов дохода 100 000 рублей ни один еще Вами с успехом, кажется, не употреблен. Но деньги дело живое. Главное, были бы мы живы.

(В.А.Дурову. 16 июня 1835 г. Из Петербурга в Елабугу)

В течение последних пяти лет моего проживания в Петербурге я задолжал около шестидесяти тысяч рублей. Кроме того, я был вынужден взять в свои руки дела моей семьи: это вовлекло меня в такие затруднения, что я был вынужден отказаться от наследства и что единственным средством привести в порядок мои дела были: либо удалиться в деревню, либо одновременно занять крупную сумму денег.

(А.Х.Бенкендорфу. 22 июля 1835 г. В Петербурге)

Царь не позволяет мне ни записаться в помещики, ни в журналисты. Писать книги для денег, видит Бог, не могу. У нас ни гроша верного дохода, а верного расхода 30 000.

(Н.Н.Пушкиной. 21 сентября 1835 г. Из Михайловского в Петербург)

Я теряю время и силы душевные, бросаю за окошко деньги трудовые и не вижу ничего в будущем.

(Н.Н.Пушкиной. 29 сентября 1835 г. Из Михайловского в Петербург)

... Гоголю нужны деньги.

(П.А.Плетневу. Около (не позднее) 11 октября 1835 г. Из Михайловского в Петербург)

Денежные мои обстоятельства плохи – я принужден был приняться за журнал. Не ведаю, как еще пойдет.

(П.В.Нащокину. 20 января 1836 г. Из Петербурга в Москву)

Между тем и о цене (денежной) не худо поговорить. За лист печатный я плачу по 200 руб. Не войдем ли мы и в торговые сношения.

(В.Д.Сухорукову. 14 марта (?) 1836 г. Из Петербурга в Пятигорск)

... тотчас перешлю Вам деньги по 200 р. за лист печатный.

(В.А.Дурову. 17 марта 1836 г. Из Петербурга в Елабугу)

Жду письма от тебя с нетерпением; что твоё брюхо, и что твои деньги?

(Н.Н.Пушкиной. 6 мая 1836 г. Из Москвы в Петербург)

Деньги (275 р.), о которых Вы мне изволили писать, также мне им не доставлены.

(К.А.Полевому. 11 мая 1836 г. В Москве)

Можешь ли ты из полученных денег дать Одоевскому 500? Нет?

(Н.Н.Пушкиной. 18 мая 1836 г. Из Москвы в Петербург)

... деньги, деньги! Нужно их до зарезу.

(П.В.Нащокину. 27 мая 1836 г. Из Петербурга в Москву)

Мнение мое: эти 15 000 рассчитать тебе на 3 года – ибо, вероятно, тебе деньги нужны...

(Л.С.Пушкину. 3 июня 1836 г. Из Петербурга в Тифлис)

P.S. На днях выйдет 2-й № "Современника". Тогда я буду свободнее и при деньгах.

(Н.А.Дуровой. Около (не ранее) 25 июня 1836 г. Из Петербурга в Елабугу)

Деньги ко мне приходили и уходили между пальцами – я платил чужие долги, выкупал чужие имена – а свои долги остались мне на шею. Крайне расстроенные дела сделали меня несостоятельным... и я принужден у тебя просить еще отсрочки до осени.

(И.А.Яковлеву. 9 июля 1836 г. В Петербурге)

Я бы и дал, да денег не хватает, да кабы и были, то я капитал свой мог бы употребить выгоднее.

(Н.И.Павлицеву. Около (не позднее) 13 августа 1836 г. Из Петербурга в Михайловское)

Он здесь без денег и без покровителей.

(А.А.Жандру. Июль – август 1836 г. В Петербурге)

Завтра получу деньги в 2 часа пополудни.

(М.Л.Яковлеву. 1836 г. (?) В Петербурге)

Лев поступил на службу и просит у меня денег; но я не в состоянии содержать всех; я сам в очень расстроенных обстоятельствах, обременен многочисленной семьей, содержу ее своим трудом и не смею заглядывать в будущее. Павлицев упрекает меня за то, что я трачу деньги, хотя я не живу ни за чей счет и не обязан отчетом никому, кроме своих детей.

(С.Л.Пушкину. 20 октября 1836 г. Из Петербурга в Москву)

... потому что ему деньги нужны.

(П.А.Осиповой. 24 декабря 1836 г. Из Петербурга в Тригорское)

Разве уж не за деньги ли? О, это дело не детское, а дельное.

(В.Ф.Одоевскому. Декабрь 1836 г. В Петербурге)

Вы застали меня врасплох, без гроша денег.

(Н.Н.Карадыгину. Декабрь 1836 – январь (до 26) 1837 г. В Петербурге)



Оксана Дубровская Oksana Dubrovskaya
25й кадр 25th frame
фотография, видео photography, video

Елена Селина

25-й кадр

Когда окружающая действительность не радует, а если преподносит сюрпризы, то как правило неприятные – разумный человек в попытке вырваться из дурной бесконечности начинает мыть квартиру, переставлять мебель, менять внешний облик, наконец. Это приносит ему радость, и печальные мысли отступают. Начинается новый период поступательного движения. Впрочем, он недалеко уходит от себя, просто на поверхность выходит спасительный 25-й кадр, доселе тихо живший в подсознании. Точнее сказать – услужливое подсознание в период кризиса этот спасительный кадр выталкивает на место 1-го, 3-го или 24-го.

Выставка с аналогичным названием для нас символична. Мы вводим два, на наш взгляд интересных и перспективных имени в московский художественный контекст. Художник Оксана Дубровская и критик Дмитрий Барабанов – наша надежда и попытка избежать уныния и грустных сюрпризов бытия, наш 25-й кадр.

Оксана Дубровская впервые выступила на Фотобиеннале-98 (проект “Snobbery Fields”, куратор Н.Шептулин). Проект обращал на себя внимание профессионализмом и тонким владением искусством стилизации. Здесь можно было бы и поставить точку, ибо в Москве довольно много подобных проектов, но при ближайшем рассмотрении материалов этого художника обнаружилось, что в контексте ее творчества умение стилизовать не есть склонность к стилизации как к приему. Оксана Дубровская очень много знает, очень много примеривает себя, отсюда легкое дуновение “дежа вю”, но “дежа вю” формального, ибо она достаточно интересно и самобытно мыслит. Проблемы роста, как нам кажется, окончатся с процессом познания, обращение к стилизации отомрет в процессе освобождения от влияний, останется очень интересный художник, легко владеющий различными художественными языками, способный к внятному высказыванию, что, надеюсь можно увидеть уже на выставке “25 кадр”.

Дмитрий Барабанов заканчивает московский университет, тем не менее, на наш взгляд, это уже практически сложившийся художественный критик с явной склонностью к интерпретированию, за плечами которого отчетливо чувствуется знание контекста и умение эти знания грамотно использовать.

Надеюсь – мы не ошибаемся. Значит не так уж все и плохо.

Elena Selina

The 25th frame

When life doesn't bring sweets, and surprises are anything but pleasant, then a reasonable human tries to get out of an ill infinity – by leaning an apartment, move furniture around, even changing style. It brings enjoyment, and heavy thoughts step aside. A new period of headway movement starts. Actually one doesn't go far away from oneself. It's just the saving 25th frame rises from the sleepy depth of subconscious. To be more accurate, it's the serviceable subcon-

scious that pushes the saving frame in the place of the 1st, 3rd or 24th. The exhibit with this title is quite symbolic for XL. We're introducing two interesting and perspective names to the Moscow art environment. Artist Oksana Dubrovskaya and critic Dmitry Barabanov are our hope and our try to escape from low spirits and life's sad surprises, they're our 25th frame.

Oksana Dubrovskaya has first shown at Moscow Photobiennial-98, with a “Snobbery Fields” project (curator N. Sheptulin). That project has driven attention by it's professional attitude and delicate usage of stylization. I should have finished the story right here, as long as there are many suchlike works in Moscow. But a close study of her portfolio showed that ability to stylize is not an addiction of stylization as such, Oksana Dubrovskaya knows much and tries many things on, hence a slight breath of *deja vu*, though quite formal, because her thinking ways are original and interesting. We hope that problems of growth will cease in the cognition process, appeal to stylization will finish together with influences; and there will come out a very interesting artist, fluently operating with various artistic languages and capable of distinct message. We hope all that could be already seen at “The 25th frame” exhibit.

Dmitry Barabanov is graduating from Moscow State university, but even now he seems to be a shaped art critic with an apparent appetite for interpretation, with a certain knowledge of the context and ability to use this knowledge promptly.

I hope we're not wrong. Then everything's not so bad.

Дмитрий Барабанов

Open your mind

Оказавшись летом 1998 года в Берлине, художник Оксана Дубровская не побоялась первым делом сфотографироваться на фоне остатков Берлинской стены или Бранденбургских ворот. Она взяла в библиотеке видеокопии тех фильмов, которые ей давно хотелось посмотреть и просмотрела их, не выпуская фотокамеру из рук. Результатом явилась выставка “25-й кадр”.

Сам термин “25-й кадр” отсылает нас к определенному психофизиологическому феномену, связанному как с пробуждением бессознательных импульсов, так и неизбежным суггестивным воздействием на субъекта. “25-й кадр” – это некое средоточие визуальной информации, которую глаз не воспринимает “осознанно”. Таким образом, сообщение попадает в глубинные слои подсознания, минуя сознание, а дальше – срывает ассоциативное мышление.

Разумеется, по отношению к понятию “25-й кадр” не может не возникнуть амбивалентного отношения, поскольку конфликт порожден дихотомией: страх (интрузии) и желание (подвергнуться гипнозу). “Эффект 25-го кадра” – это гипноз без гипнотизера. Несмотря на то, что при моделировании транса ассоциативные реакции вызываются косвенно и обычно имеют индивидуальный характер – все это может представлять собой контекст для реорганизации субъективных представлений.

Оксана Дубровская обращается к нашему желанию разгадать закодированное послание. Какие-то сегменты поддаются узнаванию, какие-то – нет. Однако это не главное. Главное – осуществление мечты, предоставление художественного документа, подтверждающего факт фиксации “чудных мгновений”. Фотоналожения лишь указывают на фантомность, зыбкость и присутствие некоего культурного референта, который нельзя полностью перефотографировать. Культурное наследие западной цивилизации никак не может органично войти в нашу кровь, и это следует воспринимать не как парадокс, а как данность. Оно появляется фрагментарно, как призрак из потустороннего мира и манит нас. И в этом смысле фильмы, взятые в Германии напрокат, становятся не только метафорой ускользающего прекрасного, но и эмблемой российской депривации. Именно неизбывная тоска по земному раю как реально существующему месту, подтверждающему возможность осуществления фантазий, способна породить obsessive мысли и желания.

Крайне важно то, что художник избрал для фотоснимков не материальные объекты, а реалии иллюзорного кино/видео мира. Обманчивая роскошь классических фильмов отсылает в своем ускользании к мечте местного жителя о заграничном рае. Разница лишь в том, что турист привозит фотографии себя на фоне Рейхстага, а Оксана Дубровская фотосерию “25-й кадр”. Помещая в рамки одного черно-белого фотокадра фрагменты из фильмов разных лет (ленты Лени Рифеншталь, кино о балете и кастрате Фаринелли), Оксана Дубровская придает им статус концентрированных ретроизображений. Это соседство в едином пространстве может быть органичным и изоморфным лишь при условии объединяющего начала, каким и является условность черно-белого воспроизведения. Включения цитат из фильмов Лени Рифеншталь указывают на “невесомость” своего существования. Они как бы есть и одновременно их нет: анафематствованные, но ожидающие своей реабилитации в Германии, “культовые”, но труднодоступные в России.

Прослеживая цепочку: кино – видео – фото – видео, следует отметить, что видео является важным звеном, так как именно возможность при просмотре пользоваться паузой, перемоткой, пок кадровым воспроизведением позволяет зафиксировать фотоизображение фрагментов кинореальности и осуществить художественный акт. В свою очередь фотографии, заснятые на видеопленку и экспонируемые в определенной последовательности с одинаковыми временными интервалами, замыкают кольцо, придавая концептуальную законченность проекту Оксаны Дубровской.

Обращаясь к местной культурной ситуации, художник дает понять, что культ малоизвестных и/или дефицитных произведений (фильмов, выставок, альбомов, журналов, музыки и др.), завороченность магией священных имен и названий, неизменно порождает фантазии инкорпорации. Насколько же возможна идентификация с объектом при отсутствии естествообразующих схем и связей? У каждого зрителя собственный ответ.

Проект Оксаны Дубровской “25-й кадр” любопытен прежде всего тем, что представляет собой репрезентацию осуществленного желания и является символическим выражением отрефлексированной фантазии, экспортированной из области бессознательного в сознание.

Счастливого транса!

Dmitry Barabanov

Open your mind

When Oksana Dubrovskaya happened to be in Berlin in 1998, she didn't look for the ruins of the Wall or for Brandenburg Gates to take tourist pictures. Instead, she went to the library and took videocopies of the films that she long wanted to watch again. And she did watch the films, with her camera in hand. The “25th

frame” exhibit came out as a result.

The very term “25th frame” refers to certain psycho-physiological phenomenon of awakening unconscious impulses and of the inevitable suggestive impact on the subject's psyche. The “25th frame” is a fraction of visual information that is not consciously perceptible by human eye. The message slips through consciousness deep into subconscious levels, and then associative thinking starts working.

Obviously the “25th frame” term gets an ambivalent attitude, because dichotomy of fear (of intrusion) and desire (to be hypnotized) generates the conflict. The “25th frame effect” is actually hypnosis without a hypnotist. It might become a context for reorganizing subjective visions, despite the fact that under stimulation of trance, associative reactions are evoked indirectly and usually have individual character.

Oksana Dubrovskaya addresses our wish to decode the encrypted message. Some segments are recognized, some not. Though that's not the main thing. The point is in realization of dream, in providing the art document which could approve the fact of “magic moments” stated. Photo-impositions just point at the phantom and sandy phenomenon and the present cultural reference, that couldn't be photographed in whole. Cultural heritage of the Western world can't organically mix with our blood anyhow, and we should take it not as a fact but as paradox. This heritage appears fragmented as if a ghost from the other world, and dangles us. In this sense, the films taken in German library, are not only a metaphor of the slipping beauty, but also an emblem of Russian deprivation. The unquenchable languish for earthly paradise as a real place where fantasies come true, may evoke obsessive thoughts and desires.

It's very important that the artist has chosen not the material objects, but realities of the illusory cine/video world. Deceptive luxury of the classical films reminds of a local dream about “foreign Paradise”. The difference is that a tourist would bring back pictures of himself in front of the Reichstag, while Oksana brought the “25-th frame” series.

The artist has overimposed into one black-n-white frame several fragments from the films (works by Leni Riefenstahl, ballet movies and “Farinelli Castrato”), thus giving these frames the status of concentrated retro-images. Such a conjunction in one frame could be organic only if there's some amalgamating principle, which is here a conventionality of black-n-white photo. Stills from Leni Riefenstahl's films point out some weightlessness of their own existence. Her films exist and at the same time they do not. Banned in Germany, but soon to be rehabilitated. Being a cult in Russia, they're hard to find. Tracking down the film-video-photo-video link we find that video is a very important element. Because to fix the photoimage of a fragmented cinema reality and make the artifact one needs to use pause, rewind and still adjust functions. And then photographs, being edited into a videoclip and shown in certain sequence, close the ring and finish the concept of Oksana Dubrovskaya's project.

Referring to local cultural situation, the artist points that the cult of not-well-known or/and hard-to-find pieces (movies, exhibits, albums, magazines, music etc.), and enchantment with sacred names and titles, does inevitably generate the incorporative fantasies. So how is identification with the object possible if the system-forming links and schemes are absent? Everyone has their own answer.

“The 25th frame” exhibit is curious first of all because it represents a materialized desire and is a symbolic expression of the reflected fantasy, exported from subconscious right into consciousness.

Happy trancing!



Ирина Нахова Irina Nakhova
Большой красный Big Red
интерактивный объект interactive object

Сергей Хрипун
Are you ready?..

Новая выставка Ирины Наховой в XL состоит всего из двух предметов. Оба они живые, интерактивные, любопытные, немного нервные, оба ждут встречи и движутся навстречу друг другу. Одного зовут Большой Красный, другого – Номо Sapiens. Последний двоится, троеится и размножается прямо на глазах, меняя имя, возраст, цвет и даже пол. А первый един в одном теле, цвет и размер его определены раз и навсегда названием выставки, в которой он бессменно живет и работает. Он действительно большой и красный, напоминает дирижабль, огурец, огромную амебу, презерватив, носок – в зависимости от того активен он или спокоен. Сделанный из парашютного шелка он то безвольно лежит на полу, когда никого нет рядом, то наполняется воздухом и ползет навстречу любому, кто пересекает невидимую границу его жилища.

Создатель этого существа, Ирина Нахова, давно и успешно работаете интерактивными объектами и инсталляциями. Ее классические пальто, на поверхности которых написаны античные скульптуры, ревностно защищают свою вывернутую наизнанку privasy и при каждой попытке зрителя дотронуться до них возмущенно кричат. Говорящие стулья оживают под задом посетителя и со вкусом обсуждают проблемы питания устами Андрея Монастырского и Владимира Сорокина с любого места закольцованной кассеты. Спящий медведь позволяет присесть на кровать и оживить свою душу, парящую под потолком. А Большой Красный тянется к гостям ложноножками – пылко заполняя собой все пространство – так, что гости начинают чувствовать себя нарушителями.

Все эти и многие другие работы Наховой выражают пограничный и синтетический характер ее художественной позиции. Попав в Америку, она стала преподавать тамошним студентам искусство инсталляции, порой с топографическим размахом (использовав однажды в качестве учебной художественной площадки огромный вокзал в Детройте) – вместо того, чтобы эксплуатировать советско-русские концептуальные лексиконы. Когда она делает интерактивный объект или целую инсталляцию, это всегда очень просто и одновременно неоднозначно. Технически ее объекты устроены так же элементарно, как и психологические механизмы, которыми они “цепляют” зрителя.

Большой Красный всего лишь раздувается и ползет навстречу тому, кто попал в его пространство, одновременно вытесняя источник своего возбуждения. В этой схеме – вся жизнь. Действие рождает противодействие. От любви до ненависти один шаг. Русская дружба взасос до удушья (что сложно понять иностранцу) и западный рефлекс защиты privasy (что практически непереводаемо на русский). Любопытство, агрессия и страх в одном баллоне. Большой Красный – пока единственное известное науке одноклеточное, способное адекватно общаться с человеком. Свой среди чужих. Чужой среди своих. Не нужно снимать продолжение космической эпопеи – Чужой уже

с нами. Он не такой гадкий, каким его пытался представить Голливуд. Хотя непонятно, лучше это или хуже. Это незамысловатое чудовище из “B movies” побеждает Годзиллу даже не вставая со своей подстилки. А зритель, не выходя из галереи, получает армагеддон, игры патриотов и все дневники красной туфельки, вместе с Красной Шапочкой, Петей и волком – и все это в пятницу, 12-го! Похоже, в этом сезоне “Секретные материалы” придется окончательно закрыть за отсутствием состава преступления. Ведь Большой Красный – не инопланетянин, он тамагочи, который живет сам по себе. Он – это Оно. И его секрет прост, как его электрическая схема.

Никита Алексеев
Воздух и шелк

Про Ирину Нахову известно, что она несколько раз участвовала в художественных проектах феминистического жанра. Поэтому ее работу “Большой красный” легко понять как очередной продукт “гендерного” творчества, близко граничащего с общедоступной “клубничкой”. Еще бы – здоровенный фаллос, наряженный в красный гандон с “шишечками”, вздувающийся при появлении “всего движущегося” и скорбно опадающий в одиночестве. Так относиться к “Большому красному” будет большой ошибкой.

Его легко растолковать в политическом смысле. Работа сделана российской художницей, живущей в Америке. “Красная империя зла” уже не страшит жителей США так, как во времена холодной войны, но словосочетание better dead than red у них до сих пор сидит в подкорке. Для нас “красная чума” является несколько другим, но мы – некоторые из нас – тоже опасаемся раздувающегося от пустого величия красномордых гандонов-политиков.

Такое отношение к “Большому красному” Ирины Наховой тоже неверно. Эта вещь удивительно проста и ясна. Она – о пространстве, в котором обретается всякое. Секс и политика в том числе. Но и многое другое. “Большой красный” также сделан на тему времени, находящегося в сложных отношениях с пространством, населенном всяким и всяческим. Существами, страдающими клаустрофобией, и существами, мучающимися от агорафобии в том числе.

Он, встречая вас, радуется, трепещет своими ложноножками, хочет быть вместе с вами. Но одновременно он вас выдавливает своей воздушной нежностью из пространства, которое едино для него и для вас. Ему необходимо быть с кем-то во временно-пространственном континууме, зависящем от вашего присутствия и безмозглого механического устройства, которое распознает, что “Большой красный” не одинок в этот случайный момент.

Игрушка? Да, правильная и точная игрушка для людей любого возраста и убеждений, забавляющихся пространственно-временными играми. Красная, красивая игрушка. Но обратите внимание на цвет – это не агрессивный цвет революционного кумача, не петушиный гребешок, не цвет крови и не красная полоса на российском триколоре. “Большой красный” окрашен туманной ностальгией об утреннем походе по мокрой траве в поисках земляники.

И сделан он не из мерзкого латекса или полиэтилена, а из тончайшего, воздушно-упругого парашютного шелка. В пассивном состоянии “Большого красного” можно положить в маленькую сумку. Когда он вас встречает – ему мало места в вашей жизни.

Дмитрий Барабанов
(S) тимул – (R) еакция

Если о слове “красный” говорить вместо “оно означает” – “оно отсылает” к чему-то личному, то это, разумеется, не способствует пониманию его функций. Но это выражение психологически более удачно передает то особое переживание, что сопутствует философствованию. Произнося эти слова, я словно бы смотрю со стороны на собственные ощущения, как бы говоря самому себе: уж я-то знаю, что я подразумеваю под этим.

Людвиг Витгенштейн

В поисках смысла и интерпретации объекта “Большой Красный” Ирины Наховой пытливый зритель может зайти очень далеко. И так, дано: объект – большой и красный, интерактивный. При приближении к нему он движется навстречу, при отдалении – отступает.

Здесь прочитываемое наличие юмора не должно вводить в заблуждение: явь абсолютно отсутствует какая-либо однозначность. С самого начала мы имеем дело с особым многоуровневым сообщением. Поэтому сразу хотелось бы предостеречь от ошибки считать “Большого Красного” чем-то вроде так называемого “маскулинного протеста” (термин А.Адлера).

Конечно, прежде всего, выставка посвящена теме контакта. Объявление о том, что “нарушение воздушного пространства может привести к непредсказуемым последствиям”, сразу регламентирует отношения между объектом и зрителем: смотреть можно, трогать – нежелательно.

Обладающие различными темпераментами зрители будут проецировать на “Большого Красного” свои бессознательные ожидания в попытках его идентифицировать. “Сканируя” объект И.Наховой, они вначале воспримут его перцептивно, и лишь затем – интеллектуально. Разумеется встреча с таким “хтоническим персонажем” неожиданна, а эффект неожиданности пробуждает в нас детские непосредственные реакции – положительные или отрицательные. Апеллируя к нашему опыту и возвращая нас назад к “детскому” восприятию, объект И.Наховой вызывает широкий спектр ассоциаций. Тонкая ирония по отношению к обилию потенциально возможных способов истолкования делает художественное высказывание особенно элегантным. Фактически, смоделированная ситуация направлена на своего рода ритуализацию взаимодействия между зрителем и произведением искусства, на изменение стереотипных паттернов поведения и, в конечном итоге, на выработку условного рефлекса.

Однако возникает вопрос: возможно ли и уважительное отношение к чужому пространству, к иной, пусть протокартезианской форме существования? Кто знает, может быть. Это должно выясниться в ходе эксперимента, поставленного харизматически дистанцированным художником.

В любом случае, “Большой Красный” И.Наховой – это крайне удачный вариант энвайронмента, который надолго запомнится зрителям.

Serge Khripoun
Are you ready?..

The new XL exhibit by Irina Nakhova is made of just two objects. Both are live,

interactive, curious, a bit nervous, both can't wait until they meet and move toward each other. One is named Big Red, the other is Homo Sapiens. The latter doubles, triples and breeds in front of our eyes, changing name, age, color and even gender. And Big Red is the one and only, his color and size forever defined in the title of exhibition where he lives and works. He is actually big and red, resembling a zeppelin, a cucumber, a giant amoeba, a condom, a sock – depending of his activity status. Made of parachute silk, he either lies on the floor if nobody accompanies him, or pumps up and floats toward the one who has trespassed the invisible border of his dwelling.

The creature's creator, Irina Nakhova, has worked on interactivity for a long time. Her classical overcoats, painted with ancient sculptures, are jealously defending their privacy (turned inside out) and resentfully yell at anyone who tries to touch them. Talking chairs awake under the viewer's ass and savor nutrition problems with the voices of Andrei Monastyrsky and Vladimir Sorokin; and solo of each chair fits into the crazy yet absolutely informative dialogue. The sleeping bear welcomes anyone to sit at his coach and thus inflate his bear soul floating beneath the ceiling. And an eyeless and earless Big Red sweeps to his guests with his tentacles – ardently filling the space so that the guests feel themselves violators.

All these and other works by Nakhova express the borderline and synthetic character of her artistic position. She has invented the genre of installation “rooms”, which was captured by Kabakov and developed to paranoid refinement (and gaining world fame). She went to the States and taught university students the art of installation, instead of exploiting Soviet-Russian lexicons. When she makes interactive object or the whole installation, it's always very simple and at the same time ambiguous. Technically her objects are made at the same elementary level as psychological mechanisms that “move” the viewer.

Big Red just pumps up and drags toward the one who got inside his space, simultaneously ousting the source of his excitement. Action generates counteraction. It's one step from love to hate. Russian friendship strangles (which foreigners could hardly understand). Western reflex protects privacy (there's not even such a word in Russian). Curiosity, aggression and fear in one balloon. Big Red is the only known monad creature that could adequately communicate with humans. There's no need to produce the space saga sequel – Alien is already among us. He's not that naughty, as Hollywood tried to picture him. But, God knows, is it for better or for worse. This common monster from B movies beats Godzilla, not even getting up from his plastic bed. While the viewer gets Armageddon, patriot games and all the red shoe diaries, together with the Red Hat, Peter and wolf – and all this on Friday the 12th, not even leaving the gallery. It looks like “The X-Files” would be finally closed this season because there's no corpus delicti. The truth is that Big Red is not an extra-terrestrial, he is tamagotchi who lives on his own. He is the Thing. And his secret is as simple as his electric scheme.

Nikita Alexeev
Air and silk

Irina Nakhova is known for participation in several art projects of feminist genre. Therefore her “Big Red” piece could be easily taken for another “gender” product quite close to popular erotic stuff. You bet – big fallos dressed in red knobby rubber is erecting if anything moves around and drops down if left alone. Considering “Big Red” like this will be a big mistake.

It may be easily interpreted in political sense. The work is done by a Russian artist living in United States. Now “red evil empire” doesn't scare Americans as it did at the time of “cold war”, though the phrase “better dead than red” still

inhabits subconscious. For us “red plague” means something different, but some of us are also afraid of political rednecks bloating with fake mightiness. Interpreting “Big Red” this way would also be wrong.

This piece is amazingly simple and clear. It’s about the space where everything goes around. Sex and politics included. And much more.

“Big Red” is also about time and its complex interactions with space, inhabited by all kinds of things. Including the claustrophobic creatures and the creatures suffering from agoraphobia.

He meets you with enjoyment, shivering with its feelers, and wants to be with you. At the same time with his airy tenderness he presses you out of the space, which he shares with you. He needs to be with somebody in a time-and-space continuum that depends on your presence and a mindless device detecting when “Big Red” is not alone.

Is it a toy? Yes, a proper toy for people of any age and belief, who play the space-time games. A red nice toy. Just mind the color – it’s not an aggressive color of revolutionary flags, not a cock’s crest, neither blood nor a stripe of Russian tricolor. “Big Red” is colored with a misty nostalgia for a morning berry walk in wet grass. And it’s not a filthy latex or polyethylene that he is made of, but a superfine ethereal springy parachute silk. When passive “Big Red” could be packed in a small bag. When he meets you, there’s not enough space in your life for him.

Dmitry Barabanov

(S)timulus – (R)eaction

A curious viewer of Irina Nakhova’s “Big Red” could go too far in search of sense and interpretation. So, the object given is big, red and interactive. When any-

thing approaches to him, he moves to meet it, when it backs up, he retreats, too. But don’t be deceived by apparent humor: there’s absolutely nothing . . . in here. And I’d warn you from erratic judgment that “Big Red” is something like the so called “masculine protest” (an Adler’s term).

Of course, the exhibit’s primary theme is encounter. The announcement – “violation of air space could lead to unforeseen consequences” – regulates relations between the object and the viewer from the very beginning in the way of “watch but don’t touch”.

Viewers of different temper would project their unconscious expectations on “Big Red”, in an attempt to identify him. While “scanning” Nakhova’s object they’ll first go perceptive way, and only after that – intellectual. Meeting such a “chthonic character” is surely an unexpected experience, and unexpectedness awakens our childish spontaneous reactions, whether positive or negative. Nakhova’s object addresses our experience and takes us back to “childish”, evoking broad spectrum of associations. Delicate irony toward plenty potential interpretation methods makes artistic statement especially elegant.

Actually, the modeled situation is aimed at ritualization of interaction between the viewer and the artwork, changing stereotype behavior patterns, and finally, forming conditioned reflex.

But there comes a question: is there a possibility of respect to someone else’s space, to another, yet even proto-Cartesian form of being? Who knows, maybe it’s possible. That should come clear in the process of experiment, conducted by charismatically estranged artist.

Anyway, “Big Red” by Irina Nakhova is an extremely apt variant of environment, which viewers would certainly remember.



Игорь Макаревич Igor Makarevich
Дневник Борисова или тайная жизнь деревьев
Borisov’s Diary or Secret life of the trees
инсталляция installation

Андрей Монастырский

Макаревич и Борисов

Текст Макаревича “Избранные места из записей Н.И.Борисова” обладает, на мой взгляд, одновременно двумя функциями: это, с одной стороны, самостоятельный литературный текст, с другой – элемент проекта, состоящий из серии работ и инсталляций И.Макаревича, связанных с образом Буратино. Если раньше вся эта серия воспринималась скорее как чисто пластическая работа с не очень ясными “краями” и перспективами, то теперь, после того как возник этот текст, можно говорить о том, что проект полностью состоялся, он обрел вполне отчетливые метафизические и персонажно-литературные очертания. Этот текст как бы “включил” дополнительное освещение в ранее затемненном пространстве той галереи, где в витринах и шкафах хранятся

материалы о “пограничных” персонажах русской литературы и концептуальной традиции – герои Гоголя, Хармса, Мамлеева, Кабакова, Сорокина. “Древянный Борисов” занял в этой галерее свое законное место. Я бы хотел отметить две особенности этого персонажа, связанные с его подчеркнутой экзистенциальностью и метафизичностью.

Экзистенциальность я вижу в том, что во многих местах текста происходит мерцание между самим Макаревичем и Борисовым. Пространства жизни Макаревича, его профессиональные занятия и склонности (работа по дереву, фотографирование и т.д.) транспонируются в экстатическое, все более и более удаляющееся от жизни (в процессе развертывания текста) персонажное пространство Борисова, которое в результате превращается в тотальное метафизирующее пространство с основополагающей идеей “ритуального со-

зерцания” основы жизни как **неровности** (необработанные деревянные поверхности), которые в результате “титанических” усилий должны быть **сглажены** всеми возможными способами. Этот акт “сглаживания” особо подчеркивается в тексте. Здесь мы имеем дело не только с гладкими, отполированными деревянными поверхностями “книг” и “икон”, на которые “молится” Борисов. Сама “молитва” является непрерывным “заглаживанием”, действием, обращенным (всеми силами!) на завершение жизни и ее танатализацию, на достижение окончательной гладкости (“беспроблемности” мира идей с ее ровными геометрическими формами, противостоящими гнилым местам всегда неровной и проблематичной жизни). В молитве как мастурбационном акте, состоящем из ритмических поглаживаний (“полирование” члена), Борисов как бы старается “сгладить” жизнь в ее самом, что ли, “первопричинном” месте. На мой взгляд, “деревянная”, параноидальная основа всего этого дела является не целевым бредом Борисова, а прикладной инструментальностью, поскольку именно на дереве он может постоянно осуществлять свою главную идею: **лишать жизнь ее неровностей**, обнаружив в этом принципе “неровности” “главную” тайну жизни и причину ее непреодолимой (с точки зрения этой тотальной идеи) невыносимости. Кроме того, на мой взгляд, необычную глубину экзистенциального объема образа Борисова придает еще одна интересная особенность “взаимодействия” жизненного опыта автора и его персонажа. В одной из акций КД, посвященной Макаревичу (“И.Макаревичу. Метеоритная музыка”, 1989), он получил полевой опыт “акционного персонажа”, опыт телесного нахождения на границе “жизни” и “искусства”, который он описал в своем рассказе об этой акции. Он сидел довольно длительное время посередине пустого зимнего поля на кресле недалеко от черного ящика, внутри которого находился свистящий чайник. Поле со всех сторон окружала стена леса. Мне кажется, что этот опыт позволил Макаревичу глубже проникнуть в свой персонаж, передать ему какую-то часть своего тогдашнего, эстетически гомогенного, переживания и в каком-то смысле продолжить этот необыкновенный опыт пребывания между “жизнью” и “искусством”. В самых первых записях Борисова мы обнаруживаем образ “кипящего чайника” и “подлокотника от кресла”, с которого и начинается его “деревобрабатывающая” жизнь. И совсем близко от конца этой истории Борисов спрашивает себя: “Может быть, меня уже в Лес призывают?” – мне этот “Лес” с большой буквы почему-то напомнил тот лес вокруг Киевогорского поля, который можно увидеть на фотографиях акции И.Макаревичу, где он сидит в кресле на фоне этого леса. Тем самым, на мой взгляд, глубину темы и идеи Борисова, “углубленность” его нахождения в щели между “неровностями” жизни и устремленностью в “гладкие места” освобождения от нее обеспечивает наличие дополнительного, чисто эстетического тематизма границы “жизни” и “искусства”, который, видимо, и до сих пор остается главной темой концептуального дискурса.

Andrey Monastyrsky ***Makarevich and Borisov***

The text by Makarevich “Selected parts from the records of Nikolai Ivanovich Borisov” has two simultaneous functions, in my opinion: on the one hand, it is an independent literary text and, on the other, it is part of I.Makarevich’s project consisting of a series of works and installations connected with the figure of Buratino. Whereas this entire series formerly made the impression of a purely plastic work with somewhat unclear “edges” and perspectives, we can say now – after the appearance of this text – that the project has finally come together and taken on a distinct metaphysical and literary form. One may say that this text has switched on a supplementary “spotlight” in a previously dim

gallery whose showcases and cabinets contain material about the “marginal” figures of Russian literature and the conceptual tradition – characters from the works of Nikolay Gogol, Daniil Kharmis, Yuri Mamleev, Ilya Kabakov and Vladimir Sorokin. The “wooden Borisov” has taken his rightful place in this gallery. I would like to point out two features of this character that are related to his overtly existential and metaphysical nature.

In my view, his existentiality derives from the fact that there is a flickering of sorts between Makarevich himself and Borisov in many places in the text. Makarevich’s living space, professional work and tastes (woodwork, photography, etc.) are transposed into Borisov’s ecstatic space that becomes increasingly detached from life in the course of the text’s deployment and that finally turns into a total “metaphysicizing” space with its basic idea of the “ritual contemplation” of the foundation of life, which is understood as **unevenness** (a rough wooden surface) that must be **smoothed** out at all costs with “titanic” effort. The text assigns a lot of importance to this act of “smoothing out.” Here we are dealing not only with the smooth polished wooden surfaces of “books” and “icons” before which Borisov “bends his knees.” This act of prayer itself is an act of continual “smoothing out” – an activity that aims (with all its might!) to consummate and “thanatize” life and to attain an ultimate smoothness (the “unproblematic” world of ideas with its even geometric forms that contrast with the rotten aspects of life, which is always rough and problematic). Borisov employs prayer as a masturbative act consisting of rhythmic caresses (“polishing” the male member) in order to “smooth down” life in its most “basic” location, so to speak. In my opinion, the paranoid “wooden” basis of this entire project is not the product of Borisov’s ravings but applied instrumentality, for only wood allows him to keep implementing his principal idea: **to rid life of its unevenness**. For him, this principle of “unevenness” contains the “basic” mystery of life and the reason for its insurmountable (from the standpoint of this total idea) insupportability. Moreover, there is, in my opinion, another interesting aspect of the “interaction” between the author’s life experience and his character that confers additional depth to the existentiality of Borisov’s image. One of the Collective Actions’ Group performances dedicated to Makarevich (“Meteorite Music. For I.Makarevich”, 1989) gave him direct experience of being a “character in an action” – the physical experience of being on the boundary between “life” and “art,” which he described in his description of this action. He sat for a fairly long time in the middle of an empty field in wintertime in an armchair, not far from a black box with a whistling teakettle inside. The field was surrounded by dense forest on all sides. I believe that this experience allowed Makarevich to understand his character better, to confer upon him some of the aesthetically homogeneous emotions that he experienced at the time, and to continue in a certain fashion this remarkable experience of being between “life” and “art.” Borisov’s very first notes contain the image of a “boiling teakettle” and a “chair arm,” with which his “woodworking” life begins. And, at the very end of the story, Borisov wonders, “Perhaps, they’re already calling me to the Forest?” For some reason, this capitalized “Forest” reminded me of the forest around Kievogorsky field that is visible on the photographs of the performance For I.Makarevich, which show him sitting in an armchair with this forest in the background. In this way, the profundity of the Borisov idea and theme and the “depth” of his location in a fissure between the “unevenness” of life and the aspiration to be in a “smooth place” (i.e., to liberate himself from life) results, in my view, from the presence of the supplementary and purely aesthetic theme of the boundary between “life” and “art,” which still seems to be the main subject of contemporary conceptualist discourse.



Анатолий Осмоловский Anatoly Osmolovsky
Простыни Sheets
инсталляция installation

Анатолий Осмоловский

“Заводы – это тюрьмы, они не похожи на тюрьмы, они являются ими”

Жиль Делез

“Главная новость смерти бога заключается в том, что никакой новости нет.

Другими словами бог и отец никогда не существовали”

Жиль Делез

Не наша задача отвечать на неразрешимые вопросы наличной власти, наша задача – поставить под сомнение саму эту власть, которая вырабатывает эти неразрешимые вопросы и находит в их решении свое оправдание и предназначение. Голосуя против всех, мы подвергаем сомнению легитимность самой этой власти.

It's not our task to answer the unsolvable questions of the present power, our task is to discredit this very power, the power which produces these unsolvable questions and finds it's own justification and mission in these questions. Voting against all, we discredit the legitimacy of this power.

“Мы художники лишь постольку, поскольку мы уже не художники: мы пришли, чтобы воплотить искусство в жизнь”

Ситуационистский Интернационал

Этот проект, в принципе, не представляют собой никакого “ответа” на деградацию актуальной российской ситуации, поскольку он не отвечает, а отклоняет ее. Этим проектом мы сами задаем свои вопросы, и только таким образом мы можем изменить социальную ситуацию.

Principally, this project gives no “answer” to the degrading actual Russian situation, because it doesn't answer but denies this situation. With this project we ask our own questions and that's the only way we could change the social situation.

Лев Троцкий

Вершина политической биографии Троцкого (и всей русской революции 1917 года) – переговоры в Бресте о мире с Германией. Основное предложение советской стороны, которое вошло в историю как “ни войны, ни мира” (армию распускаем, а мир не подписываем) стало первым прецедентом отказа от выбора.

Нестор Махно

Первый практик ризоматической и номадической организации общества в XX веке. Махновская армия в годы гражданской войны была не только экстравагантным военным формированием со специфической идеологией анархизма, но и иной организацией управления. Постоянные перемещения с места на место, стремительные нападения, кратковременные неожиданные схватки, роспуск боевых соединений при неблагоприятных обстоятельствах и новый их сбор в том же составе через несколько сот километров – все эти

методы степной партизанской войны ни что иное как пример ризоматически и номадически организованной социальности. Большевистское ругательное сравнение махновщины с плесенью на самом деле имеет глубокий положительный смысл. Махновщина – это действительно плесень, плесень, где нет иерархических отношений, главного и второстепенного, целей и средств – все слито в единый механизм, главным критерием которого были естественность и народное анонимное творчество. Махновская армия и ее командиры были также первыми кто отбросил типичную армейскую репрезентацию – военную форму. Нарочито бутафорские наряды махновцев карнавализовали революцию, превращали ее в веселый спектакль. В этом смысле они предтечи 68 года.

Против всех партий

“Демократия” не олицетворяется в тех или иных партиях или лидерах этих партий, но представляет из себя правила игры, объединяющие все существующие крупные партии. Наоборот, уже сам факт выбора на избирательных участках любой партии есть голосование за принцип демократии. Единственная исключаяющая возможность содержится в протесте против всех партий, которая дается обычно в конце избирательного списка.

Социальные условия таковы здесь и сейчас, и образ нашего мышления – образ нашего мышления естественно зависит от социальных условий, — что мы не можем в данный момент помыслить никаких реальных альтернатив, и задача нашего типа мышления в том, чтобы расчистить поле для того, чтобы вообще могли быть помыслены какие-либо возможные альтернативы. Мы критикуем не для того, чтобы выстроить эти альтернативы, а чтобы расчистить сознание и социальность от тех перегородок, законов и запретов, которые мешают эти альтернативы помыслить.

Democracy is no embodied in this or that party or that party's leader, but is rather the rules of the game that unites all existing big parties. On the contrary, the very fact of choosing any of the parties at the elections is voting for the principles of democracy. The only exclusion could be found in the voting against all parties, which is usually given at the end of voting list.

Social conditions here and now and our way of thinking – which naturally depends on our social conditions – are such that we can not think over any real alternatives; and the goal of our type of thinking consists in cleaning up the field for any thinkable alternatives.

Our criticism is not intended to build these alternatives, but to clean up consciousness and sociality from the boundaries, laws and prohibitions that discourage thinking of these alternatives.



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский
Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov
Христос в Москве Christ in Moscow
живопись painting

Елена Селина

В белом венчике из роз впереди Иисус Христос

Нет труднее и неблагодарнее занятия, чем попытки интеграции и интерпретации живописи в рамках актуального искусства. Формальный анализ неизбежно отбросит нас в ретроспекцию, вернее, к той или иной традиции классического искусства. Что до способов отображения окружающей действительности, то вряд ли в творчестве Владимира Дубосарского–Александра Виноградова мы не разглядим, своего рода, критический реализм с уклоном в сторону позитивности.

Но если мы все же будем рассматривать живопись наших героев как текст, то получим широкое психоаналитическое полотно, точнее простынь, плащаницу, на которой проступают контуры коллективного бессознательного, а еще точнее, соринки на поверхности коллективного мозга, чуть не сказала – русского народа. Дубосарский–Виноградов довольно отчетливо отслеживают основной инстинкт любого товарищества – поиск героя, лидера, кумира. Вереницу последних мы имели счастье наблюдать последние пять лет их сотрудничества: пантеон никогда не бывает статичен, диапазон растягивается от Аллы Пугачевой и Шварценеггера до новых русских, веселых лесбиянок, Пушкина и проч. Они легко схватывают несущую по воздуху мыслеформу, и, оставляя ее на полотне как бы отнимают у нас любимую игрушку, комплекс, фобию. Настала очередь Иисуса Христа. Кто следующий? Немного мучает концовка поэмы А.Блока “Двенадцать”, вынесенная в название этой заметки – как известно, после фразы, так неосторожно вырвавшейся у поэта – наступили годы диктатуры и тирании.



Алимпиева, Вавилов, Волаховский, Демина, Дубровская, Запольская, Илюхин, Корина, Косолапов, Ловен, Магидова, Марьямовская, Морозова, Спасоломская, Стручкова

Alimpieva, Vavilov, Volakhovskiy, Demina, Dubrovskaya, Zapolskaya, Ilyukhin, Korina, Kosolapov, Loven, Magidova, Mariamovskaya, Morozova, Spasolomskaya, Struchkova

Виниловые кости Vinyl bones

инсталляция installation

Групповая выставка студентов курса “Новые художественные стратегии”
Group exhibition by the students of “New art strategies” course

Елена Селина

I like to move it, move it...

Нынешний этап актуального искусства Москвы, как это ни странно, поражает своей стабильностью и, своего рода, стагнацией. Старшее поколение – постепенно переходит в классики, среднее – назовем их постконцептуальными художниками – вполне успешно интегрируются в международный контекст...

Elena Selina

White wreath of roses on his head Jesus Christ is right ahead

To interpret and engage painting within the borders of contemporary art is probably the most thankless task. Formal analysis inevitably needs retrospective view, referring to certain classical tradition. Considering the works by Dubossarsky–Vinogradov as the ones that reflect real life in some way, one might find there a kind of critical realism with a positive message.

However, if we regard their painting as text, we would encounter a broad psychoanalytical scene, or even a sheet, or a ... with the contours of collective unconscious, or rather specks on the surface of collective brain (let me not say, of the nation). Dubossarsky and Vinogradov are quite precisely following the basic instinct of any fellowship: pursuit of hero, leader or fetish. Through the last five years they've pictured the whole crowd of such idols – from Alla Pugacheva and Schwarzenegger to new Russians, lesbians, Pushkin and others. Easily do the artists pick out these phantoms passing by, and since they're put down on canvas we feel like being robbed of our favorite toy, complex or phobia. Now it's Jesus Christ's turn. Who's next? The last words from Alexander Blok's poem “The Twelve” – which appraised the Russian revolution and now gave a title to my essay – somehow bother me. Right after the poet's verse so carelessly slipped from his tongue, there came long decades of dictatorship and tyranny.

но все же “пациент скорее жив, чем мертв”. С тревогой оглядывая художественное поле, неожиданно ловишь себя на неутешительной догадке – самый молодой из художников Москвы – Людмила Горлова, которой к тридцати. На этом фоне почти безумная затея центра Сороса и Института современного искусства “Новые художественные стратегии” была встречена мною с энтузиазмом (не побоюсь этого слова). Все мы понимаем, как сложно заниматься ак-

туальным искусством, а тем более гармонично включиться в художественный процесс, не обладая достаточным знанием этого своеобразного "предмета". Энтузиазм оказался обоснованным. Становление новых художников происходит на наших глазах. Проект "Виниловые кости" (концепция Оксаны Дубровской и Максима Илюхина) – второе или третье выступление каждого из них в процессе обучения в ИСИ. Выставка посвящена Элвису Пресли и кругу проблем, связанных с этим персонажем. Безусловно, и тема и эстетика задают жесткие рамки каждому из них, тем не менее, мы имеем дело с практически сложившимися художниками, очень разными и потому особенно интересными... Запомните эти имена, среди них находятся те, с кем мы будем работать уже в следующем тысячелетии.

Elena Selina

I like to move it, move it ...

...Curiously enough but Moscow contemporary art has come now to the period of stability and stagnation. The elder generation artists become classics, the middle-aged ones quite successfully integrate to the international context.



Игорь Мухин Igor Moukhin
Девушки Girls
фотография photography

Милена Орлова

Под сенью девушек

Хотя искусство так же не терпит сослагательного наклонения, как и история, но попробуйте представить себе, как могли бы выглядеть фотографии Мухина, если бы они были картинами. (Имеется в виду не перевод фото в живопись, чем занимаются многие, а "честную" работу с натурой).

Скорее всего, они были бы ужасны, но не в этом дело. Этот мысленный эксперимент позволяет понять, почему обыкновенная, нормальная фотография сегодня оказалась востребована актуальным искусством. В ней есть то, чего этому искусству сильно не хватает – с тех пор как картина перестала быть картиной, а стала полем для игры с цитатами (в лучшем случае) или же бессмысленным и неосознанным стилизаторством (в худшем).

Фотографу у нас пока еще не стыдно быть непосредственным певцом природы – тогда как живописцу или концептуалисту стыдно. Не исключено, конечно, что ощущение непосредственности обманчиво – возможно, что специалист по истории фотографии найдет какую-нибудь цитату и у Мухина – скажем, из Картье-Брессона. Но если и найдет, это скорее всего будет заимствование какого-нибудь формального приема – "натуру" не процитируешь. Она здешняя и сегодняшняя – девушки у Мухина самые свежие.

В то же время Мухину нельзя отказать в искусности: глядя на его снимки, можно порассуждать о композиции, переднем и заднем планах, о том, как светлое пятно в правом нижнем углу уравновешивается темным в левом верхнем – ну где еще сегодня можно так разгуляться искусствоведу.

Но лично мне интереснее всего было поверять "девушками" бартовскую идею *punctum*’ов – этих странных деталей, цепляющих взгляд и эмоции, но

This goes slower than wished, but "the patient is rather alive than dead". However examination of the art community brings an alarming conclusion: one of the youngest artist, Lyudmila Gorlova, is about 30 years old. Keeping this in mind I have enthusiastically encouraged the (almost crazy) idea of the Soros center for contemporary arts and the ICA Moscow to launch "The new art strategies" project. Contemporary art isn't the easy money, and certain knowledge of this specific "subject" is a vital necessity.

My enthusiasm appeared to be valid. The new artists are in the making. "Vinyl bones" exhibition (original idea by Oksana Dubrovskaya and Maxim Ilyukhin) is just the second or third show for this new breed since their study at ICA course. This is a tribute to Elvis Presley and whatever comes with his name. Undoubtedly, the theme is a rigid framework for the artists; however we hope that even this exercise might show up each one's original approach to the theme. We deal with the practically shaped artists, very different and interesting. They are not a group, they don't share any ideology or style, it's rather a polystylistical statement within a given project. Remember their names, they are the ones we should work with in the next millennium.

не поддающихся словам ("то, что я могу назвать, не в силах меня по-настоящему уколоть"). У Мухина есть то, что я не могу назвать.

Milena Orlova

In the Shadow of Young Girls

Although art – as well as history – can not abide conjunctive mood, just try to imagine how would Moukhin's photographs look like if they were paintings. I mean not a photorealistic one, but a "sincere", true drawing from nature.

Well, they might be awful, but it's not the point. This mental experiment gives reason why has the ordinary, normal photography become the part of today's contemporary art. It gives something that is lost since the painting/picture is no longer what it used to be (but the play of quotations or a senseless stylization). A photographer could yet feel no shame to be a bard of nature – a forbidden fruit for a painter or a conceptual artist. Probably this natural spontaneity is a disguise, and some meticulous photography historian may find a quotation, say from Cartier-Bresson, in Moukhin's work. Should it even happen, the "borrowed" thing might be just a formal dodge, because one can't quote the other "nature". It's the here-and-now nature, the most fresh girls by Moukhin.

At the same time nobody could blame Moukhin for the lack of sophisticated composition, well balanced foreground and background, and all the stuff that feeds the art critic.

What I feel personally interesting is to check out the idea of "punctum" (copyright Rolan Barthes) through Moukhin's girls – these strange eye-catching details ("what could be named, would not actually touch me"). And Moukhin gives that what I can not name.



Татьяна Либерман Tanya Lieberman
Анонимы Anonymae
фотография *photography*

Леонид Лернер

Пора цветения, или Шоу состоявшихся женщин

Юные модели с гибкими формами – идеальное пособие для изучения телесных пропорций. Соответствие стандартам сглаживает впечатление, взгляд скользит в поисках нюансов, но все они, увы, предсказуемы. Прелесть – в узавании. Дряхлое тело, напротив, отталкивает уродством. Здесь имеет смысл одна только психология, сконцентрированная в морщинах лица и жилистых бугорках рук. Преимущество зрелой женщины заключается в наличии “изюминок”, которые, собственно и провоцируют всматривание. И отнюдь не предвсудительное: зритель наблюдает не эротические символы, а просто один из этапов существования плоти.

Предыдущие проекты Тани Либерман, так или иначе связанные с представлением обнаженной натуры, – “Projection” и “Xposition” – отличал весьма своеобразный акцент: главное – не тело, а ситуация. Фотограф отслеживает специфические жесты и позы, “оживляя” их при помощи светотеневых аранжировок или выстраивая мнимую классификацию. Либерман выхватывает

эротические фрагменты и лепит из них нечто отстраненное. Эрос размыт и, в конечном итоге, не слишком важен. В новой серии плотское также отсутствует. Всякая плоть требует внутреннего содержания, истории, в противном случае она лишена sex appeal. Либерман добивается нейтральности, применяя к фотографии (скорее всего – неосознанно) метод, изобретенный французским режиссером Робером Брессоном. Действующие лица постановки – не актеры, а модели. А модели у Брессона – своего рода манекены, безвольные и бесстрастные, их внутренний мир не имеет никакого смысла, конкретная ситуация стирает биографию. Либерман намеренно прячет лица, то есть личности, превращая женщин в манекены.

Безличное действо разворачивается на лоне природы. Его герои – состоявшиеся женщины. Они могут олицетворять плодородие, цветение, все, что угодно. Интерпретации, в принципе, бесчисленны. Вполне вероятно, Либерман пытается проиллюстрировать некое языческое празднество. И каждый вправе по-своему ответить на вопрос о том, кому осуществляется поклонение: одной только чистой плоти или всему остальному, что так или иначе связано с телом.



Денис Салаутин & Дмитрий Фаин Dmitry Fain & Denis Salautin
Ночное Nocturnal
инсталляция *installation*

Сергей Епихин

Каштанка Баскервилей

*Не тот это город,
И полночь не та!*

Б.Пастернак

Инсталляция Салаутина/Фаина настойчиво хочет быть зачисленной по ведомству вотивно-посвятельного жанра. “Романтические” окна с видом на кислотно-психоделический пейзаж и с горелыми следами мистического вторжения, бесплотные “сущности” в фольклорных косынках и молчаливом созерцании режвущейся механической собачки. Трудно представить лучший стилистический компендиум в качестве оммажа эстетике “Медгерменевтов”. Впрочем, давно замечено, что сама практика посвящений – вещь крайне двусмысленная. Еще Панофски, размышляя о внутренней сути возрождения античности в эпоху Ренессанса, заподозрил, что это скорее были похороны и поминки, давшие искусству возможность вечно плакать над ее могилой. Заново прочесть Гегеля, опосредуясь Ницше, или рассматривать греческие тексты сквозь новообретенный “просвет бытия” – вотивные жесты из той же серии модернистского благочестия. Оммаж – тот или иной способ избавления от зависимости. Собственно и сам проект именуется “Ночное”. Если отвлечься от

его сельско-коноводческого значения, речь идет о тематизации “изначного”, “теневого”, бессознательного. Это последнее, став в общем-то эквивалентным сознанию, осознается как утрата. Некогда проведенная “МГ” фольклоризация концептуального дискурса, что сделало его окончательно легендарным, вдохнуло в него и явно дефицитное витальное начало. Сегодня сами “медгерменевты” стали для московской сцены такой же фольклорно-призрачной легендой. Стабильная фигура больше не порождает в художественной среде синдроматических реакций. В этом смысле внезапный монументализм обычно эфемерно-фотографических Салаутина и Фаина можно расценить как жест ностальгии. Тоска по дому и усталость от жизни без сновидений, когда уже больше не тревожит обитатель Баскервилейских болот, превратившийся в беспечно-неприкаянную Каштанку, а сакраментальный “пустотный канон” – из эзотерической технологии в род существ низшей региональной мифологии, которых всякий выкликает по личному усмотрению. Вероятно, авторы и сами сознают невозможность избранной метаморфозы, помня, что чеховская собачка, обретя временный кров, так и не сумела насытиться, а только захмелела от еды. На поминках по большому стилю, в самом деле, куда проще отравиться или опьянеть.



Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov
Колхоз гестапо Gestapo kolkhoz
живопись painting

Константин Звездочетов

Сегодня утром под мостом поймали Гитлера с хвостом

Почему мы любим Штирлица?

Почему у неумных девушек люди в эсэсовской форме пользуются успехом? Почему какой-нибудь зачуханный третьеклассник, с соплей под носом вместо усов, напяливает старый мотоциклетный шлем и, размахивая деревянным автоматом, истошно кричит: “Я фюлер! Я фасыст! Хай! Хай! Я гитлоловец!” Почему отечественные квази-штурмовики, с их маскарадами, рекрутируют в свои ряды наших граждан?

Почему, наконец, наше искусство и наша литература уделают теме нацизма больше внимания, чем на его исторической родине?

Можно подумать, что это не наш народ и не наша страна, вопреки утверждениям моего несостоявшегося дальнего родственника Резуна-Суворова, была объектом агрессии этих гадских немцев, и не наш народ, как никакой другой, косила коричневая чума? Как будто не было Хатыни, блокады Ленинграда, Бабьего Яра, массового вывоза молодежи в Германию и людоедских лагерей для военнопленных?

Что это – мазохизм? Может, отсутствие самолюбия и чувства собственного достоинства, дескать, “хоть плюй в глаза – все Божья роса”? А может, это просто короткая память? В действительности, как мне кажется, только два народа, которые пережили Вторую Мировую войну, принесли ей наибольшие жертвы, по-настоящему “сломались” на этой трагедии. Я имею в виду славян и евреев. И, очевидно, боль этих народов настолько “зашкалила”, настолько перешла естественный порог, что превратилась в некий постоянный синдром. Поэтому Спилберг пишет свои бесконечные списки, а Моссад до сих пор отлавливает нацистских преступников. Поэтому время от времени возникают версии о том, что Гитлер был еврей, а у того или иного нацистского лидера была еврейская жена. Я бы назвал это “комплексом ночного портье”.

У нас же это вылилось в более уродливые формы – мы страдаем “синдромом Штирлица”. Действительно, симпатичный и умный Штирлиц – это наш родной, русский человек, он герой и антифашист, но он одновременно принадлежит к высшим партийным и карательным бонзам нацистской Германии.

В обоих случаях – при “комплексе ночного портье” и при “синдроме Штирлица” – заметно атавистическое стремление к “занижению”, “приземлению”, “приручению” и “очеловечению” врага. То есть, мощь жестокости немцев была столь космической, что сперва казалась сверхъестественной, сродни глобальной катастрофе, животному безумию или действию гигантской машины. Поэтому в качестве защиты “коллективное бессознательное” обратилось на первых порах к унижению врага при помощи его осмеяния, а после – мимического передразнивания. Недаром идеи сионизма смогли материализоваться лишь после Холокоста.

Обдумывая идею выставки, я стоял перед выбором, как ее назвать – “Кибуц Гестапо” или “Колхоз Гестапо”. Первое отпугивало своей кощунственностью и скандальностью, второе – банальностью. Решив, что в нашем современном

искусстве кощунства и скандальности предостаточно, я сделал выбор в пользу банальности, с целью смягчения нравов. Кроме того, в исходном иконографическом материале изображение кибуцев напрочь отсутствует. Так вот, нам – евреям и славянам – было мало победить и унижить противника. Нам, чтобы продолжить существовать с этим, необходимо понять, приручить и изучить его. Необходимо было поймать этого самого “Гитлера с хвостом”. Вы помните, как в агитационном фильме Раневская-Родина-Мать на все предложенные жуткие кары для Гитлера отвечает – “мало”. В результате его сажают в клетку в зоопарке.

Для изживания врага, помимо внешней военной победы, было нужно проникнуть в него, влезть в его шкуру. Так на зоне за особо тяжкие провинности человека не убивают, а “опускают”, то есть вступают с ним в насильственный половой контакт. Казалось бы, внешне с человеком “занимаются любовью”, а на самом деле наносят вечное оскорбление ему и его роду.

В этом отношении наши советские карикатуристы первыми отличились на этом благородном поприще. При этом, как у настоящих художников, сквозь естественную ненависть к врагу у них просвечивало любовное отношение, что создавало эффект так называемого “отрицательного обаяния”. Недаром, буквально сразу наши заборы, стены домов и туалетов стали покрываться изображениями типа “немецкий крест” и “фашистский знак” в исполнении детей и дебильных подростков. Сатирические изображения гитлеровцев за полвека превратились в пронзительно чистый жанр нашей карикатуристики, который существовал вплоть до падения Берлинской стены. И, конечно, главным сборником, я бы сказал, антологией этого жанра является наш классический журнал “Крокодил”. За это время на страницах журнала нацисты выродились в изображение странного народа, поведение которого – вырванное из политико-исторического контекста – выглядит просто экстравагантной деятельностью. А если совместить их с фоновыми изображениями отдельных колхозных недостатков, то эти картинки напоминают визуальную летопись и жизнеописание чудачества “недотеп”. Что я и попытался показать в своих новых компиляциях.

Так что, борьба продолжается! Смерть фашизму! Банду Ельцина к ответу!

В заключении я хочу привести отрывок из своего стихотворения, написанного в семилетнем возрасте:

В Берлине – аж, бриллиант сверкает

Огнями искристых лучей

Там крест фашистский обожают

И Гитлера там уважают,

Но только кучка богачей.

** Так мрачные и фанатичные секты изуверов, спустя столетия превращаются в курьезные религиозные меньшинства, наподобие квакеров и менонитов.*

Сергей Епихин

Кто вы, доктор Зорг(е)?

В принципе, давно понятно, почему Россия не в ладах с contemporary art: при-

чина в ее вечных контрверзах с собственной темпоральностью. То, что у нее действительно непредсказуемое прошлое, лишний раз подтвердила выставка неувыдающего Константина Звездочетова. В общем-то, все давно привыкли и к этой мимике, и к этой практике, и к этой практической магии неувыдания. Вот и сегодня этеральный Константин затеял как бы очередную бурлескно-иконографическую мякину: взял и перелицевал “крокодилские” карикатуры 60-х – превратил фашистов в колхозников и наоборот. Звездочетовская обыденность-буфф могла бы пройти и вовсе незамеченной, если бы не один важный биографический нюанс: будучи вечным (секретным) Полишнелем московского пара- и постконцептуализма, КЗ не меньше, чем его “королевские” контрагенты, чуток к национальной истории. Собственно эта история в эстетическом смысле – не что иное, как хронология измен и предательства. Вряд ли стоит напоминать, что еще шаманы Киевгородского поля (“Коллективные действия”) ощущали себя агентами иноземного влияния. Тогда в этом не было большой беды: они были достаточно подсамоконтрольны. Другое дело – вертопрахи из общества “Мухоморы”, им вменялась двойная функция: дезавуировать “старших” и “лечь на дно” – пойти в армию, бросить искусство, раствориться etc. Главное – провалить возможность международной контекстуализации.



Семен Файбисович
Каждый охотник...

Не правда ли, это метафора русско-советского метафизического проекта с его финальной соборно-коммунальной нерасчлененностью в кущах радужного казарменного рая? Ну, или наоборот, гордый челлендж вертикального кавказского ландшафта и духа рабской горизонтальной расплуженности восточнославянского соборного тела, а заодно всей широкой русской равнине...

Нет, ну ее – метафизику. Давайте лучше поговорим об индивидуальном композиционном почерке грузинского мастера курортных съемок “на добрую память”. Или, напротив, о родстве композиций с китайской живописью и гравюрой: много воздуха, воды, камней и фауны и немного флоры на периферии листа, но зато на переднем плане...

Я нашел эту серию в альбоме с плюшевой обложкой и прорезными уголками, когда листал его на диване с валиками в окончательно опустевшей после смерти отца квартире родителей, сидя под торшером с тремя абажурчиками в виде усеченных конусов из разноцветной, но изрядно выцветшей полупрозрачной пластиковой ленты, и с пластиковым же коричневым столиком над раскоряченными ножками. Так что можно поговорить и о радуге памяти – о ее загадочном и трогательном сиянии, что пронзает толщу времени. А можно – о моих не простых и неважных отношениях с родителями: о страшноватом и убогом мире, в котором им было хорошо, а мне плохо, и мы не понимали – не хотели или не могли понять друг друга. Или, наоборот, можно поговорить о Старом-Новом, почти юбилейном годе христианского мира, с нумералистическо-магической вершины которого нет проблем взглянуть добрей и безнадежней не только на свой земной путь...

В случае с КЗ, однако, случился прокол: его бы тоже постепенно забыли, но оказалось, что он не только агент, но по недоразумению еще и художник. Оставаясь шпионом не только парадигматическим, но и “природным”, он, кажется, решил оставить нам память о своем действительно войдя в историю. В общем, сел за “мемуары” двойной агент на пенсии.

Теперь вернемся к выставочному сюжету: “Колхоз гестапо” – что это? Вы думаете, он передразнивает дебилов двойников Мосфильм/Голливуд времен “холодной войны” или симулирует Бидструпа? На склоне постмодернистской эпохи он решил поведать городу и миру еще одну впечатляющую тайну нашего советского прошлого. Наверное каждый знает о мрачных временах показательных политических судилищ: дело “промпартии”, “троцкистско-зиновьевского блока”, “дело врачей”, еще много других “отраслевых” процессов. Между тем, сможет ли кто-нибудь вспомнить “дело колхозников”? Его просто не могло быть. “Правда” в том, что собственно “колхозы” и являлись частью тайных соглашений “Брестского мира”. Единственной заботой внутренних органов было не мешать торжеству этой смертоносной идеи. Сегодня покров секретности наконец-то линияет благодаря недвусмысленным иконографическим манипуляциям замечательного представителя одной из древнейших профессий.

Семен Файбисович Semen Faibisovich
Каждый охотник желает знать Roy G. Biv
инсталляция installation

В общем, тут каждый охотник, желающий знать, опять ничего не узнает, зато каждый охотник поговорить может поболтать о чем угодно. И не только потому, что у нас на дворе такое дискурсивно-контекстуальное время и такое – непонятно какое – тысячелетие. Мне кажется, таково свойство общих мест, в том числе и ностальгических. Посмотришь на них снаружи – все заляпано и затерто – одно сплошное пошлое зеро. Но если повнимательней приглядеться – попытаться проникнуть взором “за” их выхолощенную видимость: ну хотя бы подсветить их изнутри, – происходит сброс нулей, и все начинается сначала.

Semyon Faibisovich
*** (or rainbow colors)**

Isn't it a nice metaphor of the Russian-Soviet metaphysical project with its final communal undividedness in the bush of rainbow barrack paradise? Or, on the contrary, a proud challenge of the vertical Caucasian landscape and the slave spirit of horizontally flattened East-Slavonic communal body and the whole Russian steppe...

To hell with metaphysics. Let's talk about individual manner and compositional skills of the Georgian master of “greetings from” resort photography. Or better remind of Chinese painting and etching – much air, water, rocks, fauna and flora on the margins, but look at the foreground... I found this photoseries looking through the old plush covered album, sitting on a sofa with bolsters, in my parents apartment, totally empty since father's death, sitting under a floorlamp with three burned out color plastic lamp-shades, at the brown plastic coffee-table on sprawling feet. So here's yet another theme: the rainbow of memory, its mysterious and touching shining that strikes through the depth of time. I could also talk about my

uneasy relations with my parents; about the dreadful and sordid world, which was good for them and miserable for me; we did not or could not understand each other. Or, the other way round, to talk about the old-new, almost a jubilee year of the Christian world, its magical numerology so tempting to overlook the life way... So, any Roy may forget his colors, but it's the real way for blah-blah-blah. It's not just because we live in a discursive-contextual time, in a God knows what millennium I guess, it's the quality of all commonplace things, nostalgic included. From the first glance they are just a vulgar zero – dirty and stained. Bat try a closer look, “beyond” the emasculate simulacrum – even lighting them from within – and the zeros are reset and everything starts again.

* “ROY G. BIV” is a mnemonic acronym for the rainbow color scheme

Сергей Епихин

Я пригласил вас, господа

Стратегические маневры художественного мейнстрима в истории так называемого актуального искусства, среди прочего, можно описать и формально-антропологически – как полемическую смену поколений. В данной версии проблема “отцов и детей” будет выглядеть циркулярной коллизией “художников глубины” и “художников поверхности”. Обе генерации составляют хорошо известные преемственно-антагонистические пары: абстрактный экспрессионизм / поп-арт, минимализм / концептуализм, симуляционизм / индивидуальная мифология, где каждый из “партнеров” в свой черед подводит итоги эстетических “заблуждений” другого. В этом счастливом семействе, соответст-

венно, оставлено место и для инцестуозных гибридов. К числу последних очевидным образом принадлежит и т.н. гиперреализм, одним из самых вдумчивых представителей которого на московской сцене является Семен Файбисович. Собственно термин некогда пал жертвой лексического недоразумения. Гиперреальность, которую он якобы имел ввиду, не имела никакого отношения к бодрийеровской доктрине и представляла только спекулятивную сумму визуальных фактур. Тематизация отсутствия глубины (структуры), подпирющая ей эту визуальность, началась значительно позже. Это противоречие, возможно, осознал и Файбисович, отправившись на поиски своей “внутренней” глубины во вторичных образах отражения, живописуя миру свои “широко закрытые глаза”. Вообще, автор, кажется, выбрал для себя не слишком популярную, но, возможно, поэтому часто эффективную стратегию перманентного драматического недоумения. Периодически он производит ревизии своих или чужих художественных практик. Подобный “аудит” заявлен и в его новом фотопроекте. Не успела еще окончательно созреть и расплескаться идиосинкрзия симуляционистского засилья фотографии, как заложник методологических недоразумений предлагает антифотографическую фотоземлю: черно-белые снимки из личного архива актуализованы в цветных лайтбоксах программно атехнологично – в логике спектральной, а не полиграфической (четырёхцветной) “раскадровки”. Предвечный, “потусторонний” свет демонстративно привилегирован в пику изоцирениям технологии (“демонической”) алхимии. “Небо в алмазах” вновь обретает изначальную онтологическую твердь, игнорируя наши галлюцинаторные коннотации.



Сергей Шутов Sergei Shutov

Чужие здесь не ходят No alien trespassing

интерактивная инсталляция interactive installation

Сергей Хрипун

It's A Long Way To The Top (If You Wanna Rock'N'Roll)

Пришло время играть. Художник Шутов сегодня предлагает забытую детскую игру – настольный хоккей – в качестве произведения искусства. По пути из детской в галерею игра потеряла хоккеистов, шайбу и ворота, которых заменили синие елки в снегу и карикатурно-картонные инопланетяне. А взамен приобрела новые правила и совсем иной смысл. И то и другое однозначно выражено в названии выставки – “Чужие здесь не ходят”. Действительно, фигурки чужих, в отличие от елочек, лишены физической возможности перемещаться по полю; более того, они не “ходят” в игровом смысле. Едва ли можно утверждать, что эти белые и пушистые инопланетяне защищают что-либо, скорее, они вяло защищаются от интерактивного елового леса.

В более широком смысле новая работа Шутова – это печальная констатация современной арт-ситуации, как ее видит художник. Уже много лет в его работах живут космонавты, ракеты и пилоты НЛО, живут вполне органично, почти как элементы декора. Задолго до того, как видеоартом стал заниматься каждый второй обладатель бытовой камеры, Шутов делал странные ремиксы классических советских фильмов на своем Макинтоше. Раньше и активнее многих молодых художников работал с техно-клубами. Пытался переосмыслить краеугольный камень старого русского искусства – лесной пейзаж. В общем, был

элиеном (порой, казалось, воздушным и сверкающим) с точки зрения и коллег-художников, и критиков, не всегда внятным, чаще непонятым и почти никогда – непонятым. К сожалению, Шутов так и остался чужим среди своих. Вернее сказать, здесь такие чужие до сих пор не ходят – если не считать деятельности группы ФЕНСО, членов которой, справедливости ради, я бы назвал людьми, перенесшими похищение и имплантирование чужеродных тел. Надеюсь, усилия Шутова по прививанию местному художественному контексту инопланетных вирусов, не пропадут даром. Новому молодому поколению художников многое из того, чем занимается Шутов, кажется само собой разумеющимся – и слава богу. А вот новая выставка имеет печально-автобиографический оттенок: мирные чужие не просто здесь не ходят. Их теснит управляемый руками зрителей русский интерактивный пейзаж, бессмысленный и беспощадный.

Sergei Khripoun

It's A Long Way To The Top (If You Wanna Rock'N'Roll)

It's time for the game. Tonight Sergei Shutov presents an artwork, which actually is a good old table hockey. On the way from the toy store to the gallery the board game has lost all hockey players, puck and goal, replaced by blue fir-trees and cartoon-like extraterrestrials. At the same time the game acquired the new rules and

the new sense; both are stated in the exhibition title “No alien trespassing”. Really, the plastic figures of the aliens, unlike the fir trees, are impaired of moving across the game field; nor do they play. These white and lovely extraterrestrials hardly defend anything, but themselves from attacks of the interactive forest. In a broader sense the new work by Shutov is a condolence to the current situation in local contemporary art, as the artist sees it. For many years Shutov has pictured astronauts, spaceships and UFO pilots, either as themes or as decorative elements. He was creating remixes of classical Soviet movies on his Mac long before every next artist with a Hi8 camera went into video art. He was ahead of many younger colleagues to work in the then emerging techno clubs. He even tried to revise the cornerstone (or rather a public cliché) of the old Russian art – forest landscape – by means of painting. So anyway he was always



Сергей Хрипун

Публикуется на правах рекламы

Уважаемые посетители, наша галерея работает ежедневно, кроме субботы и воскресенья, с 16.00 до 20.00. С 3 по 19 марта в залах галереи вы можете увидеть выставку Елены Ловен, выпускницы курса “Новые художественные стратегии”, организованного Институтом современного искусства совместно с Центром современного искусства Сороса. Богатство красок и изысканность форм отличают ее новые работы. Опытные консультанты нашей галереи помогут вам совершить правильный выбор.

Тема первой персональной выставки Елены Ловен близка и понятна каждому. Это мир, который нас окружает, во всем многообразии брэндов и многоголосии слоганов. Это правда. Это больше, чем правда. Каждый из нас не раз задумывался над вопросом: что в нашем шатком, непредсказуемом и безумном мире остается неизменно позитивным и обращенным к реальным потребностям человека? Реклама. В пугающем водовороте политических скандалов, войн, инфляции и катастроф только рекламная пауза напоминает человеку – есть вечные ценности. Кристально чистое изображение, абсолютно плоский экран, классическая формула любви, сказочный вкус, раз за разом, стирка за стиркой одежда выглядит безупречно. Представьте на мгновение жизнь без рекламы. Стрессы, нагрузки, голод, холод, безработица, импотенция, кариес, перхоть, дефолт. Лишь циклон, идущий с Атлантики, сменит область высокого давления. И непонятно, хорошо ли это. Говорят, наша жизнь прогнет кого угодно...

Не волнуйтесь, все в порядке. Молодой автор видеоинсталляции создает уютную атмосферу, в которой можно перевести дух и настроиться на лучшее. Елена Ловен не просто знает и любит рекламу, она ее делает в свободное от занятий искусством время. Пройдите вместе с ней по бесконечно умиротворяющим, как поля Авалона, рядам супермаркета, и вы поймете – капля святого есть в каждом. У нас все продумано. В любую погоду. Бритве превращается в радость. И морщины разглаживаются сами собой. Никогда еще сотовая связь не была так доступна. Положительный эффект данной выставки подтвержден специалистами НИИ гигиены имени Эрисмана, а подобранная нашими консультантами частота вертикальной развертки видеомониторов улучшает вос-

considered alien by his colleagues artists and the art critics; being sometimes not enough articulate, often inexplicable and almost never appreciated. Unfortunately Shutov has yet remained an alien. Or, to put it precisely, there's still (yet, hitherto) no alien trespassing around here (excluding the FENSO group members, whom I'd rather label as the abductees).

I hope that Shutov's long time pursuit of infecting the local art context with the alien virus, would not be a waste effort. Thanks God, much of what he has been doing, seems absolutely natural for the emerging new generation of artists. Though his new solo show has a somewhat melancholic autobiographical hint: there's no alien trespassing here, too. Instead, the aliens are pressed by viewer-driven Russian interactive landscape, senseless and merciless.

Елена Ловен Elena Loven

Спасибо за покупку For sale

видеоинсталляция video installation

приятие полезной рекламной информации. Мы знаем, что передовые технологии необязательно сложны. Просто мы внимательно относимся ко всему, что мы выпускаем. И конечный результат доставляет вам радость.

Sergey Khripun

Advertisement

Dear visitors, welcome to our gallery. We're open Monday thru Friday, from 4 to 8 p.m. March 3 thru 19 we're showing the new exhibition by Elena Loven, student of the “New art strategies” course (organized by the Institute of contemporary art and the Soros Center of contemporary art). Her new works boast vibrant colors and refined form. Our generous staff will help you select the best fitting pieces. The theme of Elena Loven's first solo show is familiar and simple. It's the world around us, in all the variety of brands and slogans. It's the truth. It's more than the truth. Has anyone ever thought what in our crazy, unsteady and unpredictable world is the only unchanged thing oriented on basic human needs. Advertising. In the scaring vortex of political scandals, inflation and disasters it's the commercials that remind us of the eternal values. Razor sharpness and image clarity, absolute intelligence, revolutionary features, pure affection, better picture, better sound, your true choice time after time. Just imagine your life without advertising. Stresses, unemployment, hunger, cold, crisis. Another one bites the dust...

Don't worry, be happy. The young artist's videoinstallation creates a delicate atmosphere – you can relax and improve your life. Not only Elena Loven knows and likes ads, she does also work in the advertising business. Walk alongside with her through the aisles of the supermarket, serene as the fields of Avalon, and you'll realize that nothing comes closer to reality. Find what you've been missing. See, hear and feel the difference.

The current exhibition's positive effect is approved by the office of Surgeon General; our consultants have adjusted the monitors vertical refresh rate for the optimum perception of the commercial messages. We're working with tomorrow's technology today. The greatest thing since sliced bread. You can't make wrong decisions when you go to the right store.



Ирина Корина Irina Korina
29 трансформаций 29 transformations
инсталляция installation

Леонид Лернер
Психоделические ростки

Homo sapiens устроен таким образом, что легко становится объектом влияния или даже манипуляций. Неприятные изменения в настроении Homo sapiens могут произойти не только под воздействием пресловутой рекламы, но и чисто автоматически, когда он, вдруг, оказывается во вроде бы дружественном пространстве. Особенно же это касается тех территорий, где Homo sapiens совершает акты купли-продажи вещей и продуктов питания. Оказавшись в торговом помещении, он сначала осматривается, затем выбирает необходимый товар, а иногда даже стоит в приглянувшейся ему очереди. И на протяжении этого (относительно не краткого) промежутка времени Homo sapiens вынужден лицезреть витрины, в которых его нередко подстерегает большая опасность: запущенный безмянными оформителями механизм трансформаций почти сразу начинает генерировать собственные законы, отнюдь не антигуманные, но в высшей степени психоделические, подчиняющие все существо Homo sapiens иному алгоритму восприятия в равной степени и отдельных товаров, и всей жизни в целом. Ирина Корина обнаружила ростки заразной психоделии в фешенебельном гастрономе на Тверской. Витрины в "Елисейском" живут своей собственной жизнью: продукты сами собой размножаются и переползают с места на место, творя невиданные доселе примеры симбиоза. Банки "каши походной с говядиной", колбасные палки и карбонат прорастают сочной (почти что пластиковой) травой, возникают целые грибные поляны, апельсины роятся в зеркалах, сосисочного вида корнеплоды тонут в винограде. Все эти процессы протекают (якобы отстраненно) на фотографиях в каком-то зеленом маре и подчиняют себе не только магазин, но и приютившую их на время галерею. Посеревшие стены вздыбились и покрылись отвратительными светящимися наростами. Витрины, утомленные махинациями с бутафорским орококом, приобретают новые качества, уродливые по форме и болезненные по содержанию. Аналогичные метаморфозы, в принципе, могут произойти в сознании

Homo Sapiens, попадающего в такое пространство. Завлекательные витрины помогают поднять на новый уровень не только торговлю, но и сознание Homo sapiens. Они его расширяют. Далеко не всегда до нужных пределов.

Leonid Lerner
Psychedelic sprouts

Homo sapiens easily becomes an object of influence if not manipulation; it's the human nature. People's mood may change dramatically under pressure of notorious advertising, even automatically, when they find themselves in the seemingly friendly environment. Mostly this concerns territories where Homo Sapiens commits purchase of goods and food items. Once entering the shop, a human being starts "looking around", then chooses the item needed, sometimes even lining up for something special. During this (not so short) period of time Homo Sapiens is almost forced to look at showcases: that's where the danger is hiding. The mechanism of transformation (started up by anonymous decorators) generates its own rules, not anti-human, but highly psychedelic, that bring the whole nature of Homo Sapiens under another algorithm of perception of consumer goods and the life itself. Irina Korina has found the sprouts of this psychedelic virus in a rich foodcourt on Tverskaya street. Showcases of "Elisseevsky" foodcourt live on their own: food items reproduce themselves and creep around, forming unbelievable symbiotic samples. Canned beef, sausage and bacon spring with fresh and almost plastic grass, surrounded by mushrooms; oranges swarm in mirrors, sausage-like vegetables sink in the grapes. These processes – captured in the photos with strange greenish hue – conquer the whole store, and even the gallery where the installation is shown, with the gilded walls distorted and covered with disgusting glowing blobs. Tired of dummy ham engineering, the showcases obtain new features – ugly and sick. The consciousness of Homo Sapiens could undergo the same metamorphosis if positioned in such environment. Appealing showcases boost sales, and also upgrade human consciousness – expanding it, though not always to the needed level.



Игорь Макаревич

Игорь Макаревич Igor Makarevich
Рисунки старых советских мастеров Drawings of the old Soviet masters
объекты objects

*УНОКи – освобожденные вещи мира.
 Бесконечное движение... творческого существа
 вышло на путь освобождения воли и разума
 от их смысла для создания нового смысла
 творчески-живописных самопричин.
 К.Малевиц "УНОВИС"*

С начала 90-х годов в творчестве автора предлагаемой зрителю экспозиции прослеживается мерцательный интерес к "потусторонней" стороне различных областей традиционного искусства. Под словом "потусторонний" подразумевается проникновение за пределы двумерной плоскости классической картины, определяемые эстетикой Нового времени, т.е. концом XIX в. В инсталляциях "Сон Живописи порождает чудовищ" (1990) и "В пределах Прерасного" (1992) преодолевается граница между зрителем и метафизическим

ким пространством, расположенным за пределом живописного полотна, а также “кухней” самого художника.

В проекте “Рисунки старых советских мастеров” использована методика аналитического искусства, декларированная Казимиром Малевичем. При чем объектом препарирования служат образцы постсупрематического искусства, а точнее, рисунки советских художников третьего эшелона. Освобождение от первоначального смысла осуществлено с помощью простейшей шарады. Русское слово рисунок состоит из двух частей: РИС (что одно-

временно считается как название злака, физически включенного в состав объекта) и УНОК – (буквообразование, вызывающее ассоциацию с излюбленной аббревиатурой Малевича – УНОВИС). Сама техника рисунков означена субстанцией свинца, присутствующего в композиции каждого экспоната тем или другим образом. Таким образом, зрителю предлагается взаимодействие с рядом объектов, наделенными качествами сокровенной сути, освобожденной от бремени воли и разума и наделенных новым смыслом творческих самопричин.



Ольга Чернышева Olga Chernysheva
Свет идет Light is coming
фотография photography

Леонид Лернер *Эссенция осадка*

Классическое определение Метро как вида общественного транспорта далеко не полностью раскрывает суть этого жизненно важного объекта. Из всех сооружений коммунального хозяйства Метро с наибольшей вероятностью можно отнести к категории “слепков другой реальности”. Причем, в обоих смыслах: с одной стороны, это и впрямь нечто неземное (а именно – подземное), с другой, – роскошные интерьеры – своеобразная имитация парадного дворца для строителей социализма. Главная черта этого “параллельного мира” – ошеломляющая искусственность: даже необходимые для существования человека воздух и свет не возникают там просто так, а загоняются при помощи специальных механизмов. Неестественное происхождение – прозрачный намек на Лукавого.

В рукотворную Преисподнюю с непостижимой готовностью спускаются миллионы граждан, причем лишь немногие из них в соответствующей ситуации признают себя грешниками. И хотя Метро сулит определенные выгоды (разумеется, временного характера), вся система взаимоотношений Подземелья и человека зиждется на каком-то колоссальном доверии или же на наивности последнего. Кроме того, сбегая вниз по эскалатору, человек на несколько шагов приближает к антиподам: под землей позитив начинает неминуемо обращаться в негатив. Стремление пассажира поскорее покинуть Метро – следствие страха, что такие изменения примут необратимый характер. Однако, несмотря на все предосторожности, вентиляционные шахты и бесконечные объявления-напоминания, полностью избежать влияния тяжелого воздуха и пыли, годами циркулирующей в Подземелье, не удается практически никому. И даже если внешние изменения в человеке малозаметны, его “принципиальная схема” на выходе (он, несомненно, есть) приобретает новые качества.

Фотонаблюдение Ольги Чернышевой отличает не столько эсхатологический, сколько постэсхатологический оттенок: она реконструирует ситуацию после локального “конца света”, когда погрузившийся во Тьму человек начинает подъем наверх. В этот момент негатив божественной рентгенограммы окрашивается в очищенные цвета, проявляются формы, которым по тем или иным причинам была дарована жизнь в привычной нашему глазу системе оптиче-

ского восприятия. Собственно, можно предположить, что на снимках Чернышевой запечатлен неразлагающийся остаток, эссенция массовида, ежедневно бывающего в Метро. Он, надо признать, не слишком привлекателен. Впрочем, и этому есть объяснение: коллективными видами транспорта пользуются отнюдь не сливки общества (такие граждане слишком дорожат дневным светом), а те, кто традицией но заполняет нижнюю часть стакана.

Leonid Lerner *Essence of the sediment*

When underground (Metro, tube, subway) is traditionally described as public transport, it's not the whole truth. Among other communal transportation departments subway is probably the most vivid example of “the other reality”. It's not only an unearthly phenomenon (basically it's underground), but with its luxury interiors it used to be an imitation of the palace for the builders of socialism. This underworld's most impressive feature is it's total fictitious, unnatural character – even the light and air are brought here artificially, which reminds of the Evil one.

Millions of people are willingly entering this man-made underworld, while quite a few feel themselves sinners. Even if the subway system gives some advantages (though temporary ones), the whole system is based on the human's trust and naivety. Going down on escalator one comes closer to antipodes: and even positive film inevitably changes to the negative. When the passenger seeks to leave subway, it's all about fear (fear that such a change might be irreversible). Despite all the air pumps, precautions and announcements, nobody could avoid dust and stale air that accumulate down there. Even if the human being seems to exit underground intact, there are some definite changes on a deeper level.

Olga Chernysheva's photography has not just an eschatological, but even a post-eschatological character: they reconstruct the situation just after the local doomsday, when the human goes up out of darkness. At the very moment the negative of heavenly X-ray picture gets refined colors and forms that our eyes got used to. One might admit that her photographs have fixed the elementary sediment – which is an unpleasant stuff – of the human mass that spend every day down there in the subway. Though there's an explanation – public transport is not popular among the cream of society...



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский
Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov
Вдохновение Inspiration
живопись painting

Сергей Епихин

Нас извлекут из-под обломков

Попавшее в заголовок личное местоимение хоронит, разумеется, не творческий тандем Виноградов/Дубосарский, хотя эта “динамическая пара” последние годы усердно разрабатывает, на первый взгляд, вдвойне самоубийственный проект. Мало того, что опыт постмодернистской реанимации картины давно уже превратился в ее вторичное погребение, авторский дуэт взялся воскрешать ее в демонстративно академической видовой номенклатуре. Сначала – в форме монументальных бытовых новелл с “новыми русскими” в качестве главных героев, затем – в гротескных пейзажно-натюрмортных сериях о “вечных ценностях” русской культуры. Сегодня настала очередь “высоких” жанров, историко-мифологического и аллегорического: недавнего “Христа в Москве” продолжил своего рода “апофеоз войны” с крамольным названием “Вдохновение”. Формально это “вдохновение” переживает группа экстатически настроенных спецназовцев, извлеченных из видеохроники последней кавказской кампании, занявших круговую оборону и поливающих свинцом прилегающие пространства. Окрустность до горизонта пустынна и поросла буйными “малявинскими” цветами. С их праздничным колоритом мешаются кровь, камуфляж и прочая амуниция, слагаясь в дружный, обличительно-кощунственный ковровый узор. Вряд ли стоит специально говорить о риторике морально-политического обличения посредством устрашающих гипербол, известных еще со времен свифтовских памфлетов. Куда интереснее проблема собственно “узора”. Как раз она и определяет “двусмысленно”-беспорный успех практики Виноградова/Дубосарского, впрыснувших в давно уже коматозный соц-арт витальную энергетику цинизма и лукавого простодушия. Эту гремучую смесь можно назвать экстатикой симуляции. Или тем цеховым “вдохновением”, что по доверенности испытывают картинные спецназовцы, стреляя в никуда. Солдат и должен, по определению, защищать вверенный ему бастион, даже если не видно врагов, подобно герою Дзуллини из “Пустыни Тартари”. Или иначе: наше семиотическое “все” Ю.Лотман, исследуя XVIII век, как-то отметил структурную общность между балетной хореографией и военным парадом. Война в то время была его продолжением, и то и другое было, прежде всего, зрелищем. Художник и зритель почтительно держали дистанцию. И хотя теперь их отношения куда более драматичны, “вдохновенный” образ “романтической битвы” все-таки можно расценить как форму contemporary dance на руинах постмодернистской технологии восприятия.



Антон Смирнский Anton Smirnsky

Fenso returnmix

видеоинсталляция videoinstallation

Антон Смирнский

ФЕНСО – ФЕНомен Сознания, коммуникационный код. Возвращение атмана в батмана там, где костюм летучей мыши стал своеобразным фэшн-стилем. По-

Sergei Epikhin

They'll find our bodies in the wreckage

The pronoun in the title was put without any intention to bury the creative duo Vinogradov/Dubossarsky. However, for some years this “dynamic pair” has been thoroughly testing what seems to be a double suicidal project. It’s not only the fact that Postmodern reanimation of the painting turned into its second burial; this artistic duo started to resurrect painting in its most explicitly academic species. First, in the form of monumental stories, or anecdotes, with the “New Russians” as heroes; then in grotesque landscape and still life series about the “eternal values” of Russian culture. Today it’s the turn of higher genres: historical, mythological and allegoric. The recently shown “Christ in Moscow” is now added with the battle-piece titled “Inspiration”. Formally this is a picture of an “inspired” group of green berets, obviously seen in the news coverage of the last campaign in the Caucasus. The soldiers fight in perimeter defensive, in an empty field rank with weeds and bright flowers. Picturesque greenery mixes with blood, camouflage garments and military munitions, forming a criminatory pattern. I scarcely think anything is to be said about rhetoric of moral and political denunciation, the threatening hyperbolae well known since the Jonathan Swift’s pamphlets. The problem of this “pattern” is far more interesting, and this very problem defines the equivocal, double-barrel, two-edged success of Vinogradov/Dubossarsky practice. These two artists have managed to revive the comatose sots-art, injecting it with vital energy of cynicism and sly simplicity. This dynamite mix might be called the ecstatic simulation; or rather a kind of professional “inspiration” felt by the painted green berets who shoot nowhere. By definition, the soldier must defend his position, even if there’s no enemy in sight. Yuri Lotman, the genius of Russian semiotic theory, has once studied XVIII century issues and marked the structural alliance between ballet choreography and military parade. At that time the war was a continuation of the parade, and both were first of all a spectacle, a show. The distance between artist and viewer was kept with respect. Although now this relation is far more dramatic, the “inspired” image of “romantic battle” may still be considered as a form of contemporary dance on the ruins of the Postmodernistic technology of perception.

другому, но несколько подобно тому, как однажды найденный Грааль позволил создателям Монти Питона частично облегчить пафос Средневековья, идея римейка являет на новый танцпол красоту, начавшего было забываться раритета.

Елена Селина***Если звезды зажигаются, значит это кому-нибудь нужно***

Всегда приятно начинать новый временной отрезок с чистой страницы, новой идеи, иной точки зрения...

За прошедшее десятилетие московское актуальное искусство пережило сворачивание, вернее, ослабление коллективного концептуального дискурса в пользу принципиально индивидуальных практик, взлет и угасание радикального перформанса, увлечение и отторжение проблемой телесности, хождение по проволоке неоакадемизма и проч. Дальше серии, повторов, вернее, ремейков интересы сообщества не простирались. Ремейк – повторение востребованного.

Антон Смирнский предлагает ремикс. Странно, почему лежащее на поверхности появляется только теперь? Ведь волна ремиксов давно захлестнула самую близкую актуальному искусству область – музыку? Может – это новый язык Антона Смирнского, одного из стилеобразующих художников московского поля, может – это возвращение к первоначальному замыслу, очищенному от наслоений, может, пришло время оглянуться на пройденное и вычленивать главное, может – время иного угла зрения, может, мы скоро захлебнемся под волной теперь ремиксов? Похоже, этот детектив мы разгадаем в 2001. Если звезды зажигаются, значит – это кому-нибудь нужно. XL ставит на ремикс. Кто следующий?

Сергей Епихин***Иногда они возвращаются***

Может показаться, что идея ремикса как суверенного дискурсивного жанра и полноценной творческой стратегии – феномен сравнительно недавний, пришедший из кино, а, главное, поп-музыки, скажем после Вудстока и изобретения ди-джейских пультов. Хотя реально мы имеем дело с практикой достаточной древней, как минимум входящей в “основной инстинкт” романтического искусства. Миметический пафос поп-арта, провозгласившего венцом творения мир вольноотпущенных копий, вдохновляла первичная мифология отцов-основателей авангарда. Известно, что Малевич неоднократно делал “ремейки” “Черного квадрата”, а Дюшан перезаказывал свою “Сущилку для бутылок”. Продолжая редукцию, можно расценить как одновременно и фундаментальный и чистый случай ремикса любой художественный феномен двойничества. Тогда и мистер Хайд и портрет Дориана Грея окажутся динамическими копиями, буквальными ремиксами своих “статических” прототипов. В параноидальном пределе такой эстетики, конечно, окажутся Гас ван Сент, step by step переснявший Psycho, и, разумеется, борхесовский Пьер Менар, автор “Дон Кихота”, чей текст идентичен оригиналу, однако, “бесконечно более богат”.

Работа Антона Смирнского “Fenso Returnmix” вносит достойный и вполне русский вклад в эту традицию анаграмматической игры и триумфов копий над образцами. Формально будучи новой версией старого, фильм на самом деле возвращает ситуацию к ее “документальности”. Более того, конструкция сюжета нацелена на самоаннигиляцию: структура ленты зеркально симметрична и вторая часть, показанная в обратной динамике, методично поглощает первую. Оригинал возвращается исключительно в виде призрака, фиктивного двойника. Но оставляет следы: отзвук иронической реплики на свое эйфорическое прошлое, период технотронного “бури и натиска”. И куда более каверзную “превентивную” пародию на абсолютный саспенс любительского видео “Ведьмы из Блэра”. Кажется, что ее “судьба” – это новая участь оригинала и образца в современном искусстве: их отсутствие больше не воссоздаст, но служит мотивом для квазимистических отлучек и самопохищений.

Anton Smirnsky

FENSO is the PHEnomenon of COnsciousness, a communication code. Atman returns into Batman, where the bat outfit became a kind of fashion style. Almost in the same way as the found Grail helped the creators of Monty Python to relieve Medieval pathos – though a bit differently – the idea of remake brings the beauty of an almost forgotten rarity to the dance floor.

Elena Selina***When the stars light up, that means somebody might need it***

It's always nice to start the new time with tabula rasa, a new idea, a different point of view...

During the last decade Moscow contemporary art has gone through: coagulation – or weakening – of the collective Conceptualist discourse in favor of the principally individual practices; the rise and fall of the radical performance; devotion to and frustration of “corporeity”; the dire straits of Neocademy; etc. etc. The interests of art community didn't reach beyond series of repetitions, or remakes. Remake is the repetition of the needed.

Now Anton Smirnsky submits the remix of Fenso Lights project (made back in 1993). Oddly enough, the most obvious thing comes only now. Haven't we already seen the wave of remixes that flooded pop music, which in many ways is so close to contemporary art? Or is it the new language of Anton Smirnsky, a rara avis stylemaker among contemporary Moscow artists. Or, maybe, this is return to the primary purpose and original conception, cleared of late layers. Maybe it's time to look back and find what was the most important, or it's time for a different point of view. Or maybe we gonna be drowned in the new wave of remixes. It looks like we'd find the answer in 2001. When the stars light up, then somebody might need it. XL stakes on remix. Who's next?

Sergei Epikhin***Sometimes they come back***

It may seem that the idea of remix as an independent discursive genre and full-functional art strategy, is rather a new phenomenon that came from the world of cinema, and even more, from pop music (starting at the time of Woodstock and the first DJs). However this is quite an old practice, that already has been a part of the Romantic art's “basic instinct”. The pop art's mimetic pathos – with the idea of liberated copies – was animated by the primary mythology of avant-garde's father-founders. Malevich was known for numerous “remakes” of his “Black Square”, while Duchamp has placed additional order for his “Fontain”. If I were to continue this speculative reduction, then any artistic phenomenon of doubling might be considered as fundamental and pure remix. Then both Mr. Hyde and the portrait of Dorian Grey turn out as dynamic copies, or literal remixes, of their “static” prototypes. The paranoid limits of this aesthetic were reached by Gus van Sant with his step-by-step refilming of “Psycho”, and Pierre Menard (of Borjes), the author of “Don Quixote” – an identical to the original, though “infinitely richer” text.

Anton Smirnsky's “Fenso Returnmix” makes a worthy and distinctively Russian contribution to this tradition of anagrammatic play and triumph of the copies over originals. Being formally the new version of the old, the film actually returns situation to its “documentary” nature. Even more, the construction is aimed at self-annihilation, as long as the structure of his film is symmetrically mirrored, with the second part – recorded in reverse mode – successively swallowing the first. The original returns exceptionally by way of a ghost and fictitious double. But still the original leaves tracks: the waft of ironic reply to its own euphoric past period of technotronic “Sturm und Drang”; and a captious

“preventive” travesty of the absolute suspense found in the (historically) later “Blair Witch” home video. It seems that this travesty is the new destiny of the

originals in contemporary art: lack of the latter provokes no more excitement, but rather motivates quasi-mystical absence and self-abduction.



Татьяна Хэнгстлер Tanya Hengstler
Разве у меня нет вкуса? Am I not tasteful?
рисунки drawings

Анатолий Осмоловский

Россию вот уже десять лет как захлестнул поток рекламы. Капиталистические отношения купли-продажи требуют своей наглядной репрезентации и реклама – один из самых активных инструментов этой репрезентации. Почти никто из художников до сих пор не отреагировал на это кардинальное изменение нашей повседневности. Художественные произведения работающие с местной и западной рекламами можно пересчитать по пальцам. Отечественного поп-арта в девяностые годы не получилось (хотя это была сама логичная реакция на изменившуюся социальность). Возможно что это упущение имеет свои основания в самой российской рекламе, предельно убогой и маловразумительной. Ведь в своем подавляющем большинстве у российских рекламных бюро отсутствуют элементарные представления о пластической композиции, концептуальной связности и информационной эффективности визуального образа. Эта “дрянная одежда” не может скрыть внутренних конфликтов и противоречий капиталистической системы. Возможно, неизвестные дела Гусинского и Березовского стали возможны именно из-за плохого качества российской рекламы.

В любом случае на мой взгляд работа с масс-медийными рекламными образами должна учитывать три момента:

1. Необходимо добиться тотальности: чем больше будет охват задействованных рекламных образов, тем больше можно достичь критического эффекта от проделанной работы. Правда количество здесь почти всегда переходит в качество. Так, например, Энди Уорхол совершенно оправданно применил метод серийности. Банка супа Кемпбелл растиражированная в нескольких сотнях экземпляров (как и любой другой рекламный образ) заставляет зрителя ее увидеть в инном свете. То, что бессознательно понималось как само собой разумеющееся, превращается в тотальную и неодолимую реальность обобщенной навязчивости.
2. Работы должны обладать вневременным качеством и быть сделаны как будто не руками человека, т.е. должны создавать ощущение, что существовали всегда. Это странное симулирование реди-мейда – одно из важных условий работы с любым рекламным образом, так как именно реклама “замораживает” реальность, лишая ее историчности (череды видимых конфликтов). Выбирая данную сферу визуальности, надо целиком и полностью ей соответствовать. Только изнутри рекламного метода можно сделать веское критическое заявление.
3. Необходимо максимально освободиться от непосредственного выражения своего негативного отношения к материалу. Реклама не терпит прямой критики и ускользает от нее. Высшую форму подобного воздержания от суждения продемонстрировал опять же Уорхол. Рассматривая его работы, никогда нельзя сказать, что на самом деле думал о них сам автор, а его заявления на этот счет еще больше добавляют загадочности. Уорхол создал по истине дистиллированный образ тотального конформизма и сам стал не только рекламой себе, но и рекламой самой рекламе. Именно в этот момент наконец включается аппарат критики. Реклама, направленная сама на себя, начинает сама себя пожи-

рать, разваливаться на части, обнажая природу социального. Спектаклярная практика может быть разрушена только последовательной субверсивностью и никак иначе. “Всякая система, которая приближается к операциональному совершенству, близка и к своей гибели. ... она оказывается на грани абсолютного господства, но и полного посмешища, то есть немедленной и вероятной субверсии, – ткнешь пальцем, и все рухнет. Известно какой силой обладает тавтология, когда ею дублируется эта претензия системы на безупречную округлость.” (Ж.Бодрийяр “Символический обмен и смерть”). Кажется, что новая серия графических листов Татьяны Хэнгстлер отвечает всем этим условиям.

Сергей Хрипун

Первая персональная выставка Тани Хэнгстлер состоит из нескольких десятков графических листов. Очень простая графика, почти черно-белая, если бы не флуоресцентные цвета листов. Оба обстоятельства – и простота рисунка, и цвета фона – достаточно значимы. Увидев картинку с этой выставки на сайте галереи можно принять ее за типичный кадр компьютерной Flash-анимации (с ее мультяшной простотой контуров и яркостью заливок). Подобную графику-дизайн делают на своих компьютерах сотни тысяч молодых людей в мире. Отсюда, наверное и некоторая общность изобразительных приемов. Или, наоборот – технология диктует художественную манеру. А может, верно и то, и другое.

Если вернуться от технологии к эстетике, то нужно заметить, что работы Хэнгстлер весьма симптоматичны. Очень похоже выглядела бы реклама, если бы ее делали молодые художники и дизайнеры, пока ограниченные в реальном мире рамками клубных флаерсов, обложек CD, пары молодежных журналов и заставок MTV. Почти так выглядят тысячи вебсайтов, которые они делают. Это как бы новый флэш-покемон-манга-техно-поп-арт, выросший между диджейскими пультами, разрисованными стенами подворотен и компьютерными мониторами. И все же есть большая разница между этим почти народным молодежным прикладным искусством и работами Тани Хэнгстлер. Не случайно они сделаны в “архаичной” форме рисунка на бумаге, а не плоттером по винилу или пикселем по экрану. Все дело в задаче. Для современного художника реклама или дизайн (или политика, комикс, патология, кино, секс, мода etc.) суть материал для работы. Сделанные вручную псевдокомпьютерные рисунки дают возможность взглянуть на новую эстетику со стороны, полностью ее имитируя. Это жест отчасти подобен тому, что делал Лихтенштейн, рисовавший акрилом огромные “растровые точки” комиксов на холсте, или Энди Уорхол, превративший шелкографию из технологии печати картинок на сувенирах в искусство тиражирования образов. Возможно, завтра все улицы и витрины заполнит реклама, однообразно-аккуратно-стильная и пугающе похожая на то, что нарисовала Таня Хэнгстлер. Вот тогда-то нынешнюю выставку можно будет вспомнить добрым словом-слоганом: “А наша колбаса была из мяса”.

Сергей Епихин***Татьянин сон и ювенильное море***

Таня Хенгстлер снова в Москве. Но в этот раз не просто приехала поработать и погостить на историческую родину, а как бы впервые по-настоящему “проснулась”. Проснулась и обнаружила, что вокруг простирается разливанное море всевозможной рекламы. Изощренно-цифровой и примитивно-бумажной, циклопической и конспиративно-миниатюрной, беззастенчиво императивной и уклончиво артистической. “Пробуждение” обернулось неприятным открытием, что рекламный “дискурс” сегодня, по крайней мере, здесь – это базовый, первичный язык “реальности”, который опосредует, а значит, и контролирует наши бессознательно-рефлекторные отношения с окружающим миром. Эта глобальная новость, открывшаяся сознанию, естественно побудила к столь же монументальной реакции, растянувшей внутренние границы “Татьяниного сна” до санаторно-терапевтических размеров. Понятно, что переосваивать эту внезапно элиенизированную реальность удобнее всего с “детства”. Именно эта, нарочито наивная, ювенильная ментальность и выбрана автором в качестве концептуальной основы проекта. Стоит напомнить, что “актуальным” словесным эквивалентом детского освоения мира будет “апроприация”, а первые шаги в присвоении знака сопровождается упрощением. Собственно, этим и занят автор, реконструируя азбуку рекламно-конsumerического обмена, освобождая материал от излишков соблазняюще-маскировочного натурализма, вычленяя и “семплируя” первоэлементы, восстанавливая рекламный образ в его исходной цинической невинности. Изощренно избыточные камуфляжные стратегии обнажаются до стадии пиктограмм, что обычно рисуют на предметах детского обихода – чашечках, полотенчиках, горшочках. С помощью последних, кстати, и происходит первоначальный “экономический обмен”, который ностальгичен не только в экзистенциальном, но и методическом смысле. Глядя на рисунки Татьяны, трудно уйти от ощущения, что в способах деконструкции рекламы ей также “приснились” и “Мифологии” Ролана Барта.

Anatoly Osmolovsky

10 years passed since Russia has drowned in advertising. The capitalist sales relations need visual representation and advertising is among the most active instruments of representation. Strangely but almost none of the Russian artists have reacted to this dramatic change in our life. Few art pieces referred to either Western or local advertising. Russian pop art hasn't emerged in the 90ies, though that should have been the most logical reaction to the changed social situation. Probably this flaw happened because of the Russian advertising, poor and obscure in general. Most of the local ad agencies have no elementary notion of composition, conceptual integrity and informational effectiveness of the visuals. These “shabby clothes” couldn't cover the internal conflicts and contradictions of the capitalist system. Perhaps, the notorious cases of Gusinsky and Berezovsky were possible because of the poor quality of Russian advertising.

In any case there are three important things to be considered while working with the mass medial ad imagery:

1. Totality is necessary: the more comprehensive scope of ad images means more possibilities to get the critical result. In most cases raw quantity turns into quality. Andy Warhol, for example, has absolutely duly used the mass production methods. The can of Campbell soup, replicated in hundred copies makes the viewer see it in another dimension (as any other advertising image). What has been unconsciously considered as matter-of-course, turns into the total and irresistible reality of the generalized obsession.

2. The piece must have a beyond time quality and be made as if not by human hand, i.e. should make an impression of having existed ever. Such a strange simulation of the ready made is one of the most important conditions of the work with any ad image, as long as advertising “freezes” reality, depriving it of history (as an interchange of visible conflicts). Having chosen this visual area, one should be completely adequate. The solid critical assertion could be made only from within the advertising method.

3. One should be maximally free from direct expression of one's negative attitude to the material. Advertising doesn't tolerate direct criticism and avoids it. Andy Warhol has demonstrated the ultimate form of such a self-restraint. Looking at his works you might never definitely claim or prove what did the author really think of these pieces, while his statements on the theme mystify the situation even more. Warhol has created the distilled image of the total conformism, not only being the self-advertising, but rather an advertising of advertising itself. Only at this point comes the critical machine. Being self-addressed and auto-referred, advertising destroys itself, exposing the social nature. The spectacular practice could be destroyed only by successive subversion. “Every system that reaches its operational perfection, is close to its collapse... it comes on the edge of absolute predominance, as well as total scoff, i.e. of immediate and probable subversion, – one touch, and everything goes down. Tautology possesses a certain power when it duplicates the system's pretension to flawless roundness.” (J.Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*). The new graphic series by Tanya Hengstler seems to satisfy all the above conditions.

Serge Khripoun

Tanya Hengstler's first solo exhibition consists of dozens of graphic works. She redesigned some of the typically tasteless Russian ads, in the manner of very symbolic and icon-like drawings. It's a very simple graphics, almost black and white, except for fluorescent backgrounds. Both the simplicity of the drawing and the background colors are rather important. Having seen any of her pictures at the gallery website one might consider it a typical Flash animation. Flash images usually have cartoon-like contours and bright, often jazzy fillings, are made mostly by very young people who surf the Net since their childhood. This might explain some commonness of graphic language. Or, on the contrary, maybe it's the technology that shapes the imagery. Or both.

Turning from technology back to aesthetic issues, I should note that the pieces by Tanya Hengstler are quite symptomatic. Such could be the actual advertising if given to those young artists and designers, whose talents until now have been limited to CD covers, music magazines and MTV clips. Almost the same look have thousands of websites made by teenagers. It's kinda like new flash-pokemon-manga-techno-pop-art, that emerged among DJ consoles, graffitied urban neighborhoods and computer monitors.

Yet there is a big difference between that teenage “applied art” and the works of Hengstler. Not by chance did she choose the “archaic” technique of drawing on paper, not a plotter print on vinyl or pixel on screen. The point is in the goal. For contemporary artist advertising or design (or politics, comics, pathology, movies, sex, fashion etc.) are just raw materials. The hand made pseudo-computer drawings give an estranged view of the new pop aesthetics, though almost mimicking it. This gesture is somehow similar to Roy Lichtenstein's painting of “raster dots” on canvas, or Andy Warhol's breakthrough that turned silk screen from label printing technology into the fine art of image-replication. If tomorrow the streets and shop windows be filled with the uniform-accurate-stylish-cool advertising, threateningly similar to what Hengstler has mocked on, we might remind of her exhibition with a good slogan: “Our sausage was made of meat”.



Людмила Горлова Lyudmila Gorlova
Хэппи энд Happy End
видео video

Елена Селина

Танцы с волками

Когда творчество Людмилы Горловой рассматривают в социальном аспекте, в рамках феминизма и проч., понимая и отчасти принимая все резоны критиков, ловлю себя на нетерпеливом желании сбросить, отторгнуть все “правильные” резоны. И в момент “сбрасывания”, немного более эмоционального, чем хотелось, понимаешь, что самое сильное в проектах Горловой – пронзительная витальность, обаятельная и щемлящая, хаотичная, барочная, неуправляемая... Ее темы всегда просты, если не сказать банальны, но уникальность дара – в неожиданной точке зрения, какой-то до абсурдности “честной” подаче, что испытываешь почти физическое неудобство за себя, смотрящего... В генетической памяти каждого из нас – дети, протестующие против родительского давления, девушки, сходящие с ума от стремления понравиться “по правилам”, казаки и свадьбы, свадьбы, свадьбы. Перечисленные проекты Горловой сконцентрированы в последней песне – материализации подсознания, бессознательного, национального. Дрожащие и зажатые в загсе, они, женихи и невесты, вернее, она – витальность русского национального характера, вырывается, взрывается на Воробьевых Горах неуправляемым беснованием, почему-то очень нам понятным, нам, стыдливо поставившим свою подпись, подтверждающую брак, и отказавшим фате и костюму. А дальше можно и поговорить о феминизме, социальном аспекте, дискурсе, ракурсе и проч.

Сергей Епихин

Зависть и потому что нельзя...

На предвзято-доброжелательный взгляд может показаться, что Люда Горлова принадлежит к редкому виду современных московских женщин-художников, сумевших успешно приватизировать злосчастную эстетическую нишу российского феминизма. На фоне работ коллег по тендерной субкорпорации ее проекты – от начала и до сих пор – наименее тематичны именно в качестве собственно “женских”: всякий раз “женское” высказывание столь же категорично оставляет “за кадром” традиционные фантомы суффражистского ущемления – публичную власть, семейно-постельный колониализм, духовное культуртрегерство etc. Может случиться также еще более изощренная аберрация. Проекты Люды Горловой – это антифеминизм внутри самого феминизма: деконструкция поведенческих фантазмов “кошек, которые гуляют сами по себе”. Между тем, есть очевидный способ понимания творческой практики, подсказанный логикой его/ее профессиональной судьбы. В таком удвоении личности прямой резон: некогда (в 1994 г.) артистический дебют Люды Горловой состоялся как своего рода биологическая инициация – ее первый проект “Счастливое детство” был посвящен эстетическому раскрепощению младенцев в родильном доме. Иначе: художник рискованно заместил родовую травму авантюрой отождествления и прогрессивной тавтологией. Безобидно-спонтанная стартовая идея оказалась не только внутренне продуктивной, но и фатальной: вся дальнейшая инвенция оказалась встроеной

в маневры личной социализации – автор все больше осознавал себя в качестве дважды самоустранившегося “чужого”. К романтической идентификации эстетического и биографического добавилась чисто “постмодернистская” дилемма: современное искусство не креативно, а апроприативно. Поэтому так одиноки и пронзительно безысходны все ее последующие проекты: аутичный и в буквальном смысле обскурантистский и “мракобесный” “My Camp”, заведомо безнадежные и гротескные – словно “В ожидании Годо” – приготовления к встрече с любимым в “Как я люблю”. Однажды неосторожно проведенная черта оплотнилась в лабиринты “Стены” Алана Паркера: Горловские свадьбы (“Happy End”) сняты уже демонстративно отстраненной и завистливо-приниженной камерой. Только на поверхности это разухабистый кошмар матримониальной индустрии, телесный конвейер ритуальной расфасовки жизни. С другой стороны объектива – щемящее чувство дистанции, “экзистенциальная” сумятица настроений, соблазн и депрессия перспективы – жажды и невозможности быть “как все”.

Elena Selina

Dancing with wolves

When the works by Lyudmila Gorlova are considered in social aspects, or framed into feminist terms or anything else – however reasonable may these considerations be – I find myself in a restless mood of rejecting all those “orderly” reasons. And while “throwing away” the critical stuff, even if I do it a bit too much emphatically, I realize that the most powerful thing in Gorlova’s works is her penetrating vitality, winsome, touching, chaotic, baroque, unruléd... Her themes are often simple, if not banal, but her uniqueness is in the unexpected point of view, in the absurdly “honest” delivery; so that it makes me feel almost physically awkward looking at these pieces. They are almost in our genetic memory – the kids protesting against parents dominance; the girls who lose their minds in an attempt to be liked “by the rules”; the Cossacks; the weddings, weddings and again weddings. These projects made by Gorlova are all concentrated in the latest one, that comes as materialization of the subconscious and the national. Humble and frustrated at the wedding ceremony, the brides and grooms burst out with vitality of the Russian national character at Vorobyovy Hills (the traditional partying and promenade place with the best panorama of Moscow), dance and jump in a restless joyous fun rites; which is, however, is quite understandable to us, who signed up the marriage lines, but rejected the black suit and veil. And now you may talk about feminism, social aspects, discourse, points of view and blah-blah-blah.

Sergei Epikhin

Envy and because you can't...

At a benevolent point of view Lyudmila Gorlova may seem belonging to the rare type of contemporary Moscow women-artists, who have successfully privatized the aesthetic niche of Russian feminism. As compared to the works of her gen-

der colleagues, Gorlova's pieces have always been and until now are the least thematically "feminine": every time she makes the "feminine" statement, all the traditional phantoms of suffragist frustration – like public politics, family-sex colonialism and the spiritual culture clubbing, to name the few – are left "behind the frame". Gorlova's art is antifeminism inside the feminism. Though there's an obvious way of understanding her practice, the one that arises from the logic of his/her professional career. Once upon a time, in 1994, Gorlova made her debut as sort of biological initiation – "Happy childhood", her first project, was dealing with aesthetic emancipation of the just born babies in the maternity clinic. The artist has replaced the parturient trauma with the adventure of identification and progressive tautology. The innocent primal idea

became both internally efficient and fatal. Romantic identification of the aesthetic and biographical was appended with a purely "postmodernist" dilemma: contemporary art doesn't create, but appropriates. Therefore her projects are so lonesome and acute: the autistic and almost literally obscure "My Camp"; the wittingly desperate and grotesque – as if in the "Waiting for Godot" – preparations for a date in "How do I love". Once inadvertently drawn the line has grown in the maze of Allan Parker's "The Wall": the weddings ("Happy End") are shot with the explicitly estranged and jealously detracted camera. On the surface it's a rollicking nightmare of matrimonial industry. But behind the camera there's a wrench felling of distance, "existential" mixture of feelings, there's temptation and depression of perspectives of pursuit and impossibility to be "like others".



Оксана Дубровская Oxana Dubrovskaya
Peepself
инсталляция installation

Елена Селина
PS

Когда впервые приходишь в музей – почему-то хочется потрогать картину; в супермаркет – стащить маленький предметик или шоколадку; случайный взгляд в порножурнал почему-то упирается в то самое место... *PS* Оксаны Дубровской очень точно гиперпрофирует тайный комплекс практически каждого из нас: стремление обнажиться, почему-то посмотреть на себя, посмотреть на смотрящего себя, его, ее, их смотрящих на смотрящего и голого меня. Перечень можно множить. Ценность выставки, в частности, для XL, в точно "пойманном", вытащенном наружу тайном-очевидном, что лежит на поверхности, но почему-то трудно найти ему точное определение. А может и не нужно. *PS* еще и постскрипум, точнее стремление добавить, еще точнее – продолжение следует...

Elena Selina
PS

When you first visit the museum, there's a strange temptation to touch the painting; in a supermarket – to sneak a souvenir or a chocolate bar; a fleet glance in the porn magazine always sticks into the very thing... *PS* by Oxana Dubrovskaya precisely exaggerates and magnifies the everyone's secret complex: a hankering to get naked, look at oneself, then look at oneself looking, him, her, them looking at myself looking and naked. You name it. The value of this exhibition (especially for XL Gallery) is in a promptly caught secret-evident thing, that is pulled out, the thing that lies on the surface, but is so difficult to be correctly defined. Or maybe it needn't to. *PS* is also a post scriptum, or to be more accurate the wish to add something, or to be even more accurate – to be continued...



Ирина Нахова Irina Nakhova
Благовещение Annunciation
интерактивная инсталляция interactive installation

Сергей Епихин
Благовещение de profundis

... бойцу на дальнем пограничье

Изобразительное искусство как таковое – и в патетическом статусе символа, и в скромном амплуа "технэ" – сущностно сплошное опредмечивание понятий. Хотя бы потому, что является границей взаимных преобразований понятийности и предметов. В искусстве современном нередки случаи, когда его предметом становится сама понятийность, точнее ее специализированная, "цеховая"

область – феномен даже не восприятия, но зрительских взаимодействий с продуктом эстетических усилий. Здесь один из парадоксов современной художественной практики: чем академичней и умозрительней выглядит тема, тем наглядней может быть визуальный результат. Это периодически подтверждают работы Ирины Наховой, хорошо известной своей "двойственной" любовью к классическому наследию и занимательно-дидактическим интерактивным проектам. Занимательным только на первый взгляд: за внешней центробежностью сюжетов и сценографических решений мерцает вполне монографический интерес.

Что бы ни делала Нахова – живописала идеальные рельефы античных статуй на ветхих, помоечных пальто, испуганно кричащих в приближении публики; надувала фаллоподобные пузыри, конвульсирующие от прикосновений; укладывала в экспозиции “чучело” гигантского медведя, с которым можно поговорить по телефону, – всякий раз она тематизирует вид и состояние границы между искусством и зрителем, исчисляя исторический тип тактильно-зеркального баланса. Естественным модернистским образом этот баланс, в духе Бильдебрандта или Мерло-Понти, предьявляется без разделения на оптическое и “гоптическое”. Взгляд неизменно равен физическому касанию. Разумеется, что сюжет Благовещения здесь оптимальная модель для позднейших отождествлений и тавтологий. Тем более, Мадонна Фуке, с ее спонтанным раннеренессансным маньеризмом: избыточной этотичностью и очевидной бутафорскостью форм. На современный “постмодернистский” взгляд она действительно напоминает Барби, согревая душу любителям исторических деконструкций, как посланная из глубин веков “благая весть” о грядущей эпохе повального симуляционизма.

Юлия Овчинникова

Даже творцы contemporary art подвержены риску впасть в излишнюю серьезность или однообразную занудность. Хотя, по идее, не должны бы. Идея имеется в виду первородная, исторически нон-конформистская. С однообразием ведь изначально и боролись, но многие далее этим занимались очень серьезно. За последние 20 лет “социалки” и “чернухи” поубавилось, а остаточные явления попрятались под скоморошьими колпаками. И немудрено, потому как окончательную и бесповоротную победу в московском contemporary одержало направление концептуально-шизо-абсурдистское. Только занудства оно не отменило – это глубоко индивидуальное качество, никаким направлением не закамуфлируешь. Не будем переходить на личности. Хочется по умолчанию протиположить им Иринку Нахову.

Нахова личность изобретательная. Придумки все неожиданные, непривычно легкие, в последнее время, буквально, воздушные. Но и когда тяжелые гипсовые подушки с трупами были – все равно не заземлялся эфирный авторский мэссидж. Показан на экране затылок спящего Бакштейна – и не страшно уже, а смешно. Свойство личности такое. Не тяжеловесное. Летает птичка, наблюдает, веселится. А присядет, крошечки разложит как-то по-своему, и странный узор получается. Вроде все знакомое, да уж очень чудно лежат. Хочешь “щил-бул-дыр” читай, а хочешь – размышляй о глобальных проблемах современной цивилизации, новых пластиковых идолах и “дутых” фигурах.

Нахова начала удивлять еще в 70-е. Академическое художественное образование не мешало ей время от времени превращать собственную комнату в недельную выставку-инсталляцию. Все ненужное выносило, все необходимое переукрашивало. Комната становилась похожа то на плоскую черно-белую картинку, то на цветную круговую панораму. Войдя в круг московских художников-концептуалистов, опять же нисколько не смущалась рисовать древнегреческую скульптуру в классическом стиле. Писала, правда, на старых пальто и раскладушках. В общем, затеи и фокусы были всегда.

В XL Галерее Нахова обычно устраивает выставки интерактивные. С порога – выставка как выставка, а зайдешь, присядешь на стул, и заговорит он голосом Андрея Монастырского. Нажмешь на клавишу в картине – заиграет, закрикает. А как ступишь на эту стезю, так и окажешься в аттракционе мирового масштаба, где, как в сказке – царь и мужик-лапотник запросто болтают, “верх” и “низ” в одной плоскости пересекаются. От сказок же, да через летающую кошку Хармса к московской концептуальной традиции – рукой подать. Кабаков “колобок” провозгласил, Пепперштейн шар-Колобок надул, а Нахова зрителей за-

ставила воздух гонять. Ходят они по ее выставкам, и то душа Медведя разбухает, то Большой Красный фаллос растет и крепнет. Теперь вот Ангелы беснуются. Пустота, она податливая, знай только натягивай на нее узнаваемые маски. И будет работать так же, как и реальные, инженером придуманные механизмы “вздутия”. Но инженер только с пропеллерами на короткой ноге, а Нахова дружит со всей историей искусства, воздухоплавания, духовидения и мифонадувательства. Веселая картинка у нее получилась – Барби-Марии еще неведомо, кого понесет во чреве, а телепузики с покмонами уже весь мир заполнили.

Sergei Epikhin

Annunciation de profundis

The fine art as such (both as a pathetic symbol, and as a modest “techné”) is a total objectifying of concepts. At least because it makes the border between concepts and objects. Contemporary art sometimes faces situations when conceptuality itself becomes its object, particularly phenomenon of the viewer’s interaction with the aesthetic product. Here’s a paradox of contemporary art practice: the more academic is the theme, the more evident could be the visual result.

Irina Nakhova, who is known for her interest to the classical heritage and to the amusingly didactical interactive projects, has given some proof of the above said. Though her works just seem to be amusement: behind the multiple subjects and varying scenography there is quite a monographic interest. Whatever has Nakhova done – painted antique sculptures on the worn-out coats which cried at the approaching viewers; pumped up the phallic balloons; placed a giant bear dummy whom you could talk to by the phone – each time she has emphasised the type and condition of the borderline between art and public, calculating the historic type of tactile to visual balance. This balance goes without distinction into optical and “goptical” (as by Bildebrandt or Merlo-Ponti). The look is equal to physical touch. And it’s quite natural that the Annunciation subject serves as the optimum model for later identifications and tautologies. Especially, Virgin by Jean Fouquet, the work that boasts spontaneous mannerism and surplus eroticism. In contemporary “postmodern” view she really resembles a Barbie toy, warning up lovers of historical deconstructions, as if an “annunciation” of the forthcoming era of total simulationism.

Юлия Овчинникова

Even contemporary artists could be deadly serious and notoriously dull, while they shouldn’t. I mean, primarily they’ve been against monotony, but some did it too seriously. Now it’s a less social thing than 20 years before, and schizo-conceptual absurdism is in favor. And there are some artists who are different. Like Irina Nakhova. She’s inventive. Her ideas are surprising, unexpectedly light and even airy.

Nakhova started to amaze back in the 70s. Academic background didn’t prevent her from turning her own room into the weekly installation. She took away spare things, painted the walls and changed everything. The room was either a flat black and white drawing, or a color circular panorama, or something else. When she joined the circle of Conceptual artists, she painted ancient sculptures on camp-cots and old overcoats. She always made tricks.

Nakhova’s exhibitions in XL Gallery are unusually interactive. When you enter the exhibition it seems like any other. But touch a drawing – and it talks to you. Sit down on a chair – and it tells you a story in Andrei Monastyrsky’s voice. Nakhova makes the public to pump air in her works. It is a big bear’s soul inflated, or a Big Red phallic creature crawling. Now there are Angels that swarm around the gallery towards the virgin Barbie toy. Nobody knows whom this Barbie-Mary will conceive, but the world is already taken by pokemons.



Владислав Мамышев-Монро & Валерий Кацуба

Vlad Mamyshev-Monroe & Valery Katsuba

Всякая страсть слепа и безумна Every passion is blind and wild

фотография photography

Влад Королевич Мамышев-Монро:

С радостью приняв приглашение Валерия Кацубы выразить собственные эмоции, я обнаружил и зафиксировал бессмысленные проявления страстей, которые рано или поздно покидают мыслящего человека. Безликая маска

клоуна-олигофрена, разумеется, не есть мое подлинное лицо, скорее эволюция от Пьеро через Петрушку к некоему Монро, каковым часто меня пользует любезная общественность... В.К.М.М.



Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov

Палинтон-2 / критическая опера Palinton 2 / Opera critique

инсталляция installation

Константин Звездочетов

Палинтон - не карабаллиста

Если профанически, как некий - эдакий мандатор-оглан, взять обычный соленарий*, то его тоже можно перепутать с палинтоном и карабаллистой. И тут, и там наблюдается бренд-кугелевое отсутствие (по системе Конрада-Вакса), их также объединяет ненужность люфтящего сифона, каморы и

поддона. Это не вызывает никаких сомнений. Но если мы обратимся к табели с точки зрения статуарности, то если вы друнгарий или геволдигер, вам с легкостью удастся найти принципиальные различия между этими пороками, и вы их никак не перепутаете. Или взять валганг, с валгангом становится все ясно. Так же ясно, как ясно, что "игрун пир" и гастрарфета - две вещи несовместные.



Виноградов&Дубосарский, Врубель&Тимофеева, Дмитриев, Звездочетов, Звездочетова-Резун,

Кошляков, Латышев, Макаревич, Насонов, Пепперштейн, Салахова, Тер-Оганьян, Файбисович,

Филиппов, Чернышева, Чуйков, Шурипа, Шутов Vinogradov&Dubossarsky, Vrubel&Timofeeva,

Dmitriev, Zvezdochetov, Zvezdochetova-Rezun, Koshlyakov, Latyshev, Makarevich, Nasonov,

Pepperstein, Salakhova, Ter-Oganyan, Faibisovich, Filippov, Chernyshova, Chuikov, Shuripa, Shutov

Актуальная русская живопись Contemporary Russian painting

выставка живописи painting exhibition

Елена Селина

Живопись - навсегда

Каждый отрезок времени уникален: люди, события, идеология, развитие искусства. Но нечто общее связывает переломные моменты истории, особенно в России: часовой механизм начинает работать с ускорением, время порождает новых героев, искусство развивается естественно и полнокровно.

Последнее десятилетие XX века - тот самый скоростной отрезок времени, драматичный и беспокойный, но уникальный. Уникальный возможностью начать сначала. Становление рыночных отношений в нашей стране, исчезно-

вание идеологической цензуры дало еще один шанс русскому искусству включиться в мировой художественный контекст. Последний устроен органично: молодой художник сначала учится, затем участвует в выставках, работает с галереей. Если стратегия выбрана правильно, со временем на него обращают внимание музеи, после серии показов в которых он приобретает статус "звезды". На его произведения растет цена, что позволяет художнику радовать своими проектами коллекционеров, а искусству полноценно развиваться, включая в свою орбиту новых участников.

В мировой художественной практике принято различать два типа современ-

ного искусства: modern art и contemporary art. Первое включает в себя произведения художников, работающих в рамках устоявшегося стиля (от реализма и абстракционизма до сюрреализма и проч.). Modern art, или современный модернизм имеет своих звезд, поклонников и коллекционеров, он стабилен и уважаем, направления проверены временем, далеко позади остались споры вокруг "скандальных" проектов... Представители этого типа искусства в рамках избранного направления работают без дистанции, абсолютно искренне, не цитируя, а развивая основные черты стиля.

Contemporary art в русском языке наиболее точно соответствует принятый среди московской критики термин "актуальное" искусство. "Актуальное" - не значит ни сиюминутное (искусство быстрого реагирования), ни самое лучшее (каждое направление заслуживает уважения), а скорее новейшее, экспериментальное - искусство в стадии становления, сам процесс его развития. Этот тип художественной практики основан на убеждении, что нельзя изобрести, но можно расширять языковые границы, используя и достижения предыдущих этапов развития искусства, и реалии нового времени. Основное отличие modern art от contemporary art, прежде всего в том, что первое мыслит в рамках исключительно картины, в то время как в актуальном искусстве первична концепция - целное высказывание в форме определенным образом организованного пространства (инсталляция), части которого - будь то живопись, фото, видео или перформанс - ей подчиняются. В каждой стране, безусловно, мирно сосуществуют оба типа искусства, но именно contemporary art на нынешнем этапе является двигателем международного художественного процесса.

Актуальное искусство в России имеет почти полувековую историю. Оно стартовало в начале 50-х в трудных условиях тоталитарного режима и враждебности официальной инфраструктуры художественных объединений, оттеснявших его на периферию общественной жизни. И тем не менее вполне адекватно развивалось параллельно международному контексту. Русские художники в ускоренном темпе осваивали contemporary art во всем разнообразии его художественных языков и практик (перформанс, акция, инсталляция) - хотя советская специфика внесла свои коррективы. Концептуализму мировому соответствует "московский романтический концептуализм" (термин Б. Гройса). Многообразие способов инсталлирования - тип "тотальной инсталляции" (определение И.Кабакова). Перформансные практики, традиционно интеллектуальные в западном контексте, в России приобретают эзотерические формы (группа "Коллективные Действия"). Постмодернизм в русском варианте также приобретает особое звучание. Направления актуального искусства, безусловно, соотносились с доминантой идеологии. Это и системы построенные по "идеологическому" принципу, как соц-арт, или напротив, - минимализм и постмодернизм при внешней схеме "искусства для искусства", были наполнены неявным "художественным" протестом против цензуры. Интересно, что в актуальном русском искусстве всегда сохранялась - даже в самых эзотерических практиках - убедительная визуальная составляющая. Мало кто из художников отказывался от языка живописи. Этой составляющей и посвящена выставка "Русская актуальная живопись. 1992-2002".

Вектор развития основных тенденций актуальной живописи этого периода разворачивается в сторону расширения границ. Основной принцип предшествующего времени - доминирование концепции, ироническое жонглирование художественными языками - сохраняется. Живописное полотно, или чаще серия полотен, как правило связаны единым высказыванием, понимаются как части целого. Однако, за последнее десятилетие на смену коммунальной идеологии пришли реалии современного бытия. Герои куль-

товых боевиков, клише массового сознания, компьютерная эстетика, рекламные образы - в самом парадоксальном сочетании - постепенно вытесняют излюбленных персонажей предыдущего этапа.

На выставке собраны работы художников разных поколений, которые выступают активными фигурантами художественного процесса последнего десятилетия. Чуйков, Макаревич, Файбисович получили известность уже в 70-е годы. Работы Макаревича - классический пример "концептуалистской картины". Чуйков прославился постмодернистской игрой с живописными цитатами и самим понятием традиционной картины. Файбисович - едва ли не единственный классический фотореалист. Но сегодня их произведения - не только хрестоматия, но и демонстрация потенциала идеи, которые были подхвачены следующим поколением художников, заявивших о себе в бурные перестроечные годы. Звездочетов, Шутов, Филиппов, Салахова, Врубель - именно эти имена стали символом нового "свободного" искусства из России. Их яркая, остроумная, иногда хулиганская живопись на рубеже 80-90х годов ассоциировалась с новым "демократическим" имиджем России на мировой сцене - они, собственно и создали этот имидж.

Первая половина 90-х - это, с одной стороны, скандальный и brutальный "московский акционизм", с другой - вдруг вспыхнувшая тяга к своеобразному новому эстетизму, заключенному в простых понятиях "красота" и "классика". Многие художники обратились к "вечным ценностям" (которым принадлежит и само ремесло живописца), но в современной, часто ироничной "упаковке". Программными эстетиками показали себя и Салахова с ее обнаженными одалисками, и Кошляков, возродивший имидж классического живописца, бредящего античными древностями, и Дубосарский-Виноградов, попытавшийся реставрировать жанр большого тематического или исторического полотна, и Тер-Оганьян, одержимый идеей насадить на российскую почву классику западного модернизма начала XX века - Матисса в Пикассо. Достижением последних лет можно назвать живопись, вдохновенную компьютерной эстетикой (Шурипа). Ей противопоставит сознательным нарочитый консерватизм неоакадемистов, смыкающийся с "психоделическим реализмом" во главе с Пепперштейном.

Живопись 90-х движется от литературности к новой образности. Теперь это не столько эзотерическое повествование "для своих", сколько своеобразное шоу, динамичное, порой интерактивное, способное увлечь не только специалистов и ценителей, но и обычного зрителя. Одним из главных итогов десятилетия можно считать окончательную интеграцию российских художников в мировую практику. Российское искусство перестало восприниматься как экзотический сувенир из политически неблагоприятной страны.

Настоящая выставка - первая попытка представить на суд зрителя основные тенденции актуальной живописи за прошедшее десятилетие, это своего рода подведение итогов. В ней участвуют в основном московские художники, активно работавшие на протяжении заданного отрезка времени.

90-е годы отличались резким всплеском социальной активности, в полной мере динамическое ускорение относится и к искусству. Возникают многочисленные художественные институции, открываются частные галереи. Актуальное искусство перемещается в центральные выставочные залы. Интерес критики, в том числе, прессы становится дополнительным стимулом развития. Даже на фоне тотальной востребованности обществом скорее антикварного наследия, contemporary art постепенно начинает отвоёвывать своего ценителя. Правда механизмы западного художественного рынка не совсем срабатывают на русской почве. Специальные учебные заведения продолжают традиции местного академического и модернистского искусства. И хотя большинство художников, участвующих в выставке, работа-

ют с ведущими галереями, их произведения находятся в Третьяковской галерее и Русском музее, а многие из них стали полноправными участниками международного художественного процесса - страна все еще мало знает своих "звезд".

Выставка, состоявшаяся при поддержке ММВБ - первая попытка исследования одного из самых интересных явлений русского искусства. ММВБ и актуальная живопись 90-х не случайно празднуют совместный юбилей - последнее десятилетие XX века стало поворотным для этих явлений постсоветской действительности. Создание цивилизованных рыночных отношений позволяет свободно развиваться русской живописи.

Иван Чуйков - уникальная фигура на московской художественной сцене. Он всю жизнь занимается исследованием сугубо живописных проблем, однако, кругом общения и рядом черт отчасти смыкается с представителями "московского концептуализма". С ними его творчество роднит, особенно в советское время, принципиальное неучастие в "идеологизированном" пространстве официального искусства. Предметом его исследования всегда оставалась классическая картина, ее структура, что позволяет соотносить его творчество с исканиями постмодернизма. Он виртуозно владеет техниками мировых художественных стилей, легко "жонглирует" живописными цитатами, раздвигает рамки самого понятия картины. Отталкиваясь от положения Альберти - "картина есть окно в мир" - он, начиная с 1967 года, создает серию "Окна" - живопись в реальных оконных переплетах, где моделирует условный "пейзаж за окном". "Тогда для меня было главным - соединении некоей иллюзии с реальностью. Иллюзией была материальная вещь - окно, которое как бы приглашало войти внутрь. А живопись при этом была не иллюзорной, а наоборот - либо это чужая узнаваемая картина, либо наглая, непрозрачная, плакатная раскраска." Разработкой этого соединения реальности и иллюзии Иван Чуйков занимается на протяжении всей творческой деятельности. Более жестко художник оперирует живописными стилями в программной серии "Фрагменты". Продолжая концепцию живописи как "окна в мир", он моделирует этот мир из "фрагментов" мировой истории искусства. Выделяя архетипические "точки восприятия" создает идеальное художественное пространство, иную действительность. Последние годы Чуйков занимается исследованием "теории отражения", учитывая изменившиеся реалии сегодняшнего дня. С помощью реди-мейда, компьютерных технологий и живописных практик он продолжает анализировать природу изобразительного искусства, его взаимодействия с реальностью.

Творчество классика "московского концептуализма" *Игоря Макаревича* - блестящий пример проектного мышления. Он делает "инсталляции с продолжением". Каждое следующее высказывание в выставочном пространстве - принципиально связано с комплексом проблем, интересующих художника. Все части инсталляции подчинены общей, глубоко продуманной концепции. Макаревич - универсальный художник - одинаково легко владеющий живописными практиками, языком фотографии, техниками офорта, шелкографии, мастер создания объектов. В контексте актуальной русской живописи - его имя прочно связано с "концептуалистской картиной". Последнюю отличает понимание языка живописи как знаковой системы, сопоставимой с текстами, разговорной практикой. Выбор стилистики произведения - по Макаревичу - зависит от персонажа, история которого является "точкой отсчета". Любимый герой художника - пожилой Буратино - маленький человек, зажатый рамками некорректной действительности. Прообраз Буратино (Пиноккио) в католической Италии трактовался как светский ана-

лог истории Христа. Сквозной в творчестве Макаревича персонаж проходит в режиме реального времени все муки библейского прообраза. Выбранное художником время - весь XX век. Выбор "точки зрения" персонажа позволяет сопоставить творчество Игоря Макаревича с международной художественной практикой, отталкивающейся от основных положений программной работы французского философа Ролана Барта "Смерть Автора" (1968). Отрицание субъективного высказывания от первого лица, невозможность создания новых языков, использование идеологических и мифологических клише - этим инструментарием актуальной живописи художник Макаревич блистательно пользуется на протяжении всей творческой биографии. Помимо исторических и идеологических коллизий в жизни своих персонажей, Макаревича особенно интересует исследование коллективного бессознательного, точнее, психологическая, перверсивная составляющая человеческой жизни. Анализ "темных уголков" подсознания, скрытых комплексов, навязанных искажающей исторической действительностью - основная тема его художественных высказываний.

Семен Файбисович определенно самый интеллектуальный представитель живописного фотореализма Москвы. Внутри направления - он единственный, кого интересует не столько жесткая работа с фотографией как с "исходным материалом", сколько преодоление последнего, перемещение выбранного "объекта исследования" в иной контекст. Новая реальность создается удвоением приема. "Объект" получив интерпретацию фотографического фокуса, проходит через живописную пластику. Результат - создание новой реальности, достигается не методом фотопувеличения (blow up), а тончайшим "распылением" фокуса. Изображение становится многомерным. Файбисович как бы ставит под сомнение прямое касание к реальности, его полотна - философская интерпретация действительности. Склонность к философским высказываниям, безусловно, ставит творчество художника в международный актуальный контекст, один из главных постулатов которого - искусство второй половины XX века подменяет собой функции философии. Двойное остранение позволяет Файбисовичу с почти буддийским спокойствием касаться и социального дискурса, и заниматься анализом внутренней жизни человека, и исследовать пейзаж за окном. Активен работавший в технике живописи, последнее время Файбисович отошел от живописной практики. Его инструмент познания действительности на нынешнем этапе - чистая фотография. Это логично для художника мыслящего философскими категориями, ибо анализ действительности с помощью фотоаппарата - не столько конечный результат творчества (хотя фотографические опыты Файбисовича достойны отдельного рассмотрения), сколько, будем надеяться, подготовительный материал для дальнейших живописных эссе. Тем более, что художник не раз высказывался о возможности вернуться в лоно актуальной живописи. На выставке зритель получит редкую возможность познакомиться с произведениями художника, ставшими классикой русской актуальной живописи.

Андрей Филиппов - наиболее последовательный художник, имеющий константную личную мифологию и отчетливые черты собственного живописного почерка. Он мыслит на языке знаков и символов. В его творчестве - классический постулат "концептуалистской картины" выражен особенно отчетливо. И живописные практики, и текст как таковой равноценны на его полотнах, вернее, язык живописи также является текстом. Виртуозно совмещающая живопись и текст в каждом произведении - Филиппов добивается парадоксального внутреннего драматизма при внешней безмятежности изоб-

ражения. Ему особенно удаются глобальные обобщения, исторические аллюзии. Проект "Риму - Рим", восходящий корнями к советскому "Миру - мир" - в конце 80-х стал символом новой живописи, иронически анализирующей природу советской идеологии. В творчестве Андрея Филиппова сплелись в единую знаковую систему религиозные искания русских философов, исторические концепции и идеологизированная реальность. Его живописные исследования простираются вглубь истории: Византийская империя и Рим как оплоты жесткой государственности - объекты поиска в реальной действительности. Умение пользоваться знаковой системой восходит к традициям древнерусской иконы, не случайно Андрей Филиппов считается практически единственным художником в рамках актуальной живописи - бережно и глубоко работающим с религиозным дискурсом. Настоящая выставка позволит зрителю проследить трансформацию составляющих живописи Филиппова: от отчетливой социальности полотен первой половины 90-х до глубоких исторических аллюзий в работах конца XX века, времени становления новой государственности, не позволяя забыть об особенностях русской истории и менталитета.

Константин Звездочетов - самый веселый классик московского актуального искусства. Ирония и гротеск, блистательная афористичность его произведений пользуются особенной популярностью у зрителей. Каждая его выставка становится событием на московской художественной сцене. Он виртуозно жонглирует образами отечественной мифологии, персонажами мировой истории искусства, идеологическими клише, элементами окружающей действительности. Его импровизации на заданную тему поражают веселой фантазией, что не мешает Звездочетову быть одним из умных и жестких аналитиков и коллективного бессознательного, и истории искусства, и исторических концепций. С необычайной легкостью и убедительностью его персонажами становятся Виола (милая девушка с этикетки одноименного сыра), дядюшка Анкл Бенс (героический соусник), Йозеф Бойс, Чапаев и Анка, Чичолина и злые фашистские захватчики. Опытный кукловод, он перемешивает своих героев и помещает их в единый контекст мифологического поля. Он владеет живописными практиками разных эпох - от древнерусской иконописи, лубка, восточной орнаментальности до творчества Кукрыниксов и классиков советского искусства. Его живописные инсталляции - маленькие шоу с широким историческим диапазоном, вовлекают зрителя в игру ассоциаций. Иногда он грозит уйти в писатели (к слову сказать он прекрасно пишет), но слава Богу, не может не работать, радуя своих поклонников все новыми маленькими шедеврами большого искусства. Ранние произведения Звездочетова разошлись по коллекционерам и музеям, их практически невозможно собрать на выставку, поэтому "Актуальная русская живопись" порадует зрителя работами второй половины 90-х, в которых автор создает экзотический мир, населенный персонажами разных времен и народов, рекламными образами и историческими аллюзиями.

Объектом исследования *Ларисы Звездочетовой* является китчевая зона: от пафосных проявлений до предметов повседневного бытования. Анализируя китчевую составляющую современного мышления, вычленив характерные элементы того или иного образного слоя - художник создает цельные произведения на заданную тему. Очищенный образ, таившийся в "замусоренных" закоулках подсознания встречается зрителем с радостным узнаванием. Не случайно, практически все, кто когда-либо сталкивался с творчеством Ларисы Звездочетовой (от искусствоведов до неспециалистов) не в силах противиться искреннему приятию ее произведений. "Вкусно" выстроенный образ,

точно выявленная китчевая основа - благодаря разнообразной ностальгической фактуре - обнажают теплые воспоминания детства, эстетику, уже канувшую в прошлое. Суммируя и утрируя народное представление о прекрасном, художник с мягкой иронией воссоздает мир советского мещанского счастья. "Рукодельная" техника, традиционно связанная с женским ремеслом часто провоцирует исследователей рассматривать творчество Ларисы Звездочетовой в контексте феминизма, что кажется неточным, ибо анализ китчевой составляющей современного сознания в творчестве художника всегда соседствует с любованием и самим образом, и бытом, его породившим. Звездочетова не критикует и не отторгает материал, а скорее, фиксирует образ, на минуту "останавливает мгновение", заставляя зрителя не только честно обнаружить его в себе, но и полюбить как прекрасное произведение искусства. Лариса Звездочетова - одна из представителей так называемой "одесской инъекции" в московскую актуальную живопись. Особенность этого явления - веселый юмор, парадоксальность мышления, пристальное внимание к материальной природе живописи. Отсюда, частое введение дополнительных элементов в живописную ткань произведения, соединения ее с коллажем и объектом. Уехав в конце 90-х (по семейным обстоятельствам в Голландию), Лариса Звездочетова активно выставляется на родине, оставаясь очень русским явлением актуального искусства.

Творчество Дмитрия Врубеля без преувеличения можно считать символом эпохи перестройки в освобождавшейся от идеологического гнета страны. Его жесткие, бескомпромиссные полотна получили мировую известность именно в этот период. Сладострастный поцелуй Брежнева и Хоннекера - застойного СССР и коммунистической ГДР, изображенный художником в технике граффити на Берлинской Стене - стал всемирно знаменит, разошелся по сувенирам, плакатам и постерам. Само появление подобного сюжета стало знаком демократических преобразований. Блестящий живописец, точно улавливающий портретное сходство, Врубель работает в рамках социального дискурса. Его жесткая ирония прямо противоположна парадоксальному соцарту предшественников. Там, где соцарт (соединение поп-арта и социалистического реализма) иронически насмеялся и играл историческими категориями в смеси с советской символикой, Врубель точно фиксирует, переводя живописное произведение в обобщающий знаковый контекст. Если бы термин "критический реализм" не был так нагружен конкретными историческими ассоциациями, точнее нельзя было бы сказать о творчестве Дмитрия Врубеля.

На протяжении 90-х, в соавторстве с Викторией Тимофеевой, Дмитрий Врубель продолжает развивать жесткую линию "критического реализма". Художникам интересны и представители властных структур, и образы поп-идолов и народных типажи. Каждое произведение - не просто фиксация человеческого жизни, а своего рода, метафора, социальное обобщение. Картина "С Новым годом" (Ельцин и Путин), представленная на выставке - не столько фиксирует драматический момент передачи власти, сколько в метафорической форме отображает "сказочную", гротесковую природу эпохи ранней демократии и прагматизм приходящего на смену этапа. Врубель и Тимофеева не пишут на заказ, но именно по их портретным характеристикам потомки будут судить и о представителях власти, решавших судьбы страны; и о маскультуре, доминировавшей в это время; и о людях, просто живущих в новой стране. Знаки неоднозначного времени по прошествии лет превратятся в документальные свидетельства очевидцев.

Авдей Тер-Оганьян - одна из самых активных фигур московского актуального искусства последнего десятилетия. Благодаря его бурной художественной

деятельности в Москве середины 90-х возродился интерес к собственно живописным практикам. Он был лидером "центра современного искусства" в сквоте на Трехпрудном переулке, возникшем в 1991 году, где, чередуя перформансные практики и живописные показы, каждый четверг будировали художественную общественность новыми проектами. Первые выставки В.Кошлякова, В.Дубосарского и А.Виноградова и многих других увидели свет именно в этом месте. В отличие от "эзотерических" предшественников представители этого направления, во главе с Тер-Оганьяном, были открыты к диалогу со зрителем, оперируя общедоступными категориями. Специальный интерес к мировому изобразительному искусству самого Тер-Оганьяна - во многом определил визуальную составляющую 90-х. Точнее, усиление позиций именно актуальной русской живописи. Не отказываясь от основных положений "концептуалистской картины" - доминирования концепции над качеством исполнения, Авдей Тер-Оганьян сделал героями серии "Живопись о живописи" - знаменитые произведения модернистских художников: от Матисса и Пикассо до Энди Уорхола и Джаспера Джонса. В краткой истории живописи, несмотря на утрированную небрежность исполнения, Тер-Оганьян продемонстрировал блестящее владение живописными языками и недюжинную эрудицию. Выступая от имени "тупого авангардиста", копирующего шедевры мирового искусства - Тер-Оганьян продемонстрировал увлекательный практикум молодого художника, процесс его хаотичного и сверхскоростного "погружения" в международный художественный контекст. Дальнейшее изучение актуального искусства от лица "молодого авангардиста" заставило художника отказаться от живописных практик и привело к освоению истории мирового перформанса, его различных аспектов. Изучение Тер-Оганьяном религиозного дискурса не встретило понимания властных структур. Вынужденная эмиграция художника (благодаря одной из акций этого цикла), безусловно, отрицательно сказалась на свободном развитии московского актуального искусства.

Дуэт *Владимира Дубосарского* и *Александра Виноградова* сложился к середине 90-х годов XX века. За последние шесть лет художники прошли путь от местной до мировой известности. Правильно выбранная стратегия позволяет им, удерживаясь на пике успеха, получать адекватное понимание московской и международной критики. Оба участника проекта закончили Институт им. Сурикова. Не отказываясь от традиций советской живописи, точнее, взяв на вооружение основные требования социалистического реализма - Дубосарский-Виноградов возрождают жанр монументального тематического полотна. Они декларируют работу на заказ, хотя их заказчик - чаще всего виртуальный, несуществующий. Речь скорее идет о пресловутом социальном заказе, который художники пытаются угадать, живописуя то, чего хочется "простому народу". В рамках "заказа" художники иронично играют масскультурными клише, рекламными образами, создавая нового героя: позитивного и победоносного. Яркая палитра, "невозможные" встречи разнородных, разноплановых персонажей на плоскости холста - множат реальных поклонников виртуального заказа. Живописный язык Дубосарский-Виноградов, как и многие представители актуальной живописи, понимают как текст, но, в отличие от предшественников, этот язык легко воспринимается зрителем без расшифровки. Обнаженные разнузданные трактористки; Гельмут Коль на свадьбе молодых немцев; романтические и значительные герои - Ельцин и Лебедь; Сталоне, рисующий позирующего Шварценегера в кругу детей - веселые виртуальные фантазии (вполне в духе социалистического реализма) обнажают способ современного мышления со всеми его парадоксальными изгибами. Не случайно культовый среди молодежи писатель

Виктор Пелевин, с согласия авторов, оформил свой новый роман иллюстрациями с уже готовых произведений Дубосарского и Виноградова. Причем в русская версия иллюстрирована американскими поп-идолами, в Америке книга выйдет с персонажами Мишки и Барби, а в Германии - это будут немецкие культовые фигуры.

Валерий Кошляков - самый "живописный живописец" на московской художественной сцене. Его интересует исключительно живопись в самом прямом понимании этого слова. Его можно назвать классическим постмодернистом. Кошляков создает живописные фантазии на тему классического искусства. Его масштабные полотна, своего рода, "портреты" великих архитектурных памятников Греции и Рима, наследия эпохи Возрождения и идеальных "композиций" конструктивизма. Парфенон и Колизей, фрески погибшей Помпеи, интерьеры готических соборов, конструктивистская и сталинская Москва - его благородные натурщики. Он может "нырнуть" в культурное пространство любого периода истории искусства, обозначив затем на холсте лаконичную формулу времени, обобщенный образ идеального памятника искусства, увиденного внутренним зрением подлинного ценителя. Так мыслят великие архитекторы, рисунки которых поражают композиционной точностью, виртуозной организацией пространства, блистательной небрежностью в передаче деталей - во имя единого целого.

Как бы подчеркивая "археологичность" своих культурологических изысканий, Кошляков экспериментирует с материалами. Его "фирменное" произведение - живопись маслом на гофрокартоне - зачастую производит впечатление только что найденной археологической древности, пролежавшей под спудом веков, сенсационной находкой специалиста. Обычным техническим скотчем на белой поверхности стены он создает "живописные" полотна и ничуть не жалеет об их бренности.

Тотальное погружение в историю искусства нисколько не мешает узнаваемости его манеры, а умение легко импровизировать "на заданную тему" только подчеркивает самобытность художника, сам облик которого являет собой образ классического живописца, родившегося уже с палитрой в руке.

Сергей Шутов - личность универсальная: он первым из московских художников начал работать с видео, его инсталляции всегда неожиданны и дискуссионны, он культовая фигура в среде клубной субкультуры. Он всегда существовал немного отдельно от основных направлений московского актуального искусства. Круг его интересов необычайно обширен: видеоарт, эзотерическая и интеллектуальная литература, этнографические изыскания, альтернативная музыка, живописные "эссе". Шутов не только художник, но и извечный знаток современного искусства, в том числе и западного. В его коллекции, например, есть единственное в Москве произведение знаменитого американца Кита Херинга, культовой фигуры живописи 1980-х.

Международная карьера Шутова развивается весьма успешно. Интерес специалистов и посетителей Венецианской Биеннале 2001 года (Мекки мирового актуального искусства) вызвала его инсталляция "Абак", представленная в российский павильоне. Сорок молящихся фигур на языках разных конфессий - тонкое и точное высказывание на тему единой природы человеческих чаяний и страхов.

Живопись Шутова представляет собой, своего рода эмоциональный эквивалент его многочисленных увлечений. В ней можно найти отголоски его этнографических изысканий, энергичных американизмов, элементов молодежной субкультуры, технообразов и проч. Достаточно сложно расшифровывать "эмоциональный эквивалент", да и стоит ли? Гораздо интереснее погрузиться

ся в авторское поле смысловых галлюцинаций, улавливать тонкие оттенки культурологических аллюзий, "плавающие" образы виртуальных медитаций. Культовые космонавты; "ожившие" кукольные медведи; мохнатые "космические" цветы; огромные глаза, вдруг появляющиеся из утрированного "шишкинского" леса - главные герои его интеллектуальных фантазмогрией - не столько склоняют к анализу, сколько тревожат подсознание, плавно и ненавязчиво затягивая зрителя в живописный авторский водоворот.

Судьбе *Айдан Салаховой* не позавидуешь: дочь известного художника, успешная владелица собственной галереи - она постоянно находится под пристальным вниманием художественной общественности и прессом внутреннего цензора. Ей нельзя ошибаться. Она модная персона и влиятельная фигура художественного истеблишмента. Айдан много усилий посвящает продвижению русских художников на мировой художественный рынок. Ее специальный интерес - живопись. Между тем, она сама - один из самых любопытных художников Москвы. Ее авторская манера довольно сильно менялась в течении обозначенного десятилетия. Первые живописные опыты Айдан отличались недюжинным радикализмом. Ее волновали скрытые женские комплексы и страхи, и мало кто из художников с таким достоинством и бесстрашием развивал эту сугубо "женскую" проблематику в живописном пространстве. Ее творчество являлось "лакомым куском" для феминистского дискурса, психоаналитических интерпретаций, но мало кто из критиков обращал внимание, увлекаясь расшифровкой скрытых комплексов, на живописный "почерк" автора.

Между тем Айдан, постепенно отказываясь от шокирующе-откровенной тематики (вроде гинекологических инструментов, фигурировавших в ее ранней серии "Золотая исповедь"), обратилась к теме, которую можно назвать "образ женщины в классическом искусстве", логично примкнув к движению неоакадемизма.

Принципиальная внутренняя трансформация отразилась на поверхности холста классическим каноном, восходящим еще к ренессансным Венерам: женские образы обрели гармонию и спокойствие. Любимый образ Салаховой - лежащая обольстительная одалиска, недоступная и желанная - отсылает к европейской живописи 19 века, смаковавшей утонченную негу экзотических восточных гаремов и бань. Но Айдан представляет этот сюжет не с точки зрения постороннего наблюдателя-мужчины, а как носительница восточной мудрости, являя зрителю женскую сущность обычно (согласно восточной традиции), скрытую под паранджой. Похоже, Айдан лукавит. Ей не удастся уйти в чистое формотворчество: механизм "срывания покровов" идентичен обнажению скрытых женских комплексов. Она не в силах освободиться от анализа - альфы и омеги актуальной живописи. Отсюда и попытки внедрения, точнее наложения видеоряда на живописную поверхность. Современная модель - статичная на живописном холсте и полная движения на видео, при наложении друг на друга - открывают зрителю волшебную тайну самого интимного состояния женщины во всей его сложности.

Живопись *Константина Латышева* представляет собой своего рода, "обманку". Если не вглядываться внимательно - создается впечатление, что перед нами произведения поп-арта, как известно, активно использовавшего реальные рекламные "прототипы". Как говорит история, многие звезды поп-арта выросли из безвестных художников рекламы. Но для Латышева стилистика поп-арта -- лишь одна из узнаваемых форм. При ближайшем рассмотрении, его картины оказываются синтезом самых разных культурных феноменов - сентиментальных открыток модерна, футуристических киноплакатов,

наглядной агитации советского образца и наконец, современной рекламы. Собственно, произведения художника, построенные по законам рекламы, обнажают механизм ее действия, в каком-то смысле разоблачают ее. Избранные Латышевым сочетания словесных и изобразительных клише рождают незапланированный юмористический эффект.

Они прочно входят в сознание. Довольно трудно отвязаться от "Суки-Суки" - остроумного аналога "Кока-Колы"; затупившей парочки "Дорогой, у нас будет ребенок"; жизнерадостной девушки, сидящей на шее у юноши "А кому сейчас легко?". Знатки московского искусства легко узнают по этому юмору стиль известной художественной группы конца 1980-х годов "Чемпионы мира", в которую входил художник. Перформансы и совместные акции "Чемпионов" восхищали своим откровенным пренебрежением к "серьезности" и запоминались легкостью исполнения и остроумием.

После распада группы Латышев долго не появлялся на московской сцене. Его возвращение в искусство можно считать вторым и весьма успешным дебютом, Дело в том, что в новых экономических условиях многие актуальные художники оказались востребованы в новой для нашей страны сфере дизайна и рекламы, фактически отказавшись от того, чем они занимались раньше. Но не у многих, как у Латышева, хватает смелости и желания посмотреть на свою деятельность со стороны, ироничным взглядом художника, а не исполнителя, проанализировать свою собственную продукцию. Как это когда-то случилось с американскими поп-артистами. И в этом смысле пример Латышева - сколь характерный, столь и уникальный и многообещающий.

Павел Пенперштейн - продолжатель концептуалистского дискурса на современном этапе. Сын одного из лидеров этого направления в Москве - Виктора Пивоварова - он рос вместе с развитием "московского романтического концептуализма". Он блестящий теоретик, писатель, художник. В конце 80-х основал группу "Инспекция "Медгерменевтика", оказавшую существенное влияние на творчество многих художников. В контексте выбранного направления, он понимает визуальную практику как текст, равноценный тексту: графические и живописные образы адекватны его теоретическим рассуждениям. Причем, в отличие от творчества предшественников, его художественные практики еще более трудны для восприятия неподготовленного зрителя. "Дешифровка" произведений Пепперштейна возможна только с учетом знания сложнейших изысканий предыдущего этапа актуального искусства. Его герои - комментарии, "комментарии комментариев" художественных акций, образов и теоретических положений, разрабатываемых предшественниками. Если, очень условно, обозначить круг проблем, волнующих художника, то помимо сугубо теоретического дискурса - его темами можно считать анализ соотношения субъективного и реального, виртуального и конкретного в жизни человека. Одним из самых точных определений его творчества, принятый в искусствоведческих кругах термин "психоделический реализм", причем сам термин предложен Пепперштейном. Психопатологическая личность, искореженная непонятным и враждебным социумом, детские страхи и комплексы, порожденные угнетающей действительностью, трансформируются на его полотнах и графических листах, тем не менее в поэтические визуальные образы. Сюжеты Пепперштейна - своеобразная "скорпись" внутренних переживаний, личностных трактовок и теоретических выводов индивидуума, с философским отстранением анализирующего окружающий контекст. Очень часто художник идентифицирует себя с персонажем, погружается в его знаковую систему, и тогда в серии произведений перед зрителем разворачивается, своего рода, "поток сознания", виртуальные путешествия от имени того или иного лица. Несмотря на сложную для вос-

приятая внутреннюю природу дискурса, произведения постконцептуалистского поколения художников, лидером которого можно считать Пепперштейна, отличаются внятной визуальностью, поэтому зритель, далекий от эзотерических проблем направления - легко воспринимает произведение в целом, как, своего, рода поэтическую формулу, тем более, что Павел Пепперштейн блестяще владеет мастерством рисовальщика.

Ольга Чернышева не ограничивается только живописными практиками, она успешно работает с фотографией, видео, делает инсталляции. Это наиболее "западный" художник на московской художественной сцене. Западный - и кругом проблем, ее волнующих и методом интерпретации явлений. Ее творчество легко укладывается в феминистский дискурс. Слегка отстраненно с почти буддийским спокойствием она исследует окружающую действительность в самом обыденном течении жизни, с той лишь поправкой, что ее "незамутненный" взгляд вычленяет из повседневного быта именно те реалии, которые ближе всего женскому восприятию. Отношения матери и дочери, проблемы памяти, метафорические ассоциации - фокус ее внимания. Превращение обыденного в метафорическое с легкой иронией и безусловным любованием фиксируют ее фото и видеокамера, кисть и карандаш. Первоисточником одной из самых эффектных живописных серий середины 90-х послужила "Кулинарная книга" - пособие для домохозяйек сталинского времени. Однако, абсурд материала, который выявил метод "фотоувеличения" - выглядит на чернышевских полотнах метафорой создания новой жизни. Руки, замешивающие тесто ассоциируются с семью днями творения, давшими жизнь на земле. Она далека от анализа социума - скорее фиксирует, далека от углубления в бездны самокопания - лишь слегка обозначает, не дает жестких оценок.

Ольга Чернышева, при всем разнообразии ее интересов, всегда блистательно позитивна. Философская отстраненность, склонность скорее к наблюдению, чем анализу, мягкая тональность ее трактовок и позволяють соотносить ее творчество скорее с западным, точнее, европейским контекстом актуального искусства, нежели с жесткими, порой драматическими и аналитическими по своей сути московскими художественными практиками. Не случайно Чернышева довольно долгое время жила в Голландии, где ее творчество было востребовано и принималось с большим успехом.

Поколение *Стаса Шурипы* - художника конца 90-х - выросло в эпоху нарастающей компьютеризации, поэтому корни его фантастических пейзажей легко найти в так называемой компьютерной эстетике. Безвоздушные пространства, странные структуры, жесткие контуры которых как бы затягивают зрителя внутрь - напоминают пейзажи "космических войн", на секунду оставленных инопланетными созданиями. Эстетика компьютерных игр, чье сильное влияние чувствуется в творчестве Шурипы, органично сочетается на его полотнах и с футурологическими концепциями, и с предвкушением инопланетных путешествий. Если представители московского концептуализма рассматривают язык живописи аналогичным тексту, то, формулы Шурипы - скорее компьютерное "окно", точнее, файл, за маленькой картинкой которого спрятан огромный объем информации. Если долго смотреть на пейзажи художника, особенно в замкнутом пространстве - кажется, что это и есть настоящая жизнь за окном, где трава стоит неподвижной стеной (да и трава ли?), небо разламывается графическими трещинами, а за фантастическим изгибом медленно колыхается субстанция, из которой улыбается жутковатый младенец "Соляриса". Действительность "компьютерного" мира сильно трансформирована: у нее иной социум, иная идеология, иные личностные

перверсии. Знаковые системы живописи Шурипы другой природы, нежели в произведениях предшественников, они сродни музыкальному ряду электронной музыки, угнетающей эмоции, но полной скрытой информации. Тем не менее, виртуальное пространство создано маслом по холсту, причем с особой тщательностью. Как будто это магическое действие - попытка художника "очеловечить", приручить взвешенное пространство пейзажа.

Аркадий Насонов примыкает к кругу "Медицинской герменевтики", основанной Павлом Пепперштейном в конце 80-х. К его живописи абсолютно применим термин "психоделический реализм". Смысловые галлюцинации, "поток сознания", эзотерические ассоциации - персонажи его произведений. Аркадий Насонов абсолютно адекватен современному этапу молодежной культуры.

Художественное поле включает в себя разного типа личности. Кого-то волнуют общечеловеческие проблемы; творчество некоторых - опережает время; а есть среди них художники, которые синтезируют в своем творчестве основные культурные феномены своего поколения. Отсюда обобщающие термины: шестидесятники, семидесятники и проч.

Творчество Насонова тесно связано с девяностыми. С одной стороны он младоконцептуалист: психоделический реализм - способ его выражения. С другой - "продвинутой" молодой зритель без труда определит, что в генетике его творчества присутствуют и черты "культурной" в молодежной среде литературы, философии, музыки, мироощущения. Он органично импровизирует, если так можно выразиться, "в заданных параметрах": галлюцинаторная природа его визуальных образов, развивается по принципу аналогичных литературных произведений, где реальность и виртуальность переплетаются настолько тесно, что невозможно определить, в каком из пространств находится художник. Психоделический реализм трансформирует реальность и - или "выводит на поверхность" образы подсознания. Живописные серии Насонова существуют на стыке этого "и - или", точнее художник разворачивает перед зрителем сам процесс трансформации образов, мгновенно смешивая реальность и галлюцинацию таким образом, что "зыбкая" визуальность его полотен на мгновение воспринимается реальнее самого конкретного пейзажа за окном.

Иван Дмитриев - самый парадоксальный художник из представленных на выставке. Если судить по стилистике его произведений, он - крепкий реалист с креном в сторону гиперреализма. Но не все так просто: обманчивая реалистичность его полотен - скрывает за своими узнаваемыми формами лукавую структуру "психоделического реализма" круга "Медгерменевтики", неслучайно работы художника в общих выставках всегда включаются кураторами именно в этот контекст. Реалист Дмитриев не делает ничего предосудительного: с присущей ему тщательностью просто пишет уголок комнаты, окно, натюрморты. Однако, каким-то парадоксальным образом его изображения воздействуют сильнее иных галлюцинаций. В его полотнах как бы отсутствует воздух, а привычные образы столь близко приближаются к зрителю, что последний начинает отчетливо чувствовать угрожающую природу обычных детских игрушек, предметов быта. Вернее, смутная угроза располагается за пределами картины, тщательно выписанные "герои" которой являются своеобразными формулами, знаками ее неуловимого лица. Почему-то вспоминается странный мир маленького американского городка "Гвин Пикс", жители которого милые и простодушные на первый взгляд, являются "посвященными": знаками и носителями некой субстанции, осязаемо руководящей их делами и поступками. Причем, в творчестве Дмитриева отсутствует идеологи-

ческий адрес предшественников, "закадровый" герой художника - не давящий социум, а ирреальное нечто, сущность которого не поддается анализу. Так иногда во сне - обычные предметы вдруг столь четко проступают в сознании спящего - таящееся в них на миг являет свою сущность - что человек с диким криком просыпается, и тяжелые воспоминания еще долго преследуют его при свете дня в самой обычной квартире.

Elena Selina

Painting forever

Any moment of history is unique - people, events, ideologies, art process. However there's something common in every crucial point, especially in Russian history: clock-work goes faster, time brings forth new heroes, the art evolves naturally and perfectly. The last decade of the 20th century was that very unique period - dramatic and restless, but with a possibility of the new start. Market economy emerged, while ideological censorship disappeared, giving Russian art another chance to get into the international art context. The latter mechanisms are quite organic: young artists get education, take part in the exhibitions, work with the galleries. The right strategy might draw the museums attention to their works, often turning these artists into stars and rising prices on their works, which find their way to private and public collection, and the art process goes on and on.

There's a common distinction in the art world between modern and contemporary art. However in Russia both terms are often mixed, because they may be well expressed with the same word which also means "contemporaneous", "coeval", "current". Both types of art coexist in Western-oriented societies, but contemporary art is certainly a drivetrain of the world art process.

Russian contemporary art emerged about 50 years ago under totalitarian pressure and in the hostile environment of the official art infrastructure. Despite all that Russian artists have been developing and familiarizing with contemporary art languages and practices (performance, installation, action etc.), though Soviet life adjusted the process. Conceptual art corresponds to "Moscow Romantic Conceptualism" (term of Boris Groyce), variety of installation types - to the "total installation" (as defined by Ilya Kabakov). Traditionally intellectual practice of performance has become rather esoteric in Russia (group "Collective Actions"). Postmodernism has got special flavor in Russia. Schools and tendencies in local contemporary art had certain relations with ideology: like *sots-art* (driven by "ideological" principles), or minimalism and postmodernism which - besides "art for art's sake" basics - sported implicit "art" protest against censorship. It is interesting to remind that strong visuality has always been present in Russian contemporary art, including the most esoteric practices; few artists could give up painting. The theme of current exhibition is clearly defined in its title - "Russian contemporary painting. 1992-2002".

During this decade general course of contemporary painting was aimed toward expansion of borders. The main principle of the previous period - dominance of the concept, ironic jugglery of art languages - has remained. As a rule a painting, or often a series of paintings, appear as a comprehensive statement and are appreciated as parts of the whole. However, through recent years communal ideology has been replaced by realities of modern life - movie heroes, clichés of mass cultures, computer aesthetics, advertising imagery.

This exhibition collects works by various generations of artists - active figures of local art process in the said period. Chuikov, Makarevich, Faibisovich are renowned since 1970ies. Makarevich's pieces give a classic example of "conceptualist painting". Chuikov earned his name by postmodernist plays with citations and the idea of traditional painting itself. Faibisovich probably is the

only photorealist in classical sense. Their works are not just part of history but they also demonstrate ideas that were developed by the next art generation. The names of Zvezdochetov, Shutov, Filippov, Salakhova, Vrubel appeared in the years of perestroika and became symbols of the new "free" art from Russia. On the edge of 80-90ies their witty, vivid and even rough painting associated with the new "democratic" image of Russia in the world.

In the early 1990ies Russian art has gone through two strong devotions. One was scandalous and brutal "Moscow actionism", yet another was an attraction to some kind of the new aestheticism, described by simple terms "beauty" and "classics". Many artists turned to "eternal values" (the very craft of painter among them), though in modern and often ironic package. Among them - Salakhova with her nude odalisques; Koshlyakov who revived the image of a classical painter devoted to ancient heritage; Dubosarsky&Vinogradov in their attempt to restore the genre of big historical painting; Ter-Oganyan and his obsession to sow the seeds of 20th century classical modernism - like Matisse and Picasso - on Russian soil. The last years have shown painting, inspired by computer graphics (Shuripa); on the opposite there's a deliberate conservatism of neo-academism and it's seemingly close relative "psychedelic realism" (Pepperstein).

Painting of the 1990ies is moving from literature-centrism to the new imagery. It is not an esoteric story for insiders, but rather a show that captures both the art crowd and people from the street. Integration of Russian art into the world context is among the most important achievements of the decade. Russian art is not an exotic souvenir from politically unstable country anymore.

The current exhibition is the first attempt to show main tendencies in contemporary art of the last decade, kind of summing-up.

The 1990ies were an outbreak of a freed social activity and a dynamic art jump. Various art institutions emerged, first private galleries opened, contemporary art shown in central exhibition halls. Interest of the critics and press gave additional drive to the process. Despite the overwhelming demand of antiquarian issues, contemporary art starts to capture collectors' attention. Yet the Western art market mechanisms don't work well in Russia. Art schools still keep on traditions of local academic and modernist art. The stars of contemporary art still get less publicity than they deserve, despite the fact that they exhibit in the leading galleries, their pieces are acquired by the Russian Museum and the Tretyakov Gallery, and many of them are already involved in the international art process.

This exhibition, supported by Moscow Interbank Currency Exchange, is the first attempt to analyze and show one of the most interesting parts of Russian contemporary art. It's not by chance that MICS and contemporary painting celebrate together: the last decade of the 20th century was a turning point in Russian history that opened way to free market and freedom of expression, thus giving a unique opportunity for contemporary Russian painting.

Ivan Chuikov is a unique figure of Moscow art scene. Along his career Chuikov has been exploring strictly painting problems, while his surrounding and some details of his art made him close to Moscow Conceptualism. The most important similarity was in their abstention from ideologically burdened official art. Like a Postmodernist, Chuikov is always examining a classical painting and its structure. Virtuously using variety of art styles, juggling with painterly quotations, he extends the borders of the very term "painting". Referring to Leon Alberti's thesis "a painting is a window to the world", Chuikov created the series of "Windows" (since 1967), paintings in real window frames, modelling some nominal landscape. As artist recalls "At that time it was important for me

to combine illusion and reality. The real thing - window, that invited to come in - was an illusion. While the painting wasn't illusory - either a someone's familiar recognizable work, or an unashamedly posterlike coloring. Ivan Chuikov constantly develops this combination of illusion and reality. In the series of "Fragments" the artist continues with the concept of painting as a "window to the world", but goes further, modelling the world from the "fragments" of the world art history. He accentuates archetypal "points of perception", creates an ideal space, another reality. In the last few years Chuikov is paying much attention to the "theory of reflection". Combining ready-made, video and painting techniques, he is still analyzing the nature of art and its interaction with reality.

The classic of Moscow Conceptualism *Igor Makarevich* sets a brilliant example of project thinking. He creates installations of "to be continued" type. Every next exhibition statement is connected to the general concept. Makarevich is a universal master, easily using painting, photography, etching, silk-screen printing, objects. In the context of current exhibition it is important that his name is associated with "conceptual painting", which treats painting language as text or speech. The stylistics of Makarevich's work depends on a chosen personage. His favorite hero is a senile Buratino (Russian analog of Pinocchio), a shrimp pushed by brutal reality. In Catholic Italy the character of Pinocchio was considered a secular interpretation of Christ's life. Makarevich gets his character through Biblical passions in real-time, expanding the story to the whole XX century. By choosing the character's point of view Igor Makarevich continues international art practice based on Roland Barthes' "Death of the Author" concept. Makarevich has been brilliantly using the toolkit of contemporary painting - negation of subjective personal statement, utilization of ideological and mythological cliché. Besides historical and ideological collisions in his characters, Makarevich is particularly interested in collective unconscious and mostly in psychological, perverse components of human life. Main theme of his work is analysis of the "dark corners", hidden complexes, obsessions, brought by distorting reality.

Semyon Faibisovich is definitely the most intellectual among Moscow photorealists painters. Inside this trend he is the only one interested not in photography as raw material, but to place the chosen "object" into another context. The "object" being interpreted by photographic focus is then shaped by painting. The resulting new reality is created not by blow-up, but through fine blur. The image becomes multidimensional. Faibisovich's paintings scarcely have direct links to reality, they are philosophical interpretation. This inclination to philosophy marks the artist as the one belonging to international contemporary art, which in the second half of the XX century has somehow substituted philosophy. Double estrangement allows Faibisovich to touch social issues, analyze human inner world and explore the landscape seen in the window, with almost Buddhist peace of mind. After being an active painter, he has recently turned to pure photography; it's logical for the artist with photographic thinking, as long as photography is not only a result, but rather a preparatory stage for further painterly essays. The artist has repeatedly promised to get back to painting. At this exhibition the public will have a rare chance to see the works that are already part of the classical heritage of Russian contemporary painting.

Andrei Filippov is probably the most consistent artist with his personal mythology and distinct features of his own painterly hand. He is using the language of signs and symbols; in his work the "Conceptual painting" is expressed most

vividly. In his canvasses painterly practice and text are equivalent. Filippov is brilliantly combining painting and text in every work, achieving paradoxical dramatic tension while the image is seemingly serene. He's best at historical allusions and generalizations. His project "Rome to Rome" - ascending to the Soviet slogan "Peace to the world" (which sounds consonant to the first slogan in Russian) - became one of the symbols of the new Russian painting, ironically analyzing the nature of Soviet ideology. Russian religious philosophy, historical concepts and ideologically saturated reality make a brew, a sign system of his work. His interests reach back in history: Byzantine and Roman empires as strongholds of state power are seen as objects to be found in our time. Usage of sign systems refers to traditions of Russian icon; undoubtedly Andrei Filippov is considered quite unique among contemporary artists for his delicate attitude to religious issues. This exhibition shows transformation of Filippov's painting: from articulate social statements in the beginning of 1990ies to deep historical allusions at the very end of the XX century.

Konstantin Zvezdochetov is the most festive and merry classic of Moscow contemporary art. Irony, grotesque and sparkling aphoristic of his works are very popular. His exhibitions become sound events in Moscow art life. He plays tricks with images from local mythology, characters of the world history, ideological cliché, everyday life elements. His visual gags impress with joyful phantasmagoria, but this doesn't discourage Zvezdochetov from sharp and strong analyst of collective unconscious, history of arts and society. Easily yet convincingly he takes into his paintings such characters as Viola (a trademark girl from Cheese label) and Uncle Ben (from eponymous sauce), Joseph Beuys and Antoine de Saint Exupéry, Chapaev and Anka, Cicciolina and vicious fascist invaders. As an experienced puppeteer, he shuffles his heroes and places them in the his created mythological context. Painting techniques and styles - Russian icon, comix, Oriental and Middle-Eastern decorum, Soviet cartoon and mosaic - are also mixed in his pieces. His painterly installations become little shows that involve public in the game of associations. Sometimes Zvezdochetov threatens us to leave art for writing (by the way he has a good command of style), but, thanks God, he can't stop working, and he definitely will grant us with new masterpieces. His early works have all gone to museums and private collectors worldwide, making it almost impossible to have them for current exhibition. That is why we present here some brilliant pieces from the second half of the 1990ies.

Larisa Zvezdochetova explores the zone of kitsch: from pathetic manifestations to household items. Through analyzing the kitsch components of modern thinking and extracting of characteristic elements of imagery, the artist creates integral works on specified theme. The viewer happily meets a purified image which heretofore was hidden in the littered back alleys of unconscious. Nobody - from art critics to general public - can resist sincere anticipation of Zvezdochetova's work. Nostalgically textured kitschy stuff awakens the childhood memories. The artist summarizes and slightly overdoes the popular picture of beauty, ironically recreating the cozy world of Soviet philistine happiness. "Handmade" techniques, traditionally related to feminine handicraft, provokes some critics to enroll Larisa Zvezdochetova to feminist context. It seems incorrect, because besides the critical analysis of kitschy household aesthetics there's a great deal of admiration towards these images as well as life which created such images, and almost no "gender stuff". Zvezdochetova is an agent of the so called "Odessa injection" into Moscow contemporary art. This group of artists who came from Odessa to Moscow and played an important part in Conceptual school, had some

common features like humorous, paradoxical thinking and special attention to the material nature of painting. Hence many additional details in Zvezdochetova's paintings, which are often combined with collage and objects. Since the late 1990ies she lives in Netherlands but regularly shows up in home country, remaining a very Russian phenomenon of contemporary art.

The works of *Dmitry Vrubel* could be considered the symbol of perestroika and dramatic changes in modern Russian history. His brutal paintings got international acknowledgement at that time. The voluptuous kiss of gerontocratic leaders of stagnating USSR and GDR - Brezhnev and Honneker - graffitied on the Berlin Wall, became worldwide famous and circulated in millions copies on T-shirts, posters and souvenirs. The very fact of such an image done was the sign of freedom. A brilliant portraitist, he works in the social field; his grim irony is opposite to paradoxical methods of his sots-art predecessors. Where sots-art mocked and played with historic phenomena and Soviet mythology, Vrubel fixates the reality transforming it in his work into a resumptive context. Should the term "critical realism" be not overloaded with specific historic associations, there wouldn't be a better definition for Dmitry Vrubel's work. In the 1990ies, Vrubel - jointly with Victoria Timofeeva - continued his sharp "critical" line. The artists are interested in politicians and pop idols as well as characters from "the crowd", making every painting sort of metaphor or social abstraction. The "New Year" piece (with Yeltsin and Putin), shown at current exhibition, is not only documenting the dramatic moment of devolution of power, but rather explains the grotesque character of the recent past of Russian democracy to be alternated by pragmatic present. Vrubel and Timofeeva does not work to order, but their paintings will definitely become visual documents of the 1990ies, from which future generations should learn about the nature of political life, about mass culture and about ordinary people.

Avdei Ter-Oganyan is probably one of the most active figures in Russian contemporary art of the last decade. Due to his turbulent activity Moscow art community got new interest to painting practice. He was an informal leader of the informal "art center" - exhibition and performance space started by a group of young artists in the squat in 1991. Various events held every Thursday, have been electrifying art community for a long time. First exhibitions of Koshlyakov, Dubosarsky and Vinogradov (among others) happened in that place. Unlike their "esoteric" Conceptualist predecessors, Ter-Oganyan and his companions used quite common terms and were open to dialogue with public. Ter-Oganyan's personal interest to the world art history was one of the factors that intensified the role of painting in contemporary art scene. While in his works - as in the "Conceptualist painting" - concept dominated over technical quality, his theme was the art itself, Modernist masterpieces by Matisse, Picasso, Warhol, Jasper Jones and others. Despite redundantly careless technique, Ter-Oganyan has demonstrated good command of painting languages and comprehensive erudition. In the series "Painting about painting" he acted under the mask of a "dumb avantgardist" copying the masterpieces, and thus showed an amazing, chajtic and superfast submergence into the world art context. Further studies in contemporary art, conducted on behalf of a "young avantgardist", brought Ter-Oganyan to performance practices, but his experiments with religious discourse found no understanding with the authorities. He was forced to emigrate, which undoubtedly has negatively influenced the free evolution of Moscow contemporary art.

Vladimir Dubosarsky and Alexander Vinogradov have made their duo in the mid-90ies. In the last six years they've made a way from local interest to interna-

tional acknowledgement. Well chosen strategy allows them to keep on the wave of success, being liked by both art-critics, public and the market. Both artists have graduated from Moscow Surikov Art institute. They have not rejected Soviet traditions, but instead armed themselves with basic cliches and techniques of Socialist realism to revive the genre of big, monumental painting. They declare work "made to order"; however the order itself is mostly virtual. Their issue is a notorious Soviet "social order", which the artists are sort of trying to guess and fulfil, making the works for "common people". Within the bounds of "order" they play with mass culture cliches and advertising images, creating the new heroes, positive and glorious. Vibrant colors, impossible juxtapositions of characters do the job and the imaginative order finds real clients. As many contemporary artists Dubosarsky-Vinogradov treat their painting as text, though easily read by wide public. Horny nude farmers in an open field porn action; Chancellor Helmut Kohl at a young Germans' wedding; President Yeltsin and general Lebed - romantic and important; Stallone portraying Schwarzenegger surrounded by kids - all these fantasies (formally quite imaginable in Socialist realism) uncover contemporary way of thinking with all its twists and turns. And it's no surprise that a cult Russian novelist Victor Pelevin has chosen these paintings for the covers of his books. Russian vublications will be wrapped in American pop idols, US version should have the picture of Russian teddy bear making love with Barbie, and Germans will see their German heroes.

Valery Koshlyakov is the most "painterly" painter in Moscow contemporary art. He is interested exclusively in painting, in a strict meaning of the word. He might be called a classical Postmodernist. He creates fantasies on themes of classical art. His big works are sort of "portraits" of great architecture heritage of ancient Greece and Rome, Renaissance and Constructivist compositions. His models are Parthenon and Coliseum, Pompean frescoes, Gothic cathedrals and Stalinist monuments. He may jump into cultural environment of any period in art history, then leaving a laconic symbol of time, a broad image of ideal monument, as seen by an inner eye of a true connoisseur. That's how the great architects think, their sketches done with compositional precision, virtuous organization of space and splendid negligence; all in the name of the whole. As if to emphasize "archaeological" character of his culturological studies, Koshlyakov is experimenting with media. His "brand" type of work - oil on packing cardboard - often looks like a freshly excavated antiquity. Another type of his "painting" is made by brown Skotch tape stuck on the wall, and he doesn't feel sorry about its frailty. Deep diving into the art history doesn't confront his recognizable manner; easy improvisation on the specified theme accents his originality; the very figure of Koshlyakov personifies the type of a classical painter born with palette in his hand.

Sergei Shutov is a universal artistic figure: he was among the the first Moscow artists to use video; his installations are unexpected and provocative; he was a bright character of the local club culture in the 1990ies. He always existed a bit aside of the general trends of Moscow contemporary art, but his interests ranged from ethnography and alternative music to esoteric literature and videoart. Shutov is not only the artist, but also a connoisseur and collector of contemporary art (he is the owner of the only Keith Herring piece in Moscow). His international career develops quite successfully. Shutov's latest installation "Abacus" - forty kneeled figures praying in various languages - is an amazingly strong expression of modern humanity, friendly and hostile, openhearted and fratricidal, unite and divided at the same time. Shown in the Russian pavilion at

49 Biennale di Venezia his work got serious professional interest and good public response.

The painting of Sergei Shutov is an emotional equivalent of his various interests ethnography, energetic American influence, elements of teenager subcultures, science fiction and so on. Emotional equivalent is not an easy thing to decipher, so let's leave it alone. It's more interesting to go deep into the field of artist's hallucinations and cultural allusions, floating images of virtual meditations. Shutov's images - astronauts and robots, zombie teddybears, pilose flowers, giant eyes that suddenly look through the abstract forest - doesn't appeal to analysis but disturb the unconscious, gently pushing the viewer into the painterly whirlpool.

Aidan Salakhova is hard to envy: daughter of a famous painter, successful owner of the gallery, she lives under pressure of biased public opinions and the inner censorship. She can't afford doing mistakes. She is a public person and an influential figure in the local art establishment. Aidan makes serious efforts to promote Russian art in the international market, paying special attention to painting. However she is one of Moscow's most interesting contemporary artists. Her artistic manner has noticeably changed in the 1990ies. Aidan's early paintings were rather radical; images in the paintings included genitals and gynaecological instruments. Being concerned with female complexes and unconscious fears she developed this theme with rare courage. Although the subjects of her works were a titbit for feminist or psychoanalytical interpretations, few did pay attention to the artist's hand.

In the meantime Aidan has changed the shocking theme for the more conventional issue, which might be called "female image in classical art"; and this change allowed to consider her a member of Neo-Academist movement.

The inner transformation showed on the canvas in the way of classical canon ascending to Renaissance Venuses: female images gained tranquillity and harmony. Salakhova's favorite character is an unachievable and desirable odalisque, that refers to European painting of the XIX century with refined delights of Eastern harems and baths. Aidan discovers this subject not as a outsider (traditionally a male role), but like a wise Eastern, uncovering the feminine nature usually hidden under purdah. She doesn't escape into pure formalism: mechanism of "unmasking" is identical to exposure of the hidden feminine complexes. She can't get rid of analysis, this Alpha and Omega of contemporary painting. The latest transformation includes interaction between the painting and video. A pregnant model - static in the painting and moving in the video - open up a mystery of feminine intimacy in the interplay of media.

Konstantin Latyshev's painting is a sort of "trick". A fleet glance may leave an impression of typical pop art pieces, that actively appropriated advertising imagery. They say many pop art stars once were unknown advertising designers. But for Latyshev the pop art stylistics is just one of recognizable forms. A closer view reveals that his pictures are a synthesis of various phenomena: sentimental art-nouveau postcards, movie posters made by Futurists, Soviet visual propaganda and modern commercials. The artist's works, made according to the rules of advertising, disclose its mechanisms, even unmask it in a sense. The combinations of word and image cliches chosen by the artist, cause an unexpected humorous effect and you can't get the out of your mind. It's not easy to get rid of "Cyka-Cyka" (Russian for "bitch-bitch"), a witty graphical lookalike of "Coca-Cola" logo; or a stunned couple titled "Dear, we're gonna have the baby"; or a debonair girl sitting on a guy's neck - "It's ain't an easy livin'". Experts in Moscow art recognize the humorous style of the famous

group of the late 1980ies "Champions of the world" (in which Latyshev started his career). The group's performances and actions are still recalled with admiration for their straightforward disregard of "seriousness" and their witty lightness. Since the breakup of the group Latyshev has occasionally appeared in Moscow art life, so his return to active work is definitely a second and very successful debute. Under new economic situation in the country many artists found their fortune in advertising and design industry, giving up their artistic work. But few of them might have enough determination to look at their current engagement a bit aside, to analyze it through an artist's eye. Like it once happened to American pop artists. In this sense Latyshev's "case" is as typical as it is unique and promising.

Pavel Pepperstein is a follower of the Conceptualist tradition to the present day. Son of Viktor Pivovarov - one of the leading founders of this movement - he grew up along with the "Moscow Romantic Conceptualism". Pepperstein is a bright theoretician, a writer and an artist. In the late 1980ies he founded the group "Inspection Medical Hermeneutics", that had a great influence on many other artists' work. Within his movement he considers visual practice equivalent to text; his graphic and painted images are quite adequate to his theoretical reasoning. Unlike his elder Conceptualist colleagues, Pepperstein's work is even more difficult to understand for an unprepared viewer. "Decoding" of his pieces is possible only through awareness and understanding of the previous development of contemporary art. His world consists of comments and "annotated comments to the comments" of the artistic actions, images and theoretical theses, developed by precursors. To roughly mark the problems Pepperstein works on, one might say that aside from theoretical discourse, these include analysis of correlation between subjective and objective, of virtual and real in human consciousness. To describe his own work, Pepperstein has proposed the term "psychedelic realism"; quite a precise term accepted by local art critics. Psychopathological personality corrupt by hostile society, childish fears and fobia, caused by depressive reality - all this transforms into poetical images in his drawings and paintings. His visual stories look like a cursive script of inner experiences, personal interpretations and theoretical conclusions of an individual who analyses the outward world with a philosophical estrangement. Often does the artist identify himself with his character, getting into the speculative system of signs - whereupon the picture turns into a sort of "stream of consciousness", or a virtual journey made by some personage. Despite the complex nature of his discourse, Pepperstein makes his works rather visually distinct (as many other post-Conceptualist artists do). This allows the non-professional public, unaware of internal "esoteric" issues, to apprehend the work in whole quite easily, like a poetic formula; furthermore Pepperstein is a brilliant draughtsman.

Olga Chernysheva works in wide variety of media; besides painting she makes photography, video and installations. She is probably the most "Western" Moscow artist - as for the issues she works on and the interpretation methods she uses. Her work quite easily fits into feminist framework. She explores the surrounding everyday life slightly estranged, with almost Buddhist calmness; just extracting those realities of life that are closer to feminine sensing. With a video- or a photcamera, a pencil or a brush, Chernysheva turns the commonness into metaphor with airy irony and implicit admiration; her attention is focused at mother and daughter relations, memory and metaphoric associations. In the mid-1990ies she made a spectacular series of paintings - "Culinary handbook", based on a cookbook of Stalinist time. This absurd issue,

stressed by "blow-up", looks in Chernysheva's works like a metaphor of creation of the new life. Woman's hands kneading paste are associated with the seven days of creation. Chernysheva is indifferent to social analysis or deep self; she just fixates, makes notes without rigid judgements. With all the variety of her interests, Olga Chernysheva is always positive. Her philosophical estrangement and appetite for observation rather than analysis, gentle nature of her interpretations, allows to compare Chernysheva with European contemporary context rather than Moscow art (usually more dramatic and energetic). It's quite natural that Chernysheva has lived for several years in Netherlands, where her work had success.

Stas Shuripa belongs to the young generation that grew up in the digital epoch of the late 1990ies; his fantastic landscapes root in the "computer aesthetics". All these airless spaces and strange structures that swamp the viewer inside remind of MechWarrior scenery, as if left by their inhuman inhabitants for a moment. Aesthetics of computer games - arcade and shooters - matches his style naturally. If Moscow Conceptualist artists consider the language of painting equivalent to the text, then Shuripa's formula resembles a computer "window" or a screenshot, that reveals megabytes of information behind a flat image. Gazing at his landscapes for a long time, especially in a close room, creates a feeling like that is a strange reality inside the "window", with a motionless wall of grass (if it is a grass at all), a sky split with graphic cracks, an uncertain substance slowly fluctuating behind fantastic curve. The "reality" of computer world is alternative: different society, different ideology, different personal perversions. The symbolic pattern of Shuripa's painting differs from that of his elder colleagues - it's congenial to electronic music, gloomy yet informative. Still these virtual spaces are done with oil on canvas, and done thoroughly; as if the artist makes a magic effort to humanize the extraterrestrial landscape from beyond the computer window.

Arkady Nasonov is linked to the circle of "Medical Hermeneutics" group, founded by Pavel Pepperstein in the late 1980ies. Nasonov's painting perfectly matches to the term "psychedelic realism", they are filled with conceptual hallucinations and esoteric associations. His work is quite adequate to the current situation in youth culture.

Art community consists of various types; some are concerned in human values, some outstrip their time, and some accumulate major cultural phenomena of their generation (and even referred to the respective decades of their generations' most significant work. In this sense Arkady Nasonov is the artist of the 1990ies. On the one hand he is a younger Conceptualist artist expressing himself in psychedelic realism. On the other, his work is easily understood and recognized by the young public through elements of literature, philosophy, music. Working in the "ad-lib on a given theme" way, Nasonov develops hallucinatory images by the rules of literature, where reality and virtuality mix and thread so elaborately, that it's difficult to define which world does the artist belong. Psychedelic realism transforms reality and/or brings the subconscious images to the surface. Nasonov's painting series balance on the edge of "and/or"; the artist opens up for the viewer the very process of image transformation, momentarily mixing reality and hallucination so that for a moment the quicksand visuality of his pieces seems more real than the real scenery seen in the window.

Ivan Dmitriev is probably the most paradoxical artist in the current exhibition. Considering the stylistics of his paintings, he is a generous realist leaning to hyperrealism. But it's not that easy: the delusive realism of his works hides the

pawky structure of "psychedelic realism", generated by "Medical Hermeneutics" group. That's why Dmitriev's painting is often included in the group exhibitions together with "psychedelics". As a realist he does nothing wrong, just thoroughly paints the room interior or a window, or still life. However his works influence even stronger than other hallucinations; as if there's no air in his canvasses and common objects - like toys or household items - move to the viewer so closely they seem to sehd danger. To be more correct: this vague danger is around the painting, while the images are actually some formulas or signs of the danger's elusive face. This reminds of a strange world of the small town Twin Peaks, whose nice and naive inhabitants are in fact the "initiated" ones, the signs and the mediums of unknown substance that controls and guides them. Dmitriev's work is free of ideological context of the previous art generation; his "offscreen" reference is not the frustrating society but an unreal and irrational something. Like in a leaden sleep, when common things become impossibly clear for a moment, as if revealing their true mening, and you wake up screaming, and gloomy flashbacks haunt you long into the daylight.



Игорь Макаревич & Елена Елагина Igor Makarevich & Elena Elagina
Железная муха Iron fly
скульптура sculpture

Елена Елагина, Игорь Макаревич

Проект "Вредители" стал для нас самым протяженным по времени. Первые варианты металлических насекомых были сделаны более 10 лет назад. В начале насекомые-вредители играли скорее роль метафоры, которая впоследствии потеряла свою актуальность. Насекомые окружают нас. Мы видим их на экранах телевизоров, в журналах, в кинематографе. Они появляются из глубин космоса в виде холодящих душу чудовищ, огромных, всепроникающих и беспощадных. А с другой стороны детские книжки наполнены милыми очеловеченными жучками и добрыми мошками, которые призваны вызывать

умиление и сострадание. Миф о насекомых занял свое место в окружающем нас пантеоне всеобщей мифологии. С одной стороны насекомые - изящные, хрупкие и часто микроскопические создания, с другой - конструктивные шедевры. Они жалят, заражают и часто убивают нас. Они летят и питают нас. Их образы становятся магическими знаками и символами. С незапамятных времен их изображали различными способами в различных материалах. Тяжелый, основательный металл, выбранный нами, является как бы противоположностью природных качеств миниатюрных существ, но в этой противоположности он рождает галерею совершенно новых образов.



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский
Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov
Тотальная живопись Total painting
живописная инсталляция painting installation

Константин Звездочетов

На земле, в небесах и на Волге

Владимиру Дубосарскому 38 лет. Росту он высокого, глазами быстр и нос его поклад. Его ровесник Александр Виноградов ростом ниже, чертами мягок, взором мечтателен. Они напоминают кукольную пару Шустрика и Мямлика, блиставшую на телевидении в шестидесятых годах.

Владимир и Александр настоящие художники, истинные москвичи и правильные пацаны. Правильные, как пиво и вобла. Наверное, поэтому темой их последнего эпохального полотна неизбежно должна была стать наша любимая Матушка-Волга. Потому что без Волги нет ни пива, ни воблы, ни самой России. Река эта, такая величественная и такая родная, подобна человеческому потоку, состоящему как из мелкой рыбешки, так и из крупной рыбы. Она как Большая и Малая Отчизна включает в себя людей великих, давно ушедших от нас, но она также вбирает в себя и людей близких нам, милых сердцу безмянных героев, скромных тружеников пера, серпа и молота.

Думается, что это и послужило причиной появления на монументальной картине Владимира и Александра среди представителей волжской фауны, кроме экземпляров, входящих в золотой фонд отечественной культуры, также особой малоизвестных, я бы сказал, едва знакомых. И те и другие изображены, главным образом, парами или небольшими группами и при этом (не побоюсь оказаться радикально-эпатажным) совершенно голыми. В связи с этим хочу напомнить о барельефах на бывшем публичном доме в Плотниковом переулке, где изображены Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский в обществе не то муз, не то продажных девиц. Благодаря чему у москвичей всегда появляется фамиллярное отношение к жителям Российского Парнаса.

Подобный принцип-загадка, известный еще со времен Возрождения, как формула "любовь земная=любовь небесная" заложен и в рассматриваемой работе. То, что Ахматова, Цветаева, Маяковский, просто типичная русская балерина и другие официальные и неофициальные лица изображены "в чем мать родила", согласно этому принципу-загадке, с одной стороны ставятся на пьедестал мифологии, а с другой - интимизируются и одомашниваются до уровня сортира или спальни. То есть, возвращаясь к пиву и вобле, они становятся родимыми как пиво и нетленными как вобла.

Все изображенное скопище наших русичей логически подводит нас к апофеозу нашей композиции, к ее квинтэссенции, к ее блестящему триумфу. Причем слово "блестящий" здесь можно применить и буквально, ибо иссиняя как небо и река машина марки "Волга" своими сверкающими лакированными и сладострастными крутыми боками воплощает на полотне, среди людской массы, вечную и ослепительную голубую мечту нашего народа. Подобно небесной перуновой колеснице громоздится она в картине, и царит в ней, готовая сорваться в небеса, лишь с чудом сравнимая и взор разума слепящая, как новая птица-тройка нашего времени.

И словно слышится с живописной поэмы Дубосарского-Виноградова мощный хор, поющий открывающий гимн Великой Воде, и ты вместе с ним невольно подхватываешь:

"Красавица народная
Как море полноводная
Как Родина свободная
Глубока, велика, сильна".



Людмила Горлова Lyudmila Gorlova
Здесь с любовью не шутят Love is no joke here
 фотороман *photonovel*

Елена Селина

Удивительное рядом или Что еще можно сделать с фотороманом

Творчество Людмилы Горловой абсолютно нетипично для московской художественной сцены. Она совсем не склонна к рассуждению и сложным дискурсивным изыскам, она не стремится к критике, к социальной провокации с элементами шоу, модному нонспектаклярному искусству. Иногда кажется, что ее работы вполне укладываются в китчевую зону, точнее в гранжевую, еще точнее в кэмповую. А иногда они производят впечатление длящейся песни "что вижу - о том пою" современного московского акына. Каждый новый проект все сложнее привести к какому-нибудь внятому знаменателю в признанных категориях актуального искусства.

Несомненно ее творчество обладает магнетической притягательностью, отчетливой лирической харизмой: пародия на потребителя телевизионной рекламы (проект "Как я люблю"), точечные вторжения в маргинальную среду трехдневных младенцев ("Счастливое детство") и проблемной молодежи ("Май кэмп"), казаки в национальных одеждах, жующие "сникерс" ("Тихий Дон - 2"), радостное гуляние молодоженов на Ленинских горах ("Happy End")... Все обозначенные проекты вторгаются в пограничные зоны. Однако, простое их перечисление, как бы подразумевающее иронию, насмешку и гротеск, даже близко не может передать бесконечную симпатию художника к ее отчасти "мифологическим" персонажам, теплое, почти физическое желание включиться в их сказочную среду.

Безусловно, новый фотороман - пародия, но абсолютно искреннее, отчасти трагическое существование героев и множачихся героинь в каждом остановленном кинокадре, незаметно для зрителя - настолько способно увлечь, что в какой-то момент перестаешь следить за тонким балансированием автора между китчем и артистическим жестом. А начинаешь всерьез переживать мучительную историю русской Золушки. А "прочитав" фотороман до конца - поневоле отметишь живучесть в собственном засоренном подсознании - наивной веры в сказку и безусловную победу маленькой, но мужественной героини поистине "народного" романа. Очередную победу в ее трагической кукольной жизни.

Людмила Горлова

Перед ней стоял МУЖЧИНА. Красивый. С выющихся мокрых волос под воротник стекали струи дождя, за которыми инстинктивно скользил ее взгляд. Она отметила небрежное совершенство его элегантного, отлично сшитого пиджака. Темный шатен... Тщательно выбрит. Модная стрижка, хотя не мешало бы подровнять концы, ну эти перышки, что торчали у ворота. Глаза незнакомца источали дерзость и любопытство. На вид ему было не более тридцати трех. Чувственные губы что-то произносили.

Но, он все-таки был еще в своем уме, чтобы найти внутри силы обуздать пыл дикого зверя перед непорочной чистотой этих глаз. Он не посмеет прикоснуться к ней! В последний момент Фредерику все-таки удалось затушить бегающий по венам огонь и предупредить стартовый выстрел. Он отшатнулся, испытав внезапную

усталость, словно овладев управлением тонущей подводной лодки.

В этот момент ступени эскалатора дрогнули. Наталья, проскользив каблук, оказалась во власти закона тяготения, а может быть сил притяжения, и уже плохо помня курс школьной физики, самым бесстыдным образом упала Фредерику на шею.

- Простите... - смущенно пролепетала она. - Мне следовало меньше пить.

Крепкие руки Фредерика подхватили и удержали ее, словно пушинку. Сам он даже не качнулся. При этом Фредерик не торопился отпустить ее. В его лице промелькнула тень борьбы между желанием и здравым смыслом.

- Я думала, вы действительно вышли из возраста, когда пристают к девушкам на эскалаторе, - с наигранной веселостью выпалила Наталья, чтобы хоть как-то скрыть крайнее смущение, но тут же испугалась своей дерзости.

- Действительно, но... - зеленые глаза ярко блестели в лунном свете, - его губы начали мучительно приближаться. Тотчас за их прикосновением она ощутила сильнейший электрический разряд - напоминание своей синтетической шубки, вслед за которым по всему телу разлился пьянящий огонь. Наталья с ужасом поняла, что этот факт уже давно стал преступным содержанием ее снов. Все бастионы рушились одним движением.

Elena Selina

Next to wonder or What else could be done with a photonovel

Lyudmila Gorlova's works are rather untypical for Moscow art scene. The artist is neither intended to speculations and complicated discursive surveys, nor is she longing for social provocative shows or a new fashion of so called non-spectacularism. Sometimes her works may seem sort of kitschy, or rather grungy, or even campy. In a while they seem to be a what-I-see-is-what-I-sing narrative. And each next project is harder to fix into familiar categories of contemporary art. Undoubtedly Gorlova's works are magnetically attractive and have certain lyrical charisma: either a parody of an ad-zombied girl (as in "How Do I Love", 1997), an art-visit to the just-born babies in maternity clinic in "Happy Childhood", 1994), or hanging around with suburban teenagers in "My Camp", 1995), a rural trip to the full-folk-dressed Pepsi-drinking Cossacks (in "Quiet Don-2", 1998), or an insider look on delirious wedding parties (in "Happy End", 2001)... All these works balance on the edge of themes and categories. But even a mere listing of the pieces - which could have assume sneer, mockery and grotesque - doesn't give any idea of the sympathy that he artist feels to her "mythological" characters.

The new photo-novel is certainly a parody, but the absolutely sincerity and somewhat tragic story of the multiplied heroes and heroines could capture your attention and enthrall you so that you might forget about all the author's delicate efforts to balance between kitsch and artistic gesture. And you might seriously feel with the agonizing story of a modern Cinderella(s). Having "read" the novel to the end you might also realize how persistent is that unconscious belief in fairytales where brave little girls always win - another victory in their tragic toy story.



Ирина Нахова Irina Nakhova
Побудь со мной Stay with me
интерактивная инсталляция interactive installation

Андрей Монастырский
Блестит только вдали

Единый и блистающий мир Запада, каковым он был в представлении художников нашего круга 70-х - 80-х годов, значительно утратил свою блистательность, как это случается со всякой обустроенной и обжитой психоделикой. Теперь и здесь, и там для художника - обычная карьерная рутинa. В сущности, одно и то же - что на западе добиваться участия в престижных выставках, что здесь стараться получить хорошо оплачиваемые заказы и стремиться в академики. Экзистенциально-психоделическое начало, романтические фантазии растворились без следа. Сказанное, разумеется, относится только к определенному типу художников (прежде всего я это отношу к самому себе). Но я и не могу иначе видеть ситуацию - в том числе и творчество И. Наховой - кроме как через свою собственную призму мироощущения и сквозь грани тех изменений, которые оно претерпело за 90-е годы - время активного сближения России и Запада.

Раньше Запад был и мотивом, и результатом творчества, метафизическим коннотатом и адресатом всех художественных жестов. Конечно, был "советский мусорный человек", был сюрреализм и романтизм, но все это создавалось в интонации некоего "поиска и доклада": здесь, в России - полевые условия, а там, на Западе - цивилизное и комфортное место, куда все это стекается, привозится и обсуждается с "западной" точки зрения. Дискурс современного искусства был исключительно западный, как бы мы не называли его "международным". Мало того, что здешний референтный круг дискурса теперь совершенно распался (не для кого готовить "доклады"), но и вообще так называемый "международный" дискурс, похоже, так же пребывает в глубочайшей спячке - поскольку нет напряженной международной ситуации в идеологическом смысле (не являлась ли "холодная война" обязательным условием референтности дискурсивности современного искусства? Скорее всего дело обстояло именно так).

Обсуждаемый горизонт происходящего имеет прямое отношение, повторяю, только к определенному кругу художников, так сказать, чрезвычайно идеологизированных, с сильными умственными дерзаниями (концептуалисты), которые легко переходят в сильные же душевные терзания.

На мой взгляд, вся эта проблематика применима к творчеству И. Наховой, которая принадлежит именно к такому кругу художников. Она уже 10 лет живет на Западе и на своей судьбе испытывает всю эту метафизику перемен. Интересно, что тот "блеск Запада", с которого я начал свой текст, буквально воплотился в ее новой инсталляции в кружки блесток, коллажированные в рисунки, при увеличении которых до огромных размеров они, блестики, превращаются в тускловатые туманные кружки, полностью утратившие свой первоначальный блеск. Получается именно так, как и есть на самом деле: все, что "блестит", блесит только вдали, при приближении превращаясь в туман.

Итак, что же делать художникам, чьей судьбой было участие в некоей "большой идеологии" (в данном случае - "разрядке"), когда процесс этот закончен? Где найти эту новую "блестящую даль"? "Вблизи" ведь все невыносимо

давит, как это и происходит в той же инсталляции Наховой, которая прекрасно метафорирует этот случай "близкого взгляда" своей комнатой-маткой, стенки которой сжимают несчастного зрителя и он может освободиться от этих объятий, только выйдя наружу, где он вновь может обрести дистанционный взгляд на все происходящее, которое издали имеет вполне привлекательный, красиво-галлюцинозный розово-зеленый вид. Собственно, ответ на этот вопрос тут и дается в общих чертах - нужно просто "выйти наружу", куда-то "вне". Тем более, что мы знаем, что эти черные и туманные круги-мишени на больших полотнах всего лишь маленькие сверкающие блестики. А знание, как известно, большая сила.

Идеологический художник с "сильными дерзаниями" - это всегда так или иначе религиозный художник (почему не записать на этот же "религиозный горизонт" и просвещение, и гуманизм в качестве большой антропоцентрической идеи?). И такой художник не может ограничиваться в своем творчестве только соображениями моды или современного стиля. Он работает совершенно на других энергиях и основаниях. И если в определенные неясные времена в его творчестве вдруг начинают просматриваться черты того или иного сектантства (в хорошем смысле какой-либо "духовной школы") - то это как раз то, что нужно. Концептуальное сектантство сейчас, со своим особым стилем, своей иронией и эстетическими предпочтениями (противостоящими майнстриму западно-российско-международного официоза) - это как раз и есть те "умные блестики" в инсталляции Наховой, маркирующие "блестящую малую даль" (сектантство) и "большую духоту" официального безвременья "здесь и теперь".

Никита Алексеев
Hi Mother, я жив

Расчленив эту инсталляцию Ирины Наховой на умпостигаемые элементы просто. Человек живет в человеческом пространстве жизни, хотя этого не понимает: а кто из нас осмелится сказать, что он понял, откуда взялся, куда идет и чем собирается закончить свое путешествие по ландшафту существования? Он живет в чудесном зеленом мире, пахнущем свежескошенной травой, изумляющемся самому себе: как, почему крошечные подосиновники на краю таинственного темного леса теплеют словно сердолики, заботливо уложенные Ариадной у входа в Лабиринт? Почему ветерок так нежен, для чего птицы научились петь лучше, чем ангелы?

В этом мире человеку долго находиться трудно. Слишком много незаслуженного счастья, слишком избыточна данность. Ему необходим ответ на вопросы. Где его можно найти? У мамы.

В тесноте тела, где по трубам струятся кровь, лимфа, сожигательствуют кислород, тучные клетки и ненужный сахар; где хорошо и тесно. Где *sofito ergo sum* в пренатальном согласии вполне не спорит с шелестением мыслящего тростника и с неосознанным убеждением в том, что "человеческое, слишком человеческое" никак не противоречит желанию жить счастливо.

Но за паузой у мамы, в чудесном плавании вниз головой по маленькому мо-

рию питательных вод, долго находиться нельзя. Родительница тебя неизбежно извергнет. Остается думать: кому больше, тебе или ей? И напоследок она еще и прошепчет или завопит: "У тебя все хорошо ли?".

Мама Ариадна пускает тебя, Тезей-Минотавра в мир.

И оказывается: ты в зеленке. Ты боишься задеть за растяжку, физиономия у тебя разукрашена зелеными пятнами не только потому, что ты камуфлируешься от недругов, а и по причине подростковой прыщеватости. Подосиновики оборачиваются разрывами гранат.

Эта зеленка - вечная. Да, завтра пойдет снег. Потом снова будет зеленка. Инсталляцию Ирины Наховой анализировать легко. Анализ приводит к следующему: ты, живущий, жив. И пора позвонить родителям, спросить их, как они-то поживают. Не важно, кого вы считаете своими родителями - биологических папу и маму, Иисуса Христа, Будду, Первопринцип, Иегову или кого-то, что-то еще. Call Parents. Они спросят: "У тебя все хорошо ли?".

Превосходно. Я в зеленке, мама.

Andrei Monastyrsky *Shining From Afar Only*

The single and shining Western world - which the artists of our circle considered as such in the 1970-80ies - has lost its glitter, as it usually happens with any well-arranged and established psychedelic system. Now there's an ordinary career routine both here and there. In fact it's the same thing: either to seek participation in prestigious exhibitions, as in the West; or to gain well-paid commissions and seek an academic post. All those existential and psychedelic origins and romantic fantasies have gone without a trace. Of course, the above-said concerns only the certain type of artists, which first and foremost I belong to. Though I can't see the situation - including the work of Irina Nakhova - in any other way than through my personal outlook and though the changes which this outlook has gone in the 1990ies (i.e. the time of the active contacts between Russia and the Western world).

Before then the West was both the motive and the result of the work, the meta-physical connotate and the addressee of all the artistic gestures. Of course there was the Soviet "garbage man", and there were surrealism and romanticism, but all that was created with an idea of "research and report": here in Russia we had a field work, while there in the West - a civilized and comfortable place - everything was accumulated and discussed from the "Western" point of view. The discourse of contemporary art was exclusively Western, however "international" we would have called it. It's not only that the local reference circle of discourse has totally degraded (there's nobody to prepare "reports" for), but the so called "international" discourse itself seems to go into a deep coma, as long as there's no international tension in the ideological sense. Is it that the cold war has been the essential condition for the referential discursivity of contemporary art? Probably that was the situation.

Let me remind that the situation I discuss here directly reefer only to the certain circle of artists, very ideologically driven, with strong intellectual ambitions (I mean Conceptual artists), which easily turn into as strong spiritual lacerations. In my judgement all this applies to the work of Irina Nakhova, who belongs to the very described artistic circle. For the last decade she's been living in the West and has personally experienced all this metaphysics of change. That "Western shining", that I started my text with, is literally embodied in her new installation with the circles of spangles, collaged into the drawings, which spangles being enormously enlarged, turn into dimmish hazy circles, their primary shining totally lost. It goes as it is: anything that "shines", shines from afar only, turning into a haze at close distance. So, what should these artists - who were destined to be involved in the "big ide-

ology", a "detente" in our case - do when the process is finished? Where to find the new "shining faraway"? Being "close to" causes unbearable pressure? As it happens in Nakhova's installation. She gives a perfect metaphor of such "close look" pressure in the womb box, which strains and squeezes the unfortunate viewer, who can get rid of that embrace only getting out of the box and thus regaining a distant view of the whole situation, which from this point has a pretty attractive hallucinogenic pinky-greenish look. Here's the answer to the question - one might simply "walk out" somewhere beyond. Moreover that we know these black and hazy circle targets on the big cloths are just small shining spangles. And as we all know, knowledge is great power.

Ideological artist with a "strong drive" is always a sort of religious artist (why shouldn't we count Enlightenment and humanism into thus "religious horizon" as a wide anthropocentric idea?). Such artists could not limit themselves to the considerations of fashion or modern style only. Their work is based on totally different energies and grounds. If at uncertain times we could find evidence of some sectarianism in their work (sectarianism in a good sense of "spiritual school"), then that's what is needed. Conceptual sectarianism now - with all its special style, irony and aesthetic preferences opposing the officious Western-Russian-international mainstream - is exactly the very "smart shine" found in Nakhova's installation, marking the "shining little faraway" (the sectarianism) and the official beyond-the-time "big sultriness" here and now.

Nikita Alexeev *Hi Mother, I'm Alive*

The new installation made by Irina Nakhova could be easily decomposed into apprehensible elements. The human lives in the human circle of life, though not realizing it; who is brave enough to presume the understanding of one's origin, direction and the final point of this progress upon the landscape of existence? He lives in a wonderful green world, smelling with mown grass and marveling at itself - how, why do these tiny mushrooms on the edge of a mysterious dark forest glow like carnelian, carefully placed at the Labyrinth entrance by Ariadne? Why the breeze is so tender and what for did the birds learn singing better than angels?

This world is no bed of roses for a human. Too much unmerited happiness, too excessive the existence. He needs the answer to the questions. Where to get it? From mom.

In the confined body, where blood and lymph flow through the vessel, where oxygen shares space with corpulent cells and redundant sugar; where is good and narrow. Where cogito ergo sum doesn't argue with the rustle of a cogitative cane and an unconscious conviction that "human, too human" doesn't contradict with a desire to live happily. But this good feeling within your mother, this wonderful upside down voyage in the little sea of nutrient waters ends up. Your parent will inevitably eject you. Just think about who feels more pain - you or her? And after all she'll whisper or yell "Are you okay?"

Mother Ariadne leaves you Theseus-Minotaur into the world.

And you find yourself in the bush. You're afraid to catch the mine, your face painted in green camouflage, not only that you hide from you enemies, but also that you hide your teenage spots. Mushrooms grow into the grenade blasts. This bush is forever. Tomorrow there's snow. And then the bush again.

It's easy to analyze Irina Nakhova's installation. The analysis leads to the following: you the living one is alive. And it's time to call parents and ask how are they. No matter who do you consider being your parents - biological mom and dad, Jesus, Buddha, the Prime Cause, Jehovah or somebody/something else. Call parents. And they'll ask "Are you okay?"

I'm fine. I'm in the bush, mom.



Олег Кулик Oleg Kulik
Музей (фрагмент) Museum (detail)
скульптура sculpture

Елена Селина

Как известно, Олег Кулик за свою сравнительно недолгую карьеру в искусстве - пережил несколько этапов: прозрачность, экстремальный перформанс, анализ и расширение границ культуры, поиск национальной и самоидентификации, моделирование "нового рая" и проч. Но никогда ни одна из тем не существовала в отрыве от остальных, просто на какой-то период времени доминировала наиболее актуальная. Так прозрачность не исключала самоидентификации, национальное строилось на личном, расширение границ культуры включало в себя все перечисленные темы. Сейчас на первое место выступил музей, вернее - MUSEUM. Уже в "Museum of Nature or New Paradise" по сути намечились основные черты нынешней "голограммы". На фоне таксидермированных животных и мертвой природы, воспринимаемой зрителем идеальной реальностью - бесплотные люди, отражаясь в музейных витринах, считывались скорее экспонатами, нежели персонами из плоти и крови, в то время как грубо написанные "задники" и нарочито выстроенные композиции выглядели жизнеутверждающе прекрасными и более чем реальными. На фоне статичной метафизики природы, едва намеченные тени персонажей, страстно сливающихся в экстазе, разрушающих идеальную нематериальность искусственного рая - вступающая во взаимодействие, вернее, включая в "тело" произведения отражающихся зрителей - напоминают последним о перверсивной природе человека, о потерянном идеале, гипотетической границе, которую человеку уже невозможно пересечь.

Инсталляция "MUSEUM" - синтезирует предыдущие темы и открывает новый этап творчества Кулика. В XL Галерее демонстрируется один из образов умозрительного пантеона. Это первый образ многофигурной инсталляции: называем его "Теннисистка", как бы Курникова. В дальнейшем "музейное собрание" пополнится как бы Бьерк, как бы Мадонной, как бы Гагариним... И если в "Museum of Nature" Кулик рассуждал о метафизической природе человечества, то в новом проекте он рассматривает скорее отдельные его ипостаси, точнее, ролевые архетипы. Агрессивная женственность (как бы Курникова), зрелое материнство со следами былой красоты (как бы Мадонна с младенцем), отталкивающая правда-красота мертвого тела человечности (как бы Бьерк), мужская сила и слабость (как бы Гагарин в позе эмбриона) ...- собрание MUSEUMа имеет тенденцию к расширению и развитию. "Относительная" похожесть героев пантеона на известные поп-фигуры обусловлена прежде всего тем, что среди задач художника не портретное сходство, но

обобщенный архетипический образ, несущий определенную смысловую нагрузку.

MUSEUM Кулика - новый этап и с точки зрения стилистической: никогда еще он не ставил перед собой задачи сведения воедино такого большого количества цитат и аллюзий. "Музей мадам Тюссо", Маурицио Каттелан, Мэтью Барни, Рон Мьюек, сам Кулик и многие другие - черты каждого апофатически присутствуют в "музейном собрании", превращая последнее еще и в сжатую историю основных художественных тенденций конца XX-нач. XXI вв.

Людмила Бредихина

"Культура подлежит такой же консервации, какой была подвергнута природа в зоологических музеях, правда с другой целью - не сохранить, а обнаружить бесконечную агрессивность культуры" - утверждает О.Кулик. Отсюда не спряятанные, очевидные таксидермические швы на экспонатах его "Музея", отсылающие к многочисленным музеям природы, где зашитые суровыми нитками мертвые животные призваны демонстрировать вечную, хотя уже несуществующую (благодаря человеческой деятельности) жизнь. С той лишь разницей, что персонажи музея Кулика - сильные, красивые женщины, представленные в неожиданных позах: одна почти распята в прыжке, другая повешена...

Это не музей сексуального маньяка, хотя определенно это мужской взгляд (художник отсылает к известному тезису о том, что культурный взгляд мужской по умолчанию). Кроме того женщины выбраны им и как последний оплот природного начала в культуре, противопоставленный ей и страдающий от ее экспансии. Висящие в воздухе женщины Кулика обречены страдать вечно - такова специфика музея. И хотя музейфицированы фантомы маскульта, это не снимает тягостного ощущения от того, что таксидермированы живые, реальные женщины - атрибутика Спортсменки, Актрисы, Мадонны (коса, узор на платье, накладная конусообразная грудь) вполне узнаваема. В системе ценностей О.Кулика уродливые нарочитые швы легко интерпретировать как наказание человеку культуры, однако на женских телах они выглядят, скорей, стигматами, результатом неразрешимых этических проблем. "Музей" - это очередная виток в развитии утопии Кулика о существовании в искусстве некой зоны "безусловной", неконвенциональной реальности, которая позволяет себя репрезентировать, только в момент максимального удаления от принятых эстетических правил. Восковая имитация человеческих чувел доводит до самоубийства общепринятую мысль о том, что реальности нет.



Владислав Ефимов & Аристарх Чернышев
Vladislav Efimov & Aristarkh Chernyshev
I'll be back

интерактивная видеoinсталляция interactive video installation

Сергей Хрипун
Are You Ready?

Новый проект творческого дуэта Владислава Ефимова и Аристарха Чернышева (далее Ефимов&Чернышев) развивает освоенные ими ранее компьютерные интерактивные приемы. В «Сияющих протезах» и «Генетической гимнастике» было только два персонажа – сами художники. В «I'll Be Back» Ефимов&Чернышев использовали культовый образ Терминатора, отработав его грамотно, без пафоса и с юмором. Многомерность минутного сюжета представлена на выставке в двух перпендикулярных проекциях.

Один вариант – собственно фильм о том, как аккуратные, в белых рубашечках и черных брючках офисного вида, авторы топчут шастающих под ногами маленьких железных киборгов, а в конце их так же безжалостно топчет знаковая металлическая нога. В этом коротком клипе (как и в предыдущих работах Ефимова&Чернышева «Сияющие протезы» и «Генетическая гимнастика») есть беззаботная и позитивная энергетика зрелища и развлечения, роднящая их с первыми комическими фильмами типа «Полиный поливальщик», когда кинематограф искренне соответствовал своему названию, то есть был движущейся картинкой. Художники очень точно выбрали своего лирического героя. Ведь лучшие роли Железного Арни – в лучших его фильмах «Терминатор» (первый), «Комmando», «Хищник», «Бегающий человек», «Вспомнить все» – любимы именно за искреннюю и натуральную ходульность, нелепую и почвенную мощь, не игру, но самую жизнь.

Второй, даже совсем другой элемент выставки – интерактивная забава для зрителей, основанная на первом фильме. Здесь Ефимов&Чернышев, как заправские Golan&Globus, разрабатывают «золотую жилу» по голливудским канонам. Всякий успешный блокбастер не только прирастает сиквелом-приквелом (чего нам следует ждать от авторов в ближайшем будущем), но и порождает компьютерные игры «на тему» и «по мотивам». Фильм про Голема из будущего продолжился в играх-стрелялках типа Terminator vs Alien (кому ж еще как не человекообразному киборгу безжалостной ногой раздавить инопланетную гадину). Фильм про веселую жизнь и смерть двух терминаторов маленьких терминаторов не мог долго оставаться просто зрелищем и немедленно превратился в достойный интерактивный вариант, играть в который всем нам.

Зрители, они же юзеры-геймеры, получают как минимум две игры «в одной коробке». Прежде всего, это простейшая платформенная аркада, только шиворот-навыворот, inside-out. Здесь герой-зритель-игрок сам прыгает по клеткам сенсорного пола, не убегая, а догоняя. Конечно же, это и FPS, классический шутер от первого лица типа kill'em all, хотя и тот с вариацией: в распоряжении игрока нет рейлгана или бластера, один лишь предельно честный mighty foot, но зато какой! Жаргонное игроманское выражение «давить кваку» станет понятно даже людям, далеким от компьютера.

Ефимов&Чернышев внесли этой выставкой неоценимый вклад в развитие игровой индустрии, создав новое интерфейсное устройство – футпад, ножную сенсорную платформу, которая превратит заядлых компьютерных геймеров

из скрюченных дистрофиков в атлетов с мощными ляжками. Надеюсь, авторы уже запатентовали устройство и продумывают усовершенствованную двухъярусную конструкцию с положительной обратной связью – чтобы можно было выбирать роль не только большого Т-800, но и самих авторов, а то и маленьких терминаторов. Кроме возможности играть нескольким людям одновременно не с компьютером, а друг с другом, такой вариант (рабочее название «We'll Be Back») наполнит понятие deathmatch экзистенциальным смыслом. Эта интерактивная работа также служит мультимедийной иллюстрацией универсальной идеи воздаяния (в разных формулировках она есть во всех мировых религиях и большинстве этических и философских учений). Возможно Будда или Кант посчитали бы такой аттракцион слишком грубой визуализацией своих идей, но, безусловно, в этой игре-топталке есть пропедевтический потенциал. И как во всякой басне в ней есть мораль – под ноги смотреть надо. А в области производства сувенирной продукции, которая, став неотъемлемой частью кинематографической субкультуры, часто приносит доходы большие, чем фильм-оригинал, Ефимов&Чернышев (почти) переплюнули всех. Никакому Камерону с Лукасом и не снился такой сувенир, как гигантский памятник кибергерою на исторической родине героя. И пока художественная чистота игры в жанр соблюдена актуальными авторами полностью, поскольку доходы от их символического медиапроизводства тоже символические. Главные слова Железный Дровосек мирового кино сказал 20 лет назад, в первом своем большом фильме «Конан-варвар». И пусть это его единственное (содержательное) высказывание, но зато с ним он вошел в историю. I'll be back – очень сильный message, выходящий за рамки набора расхожих кинофраз. Если основной вопрос культуры Нового времени сформулировал принц датский – “To be or not to be?” – то четыре века спустя крепкий австрийский парень дал неожиданный ответ на этот неразрешимый вопрос. И культура новейшего времени, перенасыщенная философскими рефлексиями, получила, наконец, формулу своего смыслопроизводства. Хотя в эпоху, когда исчерпаны все смыслы, это просто отличный слоган.

Serge Khripun
Are You Ready?

The new project by artistic duo Aristarkh Chernyshev and Vladislav Efimov (further mentioned as C&V) develops the computer based interactive multimedia approach, which they've been working on for some time. The earlier pieces – The Shining Prostheses and Genetic Gymnastics – engaged just two characters, the artists themselves. The new one titled I'll Be Back has the guest star Terminator T-800, cared with good humor. This one-minute idea is presented in various dimensions through perpendicular video projections.

The first mode is actually the original film about two accurate office-dressed artists who tread down dozens of tiny nimble cyborgs. In the end comes revenge – the huge steel foot of a giant Terminator crushes the humans as if they were roaches. This very short movie sports light-hearted and positive

energy similar to that of the silent comic films of the early 20th century, when cinematography very well matched the meaning of its name – “moving pictures”. C&V have precisely picked their hero. Arnold Schwarzenegger’s best parts – in classical action movies like Terminator (the first one), Commando, Predator, The Running Man, Total Recall – are loved for that very sincere and natural stupidity, absurd and native power, not for the play but for life itself. The second exhibition element is an interactive amusement for public, based on the first short movie. Here C&V, as if Golan&Globus, exploit their goldmine by Hollywood rules. Not only every next blockbuster gets its sequel-prequel (our artists promise theirs pretty soon), but it spawns in multiple computer games of “based on the characters” sort. The famous movie about cyber-Golem coming back from the future extended into a game stuff like Terminator vs. Alien. The mini-movie about life and death of the two human terminators of little terminators, has been immediately developed into an interactive game that we are all invited to play.

Happy viewers/users get two games for the price of one. First is a simple arcade, but inside-out. Every hero-viewer-player physically jump their way over the sensor floor panel instead of/along with their screen avatar. And sure it’s a classical FPS, first person shooter kill ‘em all – yet with a twist. There are no railguns or freeze throwers, just an honest mighty foot, but what a foot!

In the process of their work C&V benefited the game industry, having developed a unique interface device. The footpad is a pedal sensor platform that might save hardcore gamers worldwide from crooked spine and turn cybersports into a real athletic workout. I hope that the artists are already working on the advanced double-decker model with a real physical feedback, enabled to choose

role of either a big T-800, or one of the artists, or even an agile quicksilver tiny robot of the ground level. Along with much appreciated multi-user feature this might give a deathmatch play the real existential meaning.

The interactive part of the exhibition may also be considered as a multimedia exemplification of the universal idea of retaliation, essential for most of the world religious and philosophical teachings. Should Buddha or Kant consider such playground too straightforward visualization of their ideas, yet there’s a good deal of educative features in this tread-under-foot gadget. And yes there’s a tag – watch your feet or take your chances...

Concerning the memorabilia business (which in case of sci-fi action blockbusters often outmatches the box-office profit) C&V have almost outplayed the Hollywood dreamweavers. Neither Cameron nor Lucas could ever market a souvenir like a giant monument to the cyber-hero in the hometown of the hero. Yet C&V still keep up fair play (remaining in the field of contemporary art), while their symbolic mediaproduction yields symbolic profit.

* * *

The Iron Arnie has said his keywords 20 years ago, back in one of his “big” movies, Conan the Barbarian. Even if that were his only (meaningful) words, he is already in history. I’ll Be Back is a really strong message, unlike dozens of tags. The basic question of the Western culture of the New Age – To Be or Not To Be? – had been delivered by Hamlet, the prince of Denmark. After four centuries, a beefy Austrian dude gave the sudden answer. And contemporary culture, oversaturated with philosophical reflexions, gained the formula of sense-production. Though in the age of deconstructed meanings and empty senses I’ll Be Back simply goes like a perfect slogan



Игорь Мухин Igor Moukhin
Провинция. Нижегородские каникулы Province. Nizhegorodsky vacation
фотография photography

Елена Селина

Тотальная фотография

О творчестве Игоря Мухина писать очень трудно. Особенно, если ты работаешь с этим художником на протяжении последних десяти лет. Все что можно ты уже сказал: о том, что он трудоголик, что лучший стрит-фотограф, что лучший - в Москве, что фотографический пезчпъат - гипотетическая точка пересечения между "живой" стилистикой и жесткостью "постановок", что зачастую в его снимках обыденное превращается в мистическое, а мистическое - в обыденное... Можно порассуждать о темах, о качестве той или иной фотографии, о композиционных изысках, о безукоризненной печати. О месте в контексте актуального искусства. О том, фотограф ли Мухин или фотохудожник... Но никакие рассуждения не приближают к разгадке мухинской тайны, особенной магии его творчества.

Выставка "Провинция. Нижегородские каникулы", несмотря на кажущуюся простоту задачи - своего рода, впечатления путешественника - очередной повод для рассмотрения феномена Мухина. Общее место, что "настоящая" фотография (фотография как искусство) - как правило, черно-белая, отпеча-

тана вручную на бумажной бумаге. Цветом же работать легче, но если это не специальная композиционная постановка, точно выверенная и оцифрованная, то результат, как правило, близок как ни странно к документальной фотографии. И только редкие из авторов (не использующих компьютерную коррекцию) - могут продуктивно работать с особенностями цветной фотографии. Этих авторов можно перечислить по пальцам.

Принципиальная важность выставки "Провинция" в том, что впервые в экспозиции Мухина - половина цветных работ. Работ, не уступающих традиционной черно-белой стилистике. Цвет сообщает узнаваемым жестким кадрам сильную эмоциональную окрашенность. Если в черно-белой эстетике фотографии Мухина отличались сдержанностью и конструктивностью, то в цветных - эмоция, настроение, да и само обобщение моделируются цветностью. И если проводить культурологические параллели, то соотношение черно-белой и цветной стилистики в творчестве Мухина - не столько соотношение прозы и поэзии, сколько - сонета и лирического поэмы, где первый - сжатая формула, а второе - эмоциональный эквивалент авторского видения мира.

Любовь Сапрыкина**Игорь Мухин не Ларс фон Триер**

Но ключи от "догментального" кино, мне кажется, открывают те пространства между искусством и действительностью, репортажем и арт фото, границы которых Мухин постоянно смещает. На грани актуального репортажа и современного искусства он свободному манипулирует принципами того и другого, разводя и пересекая их.

Традиционно чёрно-белый Мухин в Нижнем Новгороде летом 2001 года начинает активно работать с цветом. Первоначально в экспериментальном режиме, поэтому одни и те же кадры он печатает и цветными и монохромными. Здесь на чисто технологическом переходе от одной колористической системы к другой происходит смена "жанра". Так например, в репортаже с конвейера Горьковского Автозавода выделяется группа контрастных красно-зелёных фотографий, которые меньше всего похожи на производственные сцены. Сумасшедшее красное пространство лифта с одиноко сидящей в углу лифтьёршей, с ярко-жёлтыми перилами и вечно зелёными стенами цеха гораздо больше напоминает инсталляцию в музее современного искусства, чем прозический промышленный интерьер. В сценах на фабрике и стройке, снятых с минимального расстояния, оставаясь верным документальной стилистике, он фокусирует в "точке сборки" факт и вымысел, высокое и низкое, благодаря чему ничем не примечательные вроде бы ситуации приобретают новую значимость.

Именно в связи с "жанровыми" и соответствующими им оптическими превращениями мне показалась уместной аналогия с фильмом фон Триера "Танцующая в темноте". В тот момент, когда производственная сцена в штамповочном цехе превращается в мюзикл с вокальными и хореографическими

**Кирилл Преображенский & Антон Смирнский**

Kirill Preobrazhensky & Anton Smirnsky

План №9 Plan #9*видеоинсталляция video installation***Сергей Хрипун****Трэш в кубе**

Предпраздничная выставка временного творческого дуэта "Смирнский и Преображенский" не совсем про Новый год, хотя внешние атрибуты гарантируют зрителю веселую атмосферу. Немое кино, расслабленная клубная музыка, зеркальный куб и блестяки - за всем этим скрывается другая история. В основу видеоряда легли два самых знаменитых фильма худшего режиссера всех времен, как почти официально принято называть великого американского кинемаргинала Эда Вуда. Режиссер/сценарист таких фильмов как "Невеста чудовища", "Ночь вурдалака", "Малолетка", "Оргия мертвецов", "Некроманья" - король трэша опередил время, смело и маниакально делал картины о трансвеститах, гадалках, инопланетянах и зомби в далекие 50-е годы, трогательно занимая в главных ролях пожилого и забытого Бела Лугоши - Дракулу всех времен.

Смирнский и Преображенский столь же смело и маниакально наложили друг на друга "План номер 9 из открытого космоса" и "Глена или Гленду" - лишь изредка прикрывая как бы непристойные моменты в этом видеобутерброде цензурно-галлюцинозными пикселями. И вместо закадрового текста от Эда Вуда трогательно записали графоманское стихотворение, посвященное безумцу. Шизо-

номерами на фоне движущихся в такт музыке автоматов, останавливается подрагивание "живой" камеры, выравнивается свет, артисты в прозодежде сменяют рабочих ночной смены. Эффект очуждения у Триера трансформирует "догму" в "антидогму", эффект очуждения у Мухина трансформирует репортаж в концептуальную фотографию. И тот и другой представляют зрителю хорошо знакомые, обыденные явления и вещи странными и непонятными, вызывающим удивление.

Кинематографические параллели вовсе неслучайны в "нижегородских каникулах" Игоря Мухина. Если ассоциации с фон Триером - это мои субъективные предположения, то очевидно, что доминирующее в его работах сияние красного, синего, зелёного и жёлтого вышло из только появившегося в то время на экранах фильма Зельдовича-Сорокина "Москва". Поп-артистская эстетика кинокадра (оператор Ильховский, художник Хариков) не оставила равнодушным и работавшего над фильмом фотографа Мухина. "Нижегородские картинки" благодаря своему оптическому родству с "Москвой" очень понравились заказчикам. Не исключено, что их ослепительную яркость те сочли за пафос, отвечающий амбициям жителей "третьей столицы".

Однако связи Мухина с кино гораздо глубже и неоднозначнее, чем беглые параллели с конкретными фильмами. Об этом свидетельствует то, как он работает со светом и камерой, создавая удивительное ощущение объёма и глубины, пульсирующей и расширяющейся вселенной - это по силам только кинематографу. Сделав свет одним из главных своих героев, он добился такой интенсивности его свечения, что цветные фотографии ночного города невольно воспринимаются как медиаобразы. Подобно кино-, видео- и телеобразам, они излучают свет. Не электрический, но и не фотографический. Мухинский!

френический мир Вуда в полупрозрачных слоях склеенного по-живому фильма выглядит как записанный на пленку сон режиссера. Персонажи перетекают из одной истории в другую, переползают на зеркальный кубик Рубика, размножаются в хаотичных отражениях и окончательно растворяются в мелькании световых бликов. Этот образ не случаен - трэш глубоко проник в современную культуру и стал снобистским стилем, любовь к которому открыто демонстрируют интеллектуалы, а Голливуд не воротит от него нос. Кинокритики устраивают показы "культовых" фильмов Вуда. Тим Бартон снимает фильм о Вуде. Джонни Депп, исполнивший роль Вуда, сразу после съемок покупает бывший дом Бела Лугоши за 2 миллиона долларов. Со своей стороны, маргинальные фанаты Вуда прямолинейно снимают сиквел-продолжение "Плана номер 9" и включают в фильм документальные кадры Тимоти Лири. Фанатам нужно отдать должное: они не только придумали достойное название - "Похитители мозгов из открытого космоса" - но и умудрились потратить на фильм меньше денег, чем это умел сам Эд Вуд, снимавший полнометражные картины за один уикенд и каких-то 7 тысяч долларов. Однако авторам российского "Плана номер 9" удалось найти единственно верный путь, избежав и некритичного фанатизма и высоколбой квази-дискурсивности. Ведь истинное отношение к трэшу может быть только трэшевым. Как говорить, встретишь Вуда - убей Вуда.



Анатолий Осмоловский Anatoly Osmolovsky
7 смертей в Москве 7 deaths in Moscow
видеоинсталляция video installation

Смерть бомжа на вокзале

Каждую зиму в Москве замерзают насмерть около 300 бомжей.

Death of a bum at railway station

Every winter about 300 homeless freeze to death in Moscow.

Убийство бизнесмена

На входе в бар "Доллс" было совершено несколько громких заказных убийств.

Murder of a businessman

Several ordered murders were committed at the entrance of Dolls bar.

Смерть под колесами автомобиля

Каждый год в РФ в дорожно-транспортных происшествиях погибает 30000 человек. Число пострадавших в 2002 году достигло 100000

Death on the road

Every year about 30000 people die in road accidents in Russia. 100000 people killed and injured in 2002.

Изнасилование проститутки

В Москве насилию подвергается каждая пятая проститутка

Rape of a prostitute

Every fifth prostitute in Moscow is exposed to violence

Террористический акт на Каширском шоссе

Всего при взрывах домов в Москве в 1999 году погибло 223 человека.

Terrorist act on Kashirskoye highway

Human casualties of the Moscow bombings in 1999 totaled 223 people.

Драка в ЦПКИ им. Горького

В Москве по неофициальным данным действует свыше 150 неформальных экстремистских молодежных группировок. Количество уличных и бытовых убийств увеличилось за 2002 год на 30 процентов

Fight in Gorky Park

There are more than 150 youth gangs in Moscow (non-official estimate). In 2002 street murder rate increased by 30 percent.

Штурм Белого дома

По неофициальным данным при штурме Белого Дома в октябре 1993 г. погибло более 1500 человек (газета "Завтра").

Siege of White House

1500 people killed under siege of White House in 1993 (non-official estimate).



Ирина Корина Irina Korina
Urangst
инсталляция installation

Елена Селина

Непереводимый психоаналитический термин* применительно к выставке Ирины Кориной - наиболее точный эквивалент ее художественного жеста. Тревожность - основная особенность всех персональных выступлений этого художника. И если в проекте "29 трансформаций" (2000, XL) непредсказуемое развитие "неправильного" интерьера слегка корректировало привычные рамки зрительского восприятия, то в выставке "Камуфляж" (2001, XL) мучительный перезвон мобильных звонков в сочетании с прячущимися в рисунках обоев человечками сообщал внешне статичной экспозиции сугубо нервический колорит. Непроизвольно "дергаясь" к собственному мобильному аппарату, зритель в тревожном и тревожащем поле выставки являлся основным объектом "насилия" художника. Мало кто из московских деятелей культуры так виртуозно и ненавязчиво исследует специфику "первобытного страха" - то приглушая, то гипертрофируя основные его элементы - как Ирина Корина. "URANGST" - еще один уровень приближения к одному из самых загадочных механизмов психики. Если попросить Корину прокомментировать

эту инсталляцию - она с увлечением будет рассказывать о тревожной ассиметрии поверхностей, о внешнем и внутреннем пространствах, их перепутанности и подмене, о музыкальности шатающегося пола, о молодежной культуре, наконец, значимые элементы которой (граффити, и летающие сноубордисты) органично вплетены в пространство экспозиции... О сигнале компьютерного включения, будоражащего стереотипы восприятия. Но ничего не скажет о пространстве дискурса. Потому что не в этом дело. В данном случае - "urangst" - имя собственное.

Иногда страшно делать какие-либо прогнозы о дальнейшем развитии молодого художника. В данном случае, думается, уже можно констатировать: в московском художественном пространстве Ирина Корина - один из самых перспективных самостоятельных авторов.

* *Urangst* (от немецкого *ur-* первичный, примитивный; *Angst* - страх), термин психоанализа, означающий первичный, бессознательный страх, испытываемый человеком в процессе рождения (Зигмунд Фрейд); *чувство тревоги, изоляции и беспомощности перед враждебным миром* (Карен Хорни)



Цапля&Глюкля Tsaplya&Glyklya
Психотерапевтический кабинет Белых
Psychotherapeutical study of the Whites
инсталляция installation

Милена Орлова

Анализируй это

Психоаналитик - казалось бы, сегодня трудно придумать более естественное амплу для художника, когда даже в Голливуде этот персонаж превратился в почти комическую маску. Однако до последнего времени наши художники гораздо охотнее эксплуатировали другой образ - пациента клиники душевных болезней или по крайней мере регулярного посетителя кабинета с кушеткой. Особенно это свойственно перформансистам и говоря шире самому жанру перформанса. Где автор чаще всего фигура страдательная. По крайней мере история московского перформанса последних лет дает массу примеров такого рода мнимых больных. Тут и кликуши, и фетишисты, и люди с кризисом самоидентификации, не говоря уже о простых мазохистах и зоофилах. Реакция публики на такие болезненные перформансы обычно такая же как на обыкновенных психических - любопытство, смешанное со страхом - вдруг укусит или ударит. Пожалуй, со времен "коллективных действий", в чьих перформансах публика выступала невольным пациентом, на котором ставят какой-то непонятный эксперимент, простая идея полечить зрителя искусством почему-то никому не приходила в голову.

Понятно, почему за это взялись петербурженки Глюкля и Цапля. Петербург - форпост продвижения психоанализа в народ - чего стоит один музей сновидений имени Фрейда. Сами девушки с самого начала своей карьеры выступали с позиций обслуживающего персонала - сначала в роли модисток, врачевавших клиентов с помощью платьев "с историей", потом в роли косметологов, рекламирующих оздоравливающий эффект занятий современным искусством, потом перекавалифицировались в санитарную бригаду. И вот наконец занялись частной практикой. С помощью некоторых манипуляций желающим открывается тайный смысл простых вещей и символическая подоплека вроде бы случайных событий. Но главное, что зритель на собственном опыте может испытать пере-

живания художника, пошедшего в народ, совершенно не обязательно при этом являясь творческой личностью. Новоявленные петербургские оракулы могут патентовать свой метод излечения от искусствобоязни.

Елена Селина

Гуманитарное обаяние Петербурга

Московский и петербургский перформансы страшно далеки друга от друга. Первый, расцвет которого пришелся на сер. 90-х - отличался мобильностью, агрессивностью, склонностью к насилию над зрителем... Проблемы, которыми занимался московский перформанс были сильно завязаны на политику, попкультуру, леворадикальные идеи и проч.

Не таков перформанс Петербурга, ведущими представителями которого на сегодняшний момент можно считать Цаплю и Глюклю. А-социальные, а-сексуальные, практически виртуальные существа - "Белые" - ведут прием посетителей. Основное назначение Белых - помощь и защита. Человек - сложный компьютер, Белые - программа избавления и защиты от вирусов, искажающих четко отлаженный механизм. По законам жанра конфиденциальный разговор избавит обратившегося - от эдипова комплекса, отсутствия либидо, излишней агрессии, чувства угнетенности и прочих последствий неблагоприятного окружения. Избавиться от неразрешимых проблем, по мысли авторов, можно с помощью элементов действительности, добровольно "согласившихся" эту помощь оказать... Цапля и Глюкля берут его в союзники. Посетителю остается - понять, принять и пройти путь, рекомендованный Белыми и их добровольными помощниками. И тогда в образе "лекарства" легко выступают куколки, солдатики и предметики, выдаваемые "больному" солдатами, продавцами, нищими и собаками. А фраза "нас послали Белые" превращается в пароль, открывающий дверь в царство гармонии и счастья, элементы которого - "говорящие" объекты и визуальные "рецепты" - расположились в пространстве XL.



Владислав Мамышев-Монро Vlad Mamyshev-Monroe
Житие мое My Life
инсталляция installation

Елена Селина

Самый человеческий человек

Опыт показывает, что человек по природе консервативен: нелегко меняет точку зрения, зачастую не способен понять другого как самого себя. Для этого нужны серьезные потрясения. Не таков Владислав Мамышев-Монро. Его дарование - пластично, кажется, для него не существует преград для пе-

ревоплощения: сегодня он - Монро, завтра - Гитлер, Бен Ладен, Чехов, Будда, Иисус Христос, клоун-олигофрен... Он трансформируется на глазах и - внутренне, и - не щадя себя - внешне. Никогда не забуду как на моих глазах он перевоплотился в Ким Ир Сена, превратив пиджак во френч одним движением руки и безжалостно "зафиксировав" веки клеем "Момент". Как будто ничего не произошло, но передо мною сидел персонаж не просто похожий, а

"как живой". У этого героя была пластика, история жизни, достоинство и милые привычки диктатора маленькой восточной страны.

Гибкость трансформаций постоянно провоцирует вопрос - "Как же он это делает?". У него прекрасная интуиция, он много знает, он артистичен..., но так можно сказать про многих, а волшебство превращений, свойственно единицам и лидер среди них - Владислав.

Выставка "Житие мое" - дает прекрасную возможность для понимания природы мамышевского дара. Очень честно он обнажает явление образов художнику. Тот сор, "из которого растут стихи" и ту почти божественную силу, ведущую его вглубь внутреннего пространства персонажа.

Эта сила своевольна. Когда ей что-то не нравится, она уничтожает плоды мамышевского труда: именно она жестоко разбила почти готовые витражи, поранив его любимую женщину Таню - координатора проекта. Видимо игривый каламбур "жизнь стекла" - не совсем точное определение и труда и специфики "жития" художника. В западной традиции (а Мамышев художник международный), если ребенок болеет - ему добавляют еще одно имя. Исправим же, точнее, дополним и мы рискованный текст автора. "Жизнь прекрасна". И он все успеет. И скорее приходите на эту замечательную выставку, где через витражные стекла весело мерцает и переливается чудесный талант одного из самых гибких, органичных и ироничных художников Москвы.

Elena Selina

The most human human being

We all know that people are conservative, aren't flexible and often can't understand each other. To change that they might need serious trouble. However, Vlad Mamyshv-Monroe is not the one.

His talent is plastic, and he seems to have no limits for transformation: today he is Monroe, tomorrow - Hitler, another day Bin Laden, Chekhov, Buddha, jJesus Christ or an oligophrenic clown... He is changing right in front of you - from inside and outside - with no mercy to himself. I'll never forget as once he changed into Kim Il Sung in a nick of time, turning his clothes into military coat and fixing his eaves with glue. It seemed that nothing happened, but there was another man in front of me - not "alike" but alive, with peculiar gestures, life story, dignity and lovely habits of a dictator from the Far East. His intuition is brilliant, his knowledge wide, he is artistic, as many are, though rare could display real magic of trasformation - and Vlad is the one.

The present exhibition "My Life" gives an perfect chance for understanding Mamyshv's talent. He frankly exposes how his imagery shows up, the almost divine force that drives him inside the personage. This force is selfwilled and might voluntarily destroy the fruits of the artist's labor: just a week before the opening it has broken the almost ready works and even wounded the artist's wife and coordinator of the project. Maybe the artist's equivocal term "glass life" was not a precise definition of the "artist's life". In Medieval Europe when children got sick, parents gave them second or third names to protect from evil. Mamyshv is undoubtedly the artist of the European tradition, so let us append his risky statement. Life is beautiful, and he'll certainly catch the life's train. So hurry up to see this marvelous eshibition, where the wonderful talent of Moscow's most elastic, organic and ironic artist glimmers in the beautiful stainglasses.

Николай Палажченко

Аварийное искусство*

На своей очередной выставке в Москве художник (а также модель, фотограф, поэт, живописец, певец, коллажист, актер, режиссер, теоретик и литературный герой) Владислав Мамышев (Монро) представляет вам несколько

витражей посвященных своей непростой биографии. Представляет преимущественно в качестве осколков. .Концепция!.-скажете вы... Осколки былой славы... Самоирония..? Кто-то даже задумается - халтура?!

Ничего подобного. Как моментально выяснится из многочисленных и, я уверен, подробных слетов, услышанных от посетителей выставки, пришедших чуть раньше вас - подобный внешний вид прекрасные и дорогостоящие витражи, над которыми Монро прилежно трудился едва ли ни последние полгода, пали жертвой очередной нелепой, блестящей (и, разумеется, травматичной) случайности, которая логично продолжает все сюжеты выставки, как, впрочем, и реальную биографию Владислава Королевича Мамышева-Монро. В отношении этого человека невозможны ни мистификации, ни поклепы - самые смелые предположения и фантазии злословов или фанатов перекрываются фактографией. Человек, вызвавший падение (на смерть) старушки из окна уже в одиннадцатилетнем возрасте, к возрасту Христа испытал практически все: он тонул в фекалиях, попал в авто- и авиакатастрофы, был изнасилован, переживал клинические смерти, подвергался зверским нападениям и даже побывал в заложниках. Именно благодаря богатой фантазии этого автора на одной из правительственных трасс столицы страны победившей фашизм долгое время провисел гигантский баннер с изображением Адольфа Гитлера. Самым же невероятным для меня, как исследователя биографии художника, представляется то, что Владислав, не приходя в сознание сменивший сотни(!) квартир, дач и явок, откуда он как правило с позором бывал изгнан, либо же спасался бегством сам, непостижимым образом сохранил гигантский архив, состоящий из тысяч уникальных документов и изображений.

Удивительно также, что художнику Монро удалось испортить отношения практически со всеми продюсерами, кураторами и галеристами, с которыми ему довелось плодотворно сотрудничать, ведь большинство из них люди с абсолютно стальными нервами - Марат Гельман, Александр Якут, Тимур Новиков, Евгений Зяблов и др. Счастливым исключением представляется в этом списке XL Галерея, отношения с которой долгие годы носят у Мамышева характер близкий к идилическому: благодаря предыдущей персональной выставке художник был спасен от смерти, а пластиковая работа Монро, в свою очередь, волшебным образом уберегла бесценные галерейные запасники от недавнего потопа.

Как известно, в современном искусстве, зачастую минималистичном, нефигуративном и нонспектаклярном, фигура автора приобретает ключевое значение. И, безусловно, большим успехом современного художника Монро является то, что, пригласив на выставку, посвященную различным историям из своей нетривиальной биографии (и соответственно главного произведения), он заставил всех нас стать участниками очередного смешного и трагического своего приключения.

**Все представленные в настоящем тексте факты не преувеличены, являются абсолютной правдой и были тщательно перепроверены автором*



Борис Михайлов Boris Mikhailov
Футбол Football
фотография photography

Елена Селина

Михайлов. Женщина. Футбол.

Как жалко, что Борис Михайлов редко показывается в Москве. Как здорово, что это все-таки иногда происходит. Природа его дарования феноменальна: он может снимать широкоугольником, почти не заглядывая в камеру, он может сниматься сам, его героями могут быть бомжи, прохожие, женщины и дети ... Но всегда, вне зависимости от того, кто и как нажимал кнопку, на выходе - обязательно получается "факт искусства", получается Борис Михайлов... Кажущаяся легкость его впечатков - результат умения увидеть сущностное в мимолетном, точное в неуловимом, важное в необязательном...

Однажды он шел по улице Берлина и увидел как старик ударил молодого го-

ловой в нос. "Я понял - это футбол" - говорит Михайлов. А еще он считает, что из современного искусства практически уходит образ женщины. А еще он очень гибок и никогда ничего не утверждает. А из этого всего рождается совершенно фантастическая серия "Футбол"... Футбол - это когда мужчина работает с мячом. Футбол - это когда мальчишки увлеченно в него играют. А еще это беременная мячом женщина, и когда она не отдает его мужчине. И когда собака несет в зубах все тот же мяч. А еще когда ревут фанаты. И когда текущий кадр пытается передать движение, а зеленая трава обещает будущее и говорит о прошлом. И когда автор посмеется над всеми сразу. И когда мы смотрим на фотографии и почему-то не можем насмотреться. Это все еще футбол. И Борис Михайлов.



Владимир Епифанцев & Олег Шишкин Vladimir Epifantsev & Oleg Shishkin
Рыцари подворотни Gateway knights
пост-перформанс-видеоинсталляция post-performance videoinstallation

Владимир Епифанцев, Олег Шишкин

Рыцари подворотни - это означает искусство, которое учит жить. Ведь подчас мы не умеем этого делать. Мы не понимаем, что жить - это тоже искусство. Кровавое и подчас смертельное. Это понимал, пожалуй, только... Зигфрид. Он любил принимать кровавые ванны и добился бессмертия.

Бессмертие - это цель любого искусства. И даже человека. Но бессмертие надо заслужить. Настоящий художник идет к нему не взирая на трупы и реки подозрительно красного цвета. Художник готов порвать пасть любому, кто встанет у него на пути. Поэтому художник 21 века меняет свою шкуру и меняет своих вчерашних друзей. Кто они эти бывшие друзья зильца башни из слоновой кости?

Безмозглая, смердящая, пахнущая ссаньем художественная элита должна остаться в прошлом. Ее место займет мускулистая и шрамированная боевая команда кулачных дел мастеров, рыцарей подворотни, умеющих за себя постоять. Они отвечают ударом на удар, и не щадят никого. Каждый день художнику задают тысячи вопросов, требуют от него каких-то точных рецептов

то, обвиняют в смертных грехах. А он словно распятый Христос молчит или стыдливо лыбится. Ударь врага! - пришло это время. Пусть в прошлое уйдет вся художественная пастила, пусть уйдет точно так же, как просачивается смывое весенним дождем говно в братскую могилу канализации.

Там где расширяется пространство - там всегда слышен треск. Это обычный слом стереотипа. Без треска жизни не будет! Это нужно понимать с самого начала. Сегодня мы хотим взбудорить вас парой-тройкой приемов, обычно имеющих место в практике мясорубов. Концепция выставки проста: торжествующее насилие, помноженное на кровь и дикое хамство необузданных и свирепых зверей в человеческом обличье, порождает мир новых эстетических ценностей. И цена этих ценностей находится в прямой пропорциональной зависимости от дозы крови, которой они будут обмыты. Ведь кровь штука липкая, но живая. Она заставляет нас работать...



Татьяна Либерман Tanya Lieberman
Perpetuum mobile
фотоинсталляция photo installation

Елена Селина
Сделай сам

Идея фотографировать посетителей выставочных мероприятий Дома фотографии принадлежит его директору Ольге Свибловой. Несколько лет назад она пригласила Таню Либерман в качестве фотографа, снимающего на светских вечеринках. Как правило, вечеринки Дома фотографии проводятся регулярно с большим размахом, весельем и переодеваниями.

Либерман - фотограф, которого не боятся модели. Перед ее камерой можно кривляться, веселиться или сниматься всерьез - результат будет иметь абсолютно художественное значение. Любое отступление от правил, иронические позы, ложный пафос и скрытые комплексы, "схваченные" доброжелательным объективом художника, не заденут вашего самолюбия, если вы случайно увидите "ваше лицо" в контексте выставочного пространства.

Проект "Вечный двигатель" органично образовался на основе этих многочисленных сеансов фотографирования. Художественная общественность,

светские персонажи, случайные посетители - когда видишь этот уже исторический материал во всем объеме - невольно начинаешь не столько рассматривать кто и как позирует, сколько искать обобщающие черты. А они на поверхности - с момента изобретения фотокамеры людям нравится сниматься, каждый старается выглядеть как можно более эффектно, спрятать поглубже неуверенность и комплексы, ведь приятнее дурачиться, когда за тобой кто-то наблюдает.

А все скрываемое и обнажаемое есть предмет исследования для актуального искусства, и, в первую очередь, специальный интерес Тани Либерман. Для удобства рассматривания художник показывает жизнь своих персонажей в виде интерактивной инсталляции. "Прокручивая" рулоны фотоснимков зритель не только погружается в увлекательный мир чужих амбиций и скрытых комплексов, но и "освобождается" от своих, ибо стремление подглядывать - один из самых сладких грехов даже самого интеллигентного из нас.



Татьяна Хэнгстлер Tanya Hengstler
АвтоГраф AutoGraph
фотография, инсталляция photography, installation

Сергей Хрипун
Стиратель-2

Новые работы Татьяны Хэнгстлер, представленные на выставке "АвтоГраф", сложно отнести к какому-то конкретному виду искусства. Финальный продукт, висящий на стене - цветная фотография. На фотографиях - своеобразная графика пальцем по грязным машинам. Сам процесс рисования (стирания грязи) на чьих-то джипах, грузовиках и тракторах - по сути уличный перформанс. Кроме этого в выставочном пространстве есть и реди-мейд (части автомобилей с уже упомянутой "стертой" графикой), и видеодокументация процесса-перформанса (встроенная в реди-мейд).

Небольшое отступление о жанре "пальцем по машине". Анонимные настенно-заборные граффити типичны для большинства городских культур: здесь веками боролись общественное (в абстрактно-матерной или конкретно-политической формах) и личное (Саша+Маша=любовь). За последние пару десятилетий все это вытеснено почти повсеместно баллонным искусством граффитистов, в котором еще частично присутствует социально-политический элемент, исчез момент личный, а чистое протестное самовыражение редуцировано до одинакового для Нью-Йорка, Токио, Венеции или Москвы

fuck'a. Напротив, рисование пальцем по грязной машине - феномен сугубо отечественный. Остальной цивилизованный мир практически не знает, что такое грязные автомобили, а там, где они есть, мало кому придет в голову пачкать руки о чужую собственность. Для нашей страны это неотъемлемая часть городского ландшафта. Обычно на чужих пыльных и грязных машинах неизвестные доброжелатели пишут либо абстрактные послания человечеству (по традиции матом), либо конкретные обращения к хозяину автомобиля (вроде "помой меня", "танки грязи не боятся" или "козел").

Таня Хэнгстлер, не забывая специфики жанра, подошла к грязному автомобилю как к наскальной живописи. Сюжеты отражают и "вечные" темы (охота, любовь, страдание, смерть), и чисто художественные (Ван-Гог на Ford Scorpio), и хулиганские (онанист на Оке). Большинство работ сделаны как рисунок с текстом - и это не аналог нацарапанной на заборе жопы с подписью "жопа", а скорее подобно заметкам странствующего дзенского художника-поэта. На покрытом белой пылью красном джипе нарисован (стерт, проявлен) красный цветок пиона с подписью "все говорят белый пион, не замечая красных прожилков". Девушка, как бы процарапавшая ногтями переднее крыло "восьмерки", сообщает: "я не боюсь, что стою на месте". Вообще сам принцип счищения грязи, выявляе-

ния сущности в обычном предмете путем стирания пыли, очень дзенский (как, впрочем, и улично-хулиганский жанр, выбранный художником).

И еще одно любопытное соображение о новых произведениях Хэнгстлер в современном московском художественном контексте. По окончании кампании поголовной нонспектакляризации, накрывшей Москву в прошлом сезоне, Тая Хэнгстлер сделала изящный проект, который одновременно и нон-спектаклярен (работы едва заметны под определенным углом, на беглый взгляд неотличимы от обычного анонимного "танки грязи не боятся", и главное – никто из художественной общественности никогда не увидит в живую), и очень зрелищен (в виде эффектных фотографий, где исходные работы напечатаны в натуральную величину, и в виде реди-мейдовых фрагментов, которые скульптурны сами по себе).

Sergey Khripun

Eraser-2

It's not easy to define what kind of artwork are the new pieces made by Tanya Hengstler for AutoGraph exhibition. The final product on the wall is color photography. On the photographs it's a sort of graphic made by a finger on dirty cars. The very process of drawing (erasing dust) on someone's cars, trucks and tractors, is basically a street performance. Exhibition also includes readymades (car parts with "eraser" drawings) and video of the process-performance (built into readymades).

A few words about the "finger drawing" genre. The anonyme wall/fence graffiti is typical for most urban cultures. For centuries it included social (abstract obscenity or concrete politics) and personal (I love Jane) spheres. In the last decades of the 20th century all of that has almost been displaced by almost pro-

fessional spray-paint art made by graffitiists, which still includes political aspect, almost lost the intimate part, while the primitive self-expression reduced to the English-written fuck. On the contrary, finger drawing on a dirty car is still a mostly Russian phenomenon. Western world has forgotten what the dirty car is, and if one is found, few would bother smudging themselves against a someone's property. For Russia it's traditional part of urban landscape. Someone's dusty and dirty cars are written all over with abstract epistles to humankind (mostly four-letter-words), or concrete messages to the car owner (like "wash me", "tanks ain't afraid of dust" or "you asshole").

Tanya Hengstler didn't give up the laws of the genre, though considered dirty car graphics rather as sort of cave painting. She addresses eternal issues (love, hunting, death, suffering) as well as artistic (homage to Van Gogh) and vulgar (a masturbator). Most of the works combine drawing and text in the way of wandering Zen poet-artist notes. On a red Jeep Wrangler covered in whitish dust, a red peony flower is drawn (erased, revealed), with a poetic text - "everybody says white peony, nobody sees red veins". Basically the very principle of rubbing the dust off, revealing the real essence by wiping the dust, is Zen (as well as the street-vulgar genre chosen by the artist).

And just one last comment about the new pieces by Hengstler, considering contemporary Moscow art context. Right after the rat race for non-spectacular art tails away, Hengstler makes an elegant project. It is definitely non-spectacular: the original works are barely visible at certain angle, at first glance don't differ from typical street finger drawing, and what is most important, nobody from the art crowd would ever see them "alive". And it is very spectacular - in the form of dramatic photographs with lifesize "erased drawings", and in the form of readymade car parts which are sculptures themselves.



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov

Астраханский блюз Astrakhan blues

живопись painting

Елена Селина

ХОТЕЛИ КАК ЛУЧШЕ, ПОЛУЧИЛОСЬ - КАК ВСЕГДА

Пусть никого не пугает одиозная формула, выведенная в название. Никаких пессимистических ассоциаций. Если прочитать ее без подтекста, привнесенного извне, то она будет означать всего лишь качественную оценку уровня произведений творческого дуэта Дубосарский-Виноградов. В принципе уже не так уж важно какова тема художественного высказывания партнеров - стилистика найдена, подход определен, зритель, особенно заинтересованный - доволен. Даже счастлив, потому что мощный поток позитивной энергии буквально сбивает его с ног.

Тем не менее "Астраханский блюз" имеет ряд существенных отличий, обусловленных важнейшей проблемой каждого успешного художника: стиль дол-

жен быть узнаваем, но не самotoждественен. Практически все элементы национального коллективного бессознательного так или иначе уже использованы авторами: девушки и пейзажи, поп-идолы и политики, русские писатели в "интересном" положении, бесконечные вариации мишек с куклами в рискованных позах, удалое веселье русских трактористов... в поле, в лесу, на воде и под водой, в самых неожиданных сочетаниях и фантастических наложениях. Дуэту принадлежит сомнительное открытие, сделанное эмпирическим путем - коллективное бессознательное имеет начало и конец. "Кольцевать" его можно до бесконечности... Можно, но тогда возникает противное ощущение самоповтора и сильной коммерческой составляющей, как известно, очень нервирующей "настоящего" художника.

Перед Дубосарским-Виноградовым лежало несколько дорог - они пошли пу-

тем "blow-up". Фильм Антониони с аналогичным названием достигал психоделического эффекта с помощью чудес цивилизации: бесконечное фотоувеличение фрагмента приближало, точнее, обнажало глубоко спрятанное преступление. Метод "Астраханского блюза" - "blow-up" волжской глубинки - обнажает национальную архаику, плотно спрятанную за символикой нового времени. Если "поскрести" даже самого продвинутого из нас - увидишь крепкие русские основания. И тогда любитель рэпа из глубин своего существа неожиданно выдаст "Окурочек" со всеми словами, оппозиционер встанет при звуках гимна под российский флаг, а олигарх выбросит свой мобильник в реку. И тогда любая Барби "обернется" сестрицей Аленушкой, а Бьорк, читающая Маяковского предстанет обычной раскошей подружкой рыбака.

Elena Selina

WISHED TO MAKE IT BETTER, BUT IT HAPPENED AS ALWAYS

Let nobody be scared of the title. No pessimistic connotations. Just read the phrase without undertone, and you got the qualitative appraisal of Dubossarsky&Vinogradov duo's works. Basically it's no matter what is their theme - the stylistics is found, the approach is defined, the viewer (especially the interested party) is glad. Even happy, as the flow of positive energy from the canvasses just knocks 'em down.



Паган

Первое государство бирманцев в11-13 вв.

Город в Бирме на реке Иравади. Буддийский религиозный центр. Основан в850г. В средние века столица одноименного государства. Известен многочисленными культовыми сооружениями, в том числе ступой Швезигон (11в.)

Советский энциклопедический словарь.

Игорь Макаревич и Елена Елагина

Amanita muscaria, взгляд через тысячелетия

Несмотря на все отличия в языковом и экономическом укладе народов, населявших нынешнюю территорию России, большинство племен с незапамятных времен использовало для достижения измененных состояний сознания галлюциногенный гриб Amanita muscaria, более известный как мухомор. Этот гриб, имеющий более пятидесяти разновидностей, встречается на всех континентах, исключая Южную Америку и Австралию.

Известный американский миколог Р. Г. Вессон в своем монументальном двухтомнике "Россия: грибы и история" оспаривает утверждение о том, что использование мухоморов как наркотика началось приблизительно 10 тысяч лет назад, он доказывает, что это произошло намного раньше, где-то в конце ледникового периода, объясняя это тем, что гриб сосуществует с березой и елью - деревьями, которые покрыли евроазиатские равнины сразу же после отступления ледника. Множество антропологических доказательств, предо-

However the "Astrakhan Blues" has several distinctions, specific for every successful artist: the style should be recognizable but not always identical. Almost every element of the national unconscious have been already used by the artists: girls and landscapes, pop-idols and politicians, nude Russian writers, infinite variants of teddy bears treating barbies, horny peasants, ... in the harvest field, in the woods, on the water and underwater, in any combination and fantastic conjunction. This artistic duo has made a wonderful discovery - collective unconscious has its beginning and its end. And it could be looped endlessly... It might be but then there's a nasty feeling of self-repetition and of consumer element which, as everybody knows, makes a "real" artist nervous.

Dubossarsky&Vinogradov had several ways to go. They've chosen a blow-up way. Antonioni's film reached its psychological climax with the help of technical trick: an almost infinite zooming revealed the hidden crime. The "Astrakhan Blues", this provincial Russian blow-up, unveils the national archaic, hidden behind the symbols of the new time. Just scratch any of the most stylish among us and you got the basic Russian rots deep inside. And then the hardcore rap fan will sing folk song, members of opposition will rise up with the first sounds of the national anthem under the Russian flag, and an oligarch will throw his cell phone in the river. And any Barbie will turn into sister Alyonushka, and you'll see that Bjork reading Mayakovsky is just another fisherman's girlfriend.

Игорь Макаревич & Елена Елагина Igor Makarevich & Elena Elagina

Паган Pagan

инсталляция installation

ставленных Вэссоном и рассмотренных в его книге, действительно подтверждают важную роль растения в жизни коренных народов, обитавших на этом географическом пространстве.

Два антрополога - Джозельсон (1905) и Богораз (1910) - Участники Северной тихоокеанской экспедиции, организованной Американским Музеем Истории Природы, преследовавшей цель изучения народностей, проживавших в прибрежных областях Сибири, писали как о мухоморе, так и о том, как он использовался. Как правило, сбор грибов проводился в августе, собирать и сушить грибы имели право лишь молодые девушки. Из-за боязни отравления коряки не ели грибы свежими, они предварительно сушили их на утреннем солнце. Женщины не допускались к употреблению грибов, хотя были готовы пережевывать и держать их во рту, не проглатывая, довольно продолжительное время.

Алкалоиды, содержащиеся в мухоморе, вызывают отравление, галлюцинации и привыкание. Еще один эффект заключается в том, что находящиеся вблизи предметы кажутся либо очень большими (макропсия), либо очень маленькими (микрoпсия). Приступы сильного возбуждения сменяются моментами глубокой депрессии. Amanita muscaria, в отличие от других галлюциногенов, вызывает неестественно сильную физическую подвижность. Мухомор использовался в определенных случаях: растение применялось для общения со сверхъестественными силами, для предсказания будущего, для установления причины недуга у больного, а также просто для получения удо-

вольствия во время празднеств. Некоторые племена, например чукчи, были уверены, что грибы являются "другим племенем". Видения под воздействием интоксикации представляли перед ними в виде мужчины, причем "мужчин" появлялось ровно столько, сколько грибов было съедено. Жители тундры верили, что эти создания должны брать человека под руки и отправляться с ним в путешествие по всему миру. "Мужчины" показывали вкусившему грибов как реальные вещи, так и множество призраков, при этом они следовали запутанными тропинками и посещали места, где обитают мертвые.

Забавный момент в процессе употребления грибов - использование мочи для достижения эффекта опьянения. Например, коряки опытным путем обнаружили, что галлюциногенные свойства грибов проявляются в мужской урине. Мужчина, выходя из жилища, "облегчался" в специально подготовленную деревянную емкость, в которой находились грибы. Процесс повторялся пять раз, пока грибы не приобретали необходимые свойства. Возможно, что сибирские пастухи заметили связь между свойствами грибов и их выдержкой в урине, наблюдая повадки своих оленей. Когда животные поедали грибы, ими овладевало страстное желание, проявлявшееся в интересе к моче пастухов, и они часто подходили к жилищам, чтобы напиться ею. Каждый корякский мужчина носил с собой сосуд из тюленьей кожи, который он использовал для хранения урины. Этот сосуд служил средством для усмирения непокорных оленей, которые готовы были возвратиться с самых отдаленных пастбищ, чтобы полакомиться политым мочей снегом. У шамедов лесные шаманы имели обычай есть грибы, когда они полностью созревали и становились сухими. Если обитавшие в грибах духи не были расположены к опьяневшему мужчине, они могли убить его. Как и чукчи, шамеды сообщали о мужеподобных созданиях, которые представляли перед ними в видениях. Согласно Карьялайнену, важным элементом грибного ритуала васюганов была музыка. Своеобразная церемония употребления мухоморов существовала у остяков, другого коренного народа Сибири. Чум наполнялся дымом от тлеющей смолистой коры деревьев. Шаман целый день ничего не ел, затем съедал натощак от трех до семи шляпок мухомора и засыпал. Проснувшись, он рассказывал, что открыл ему дух через своих посланников, при этом он выкрикивал слова, дрожал всем телом, находясь в сильном возбуждении.

Очевидно, что культура связанная с употреблением *Amanita muscaria*, существовала повсеместно в южных и западных областях нынешней России. Борьба христианства с язычеством вытесняет употребление мухомора все дальше на северо-восток. Однако тысячами достигаемые состояния экстаза, связанные с принятием мухомора, является базисом духовного развития народов, населяющих эту колоссальную территорию. На наш взгляд, Россия, ставшая ареной всевозможных социально-исторических экспериментов, русский характер, склонный к некой безбрежности и беспределу - все это явления, до известной степени, связаны с ярко красным грибом и поныне обильно произрастающим в любой природной среде, означенной симбиозом березы и ели.

В тексте использованы фрагменты из книги Марлин Добкин де Риос "Растительные галлюциногены"

Антон Горленко ДЕЛО В ГРИБАХ

На первый взгляд, а скорее на слух, название "Паган" связано с обобщенным наименованием несъедобных грибов. Художники, как самый информированный источник, возводят "Паган" к названию области-государства, некогда существовавшего на территории современной Бирмы, наводненного сак-

ральными объектами и соответственно заряженного энергетически.

Итак, глубоко зашифрованное географическое название, вызывает ассоциацию не с историей древневосточной духовности, а попросту с поганками. Предвидя срабатывание такого механизма, основанного на первичной фонетической ассоциации, Макаревич и Елагина лукаво подчиняются коллективной реакции и выдают иллюстрированный каталог-пособие для грибников, правда, в собственной редакции.

Версия такова: грибы, как важные компоненты многих древних религий и верований сохранились в человеческом сознании в образе катализаторов всех видов революционной деятельности (в искусстве и в политике). Это похоже на правду, ибо любая послереволюционная ситуация сравнима с "грибным галлюцинозом", состоянием, которое трудно сопоставить с полем предыдущей (нормальной) жизни. Это уже теория, которой требуются умело аргументированные доказательства. В поисках подходящих аргументов Макаревич и Елагина продолжают деятельность археологов-следопытов. На этот раз территорией поисков стало архитектурное и культурное пространство Москвы, история авангардного творчества и русской революции.

Государство в Бирме и подмосковные поганки - это лишь введение в тему, которая разрабатывается в фото-подборах и трехмерных объектах. Элементы - доказательства, вычлененные творческим дуэтом из полифонии городского текста, подобны грибам, проросшим в разное время из "спор старых смыслов" в московском пространстве. Панно с грибочками во вкусе "модерн" украшает бюро Ильича в мемориальном музее, а грибоподобная кепка (такая же, как у вождя) обнаружена на голове рабочего в скульптурной группе на здании подстанции метрополитена. Отметим, что в отечественной художественной практике уже были попытки доказать грибоподобность В. И. Ленина.

Очевидная распространенность грибов и грибоморфных форм в городском ландшафте наделяет творческий жест свойством излечения общества от коллективного бреда, ранее не осознававшегося больными. "Здоровые" горожане, наделенные новыми знаниями и ориентирами, отныне будут тщательно вглядываться в белые крапины мухомора похожие на архитекторы Малевича, и подолгу простаивать на углу Патриарших прудов, задрав головы у желто-белого двенадцатиквартирного новодела. Гигантский стилизованный гриб и "Памятник III Интернационала" В. Е. Татлина на крыше этого здания выглядят убедительно.

P. S. Актуальность выставки подтверждается небывалым урожаем грибов в этом году.

Anton Gorlenko IT'S ALL IN THE MUSHROOMS

At first sight (or hearing) the Pagan title refers to general Russian term for poisonous mushrooms (poganki). Being the most informed among others, the artists Pagan to the the name of ancient Burmanese state - full of sacred objects and energy.

Ergo, the deeply encrypted geographical name is associated with with toadstools instead of Oriental spirituality. Makarevich and Elagina have envisioned such a psychological trick, and thus archly submitted to collective reaction, displaying the illustrated catalogue for mushroom eaters.

Their version is the following: mushrooms - as important elements of many ancient religious and magical systems - in collective consciousness are still regarded as catalysts of all sorts of revolutionary actions, in politics and arts. This seems to be true, because each post-revolutionary situation might be compared to "mushroom hallucination", something that is far from previous "normal" life. This theory needs strong arguments, which Elagina and Makarevich

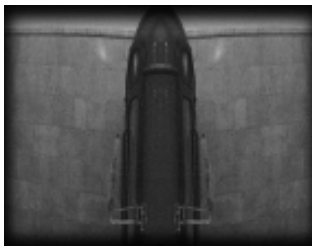
seek as archaeologists or pathfinders. This time their search has reached into Moscow's architectural and cultural environment, history of avantgarde and Russian revolution.

The Burmese state and Moscow toadstools are just the preface to the theme developed in photo collages and 3-D objects. The elementary arguments found in the polyphonic city text are like the mushrooms grown from the "spores of old meanings" in the Moscow environment. Lenin's table from memorial museum bears an elegant panel of mushroom decorum; mushroom-like cap (like iconic Lenin's one) was found in a worker's statue at Moscow metro station. By the way, it's not the first attempt in Russian art to prove fungal nature of Lenin (another one was made a decade ago by Sergei Kuryokhin and Sergei Bugaev-Africa).

Due to the prevalence of mushrooms and mushroom-like forms in the cityscape, the artists' gesture acquires ability to heal unaware society from collective

delirium. From now on the "healthy" citizen, enriched with new knowledge and guidelines, will peer thoroughly into white toadstool-like spots which remind of Malevich architectones, or stare at the newly erected apartment building at Patriarchy ponds. The giant mushroom and the model of Tatlin's tower on top of that building look very convincing.

P. S. This year was really rich in mushrooms - which adds to the relevancy of the chosen theme.



Сергей Шутов Sergei Shutov
Вместо минотавра Instead of Minotaurus
видеоинсталляция video installation

Наталья Сухова
Дезориентация

Линия становится пунктиром, пунктир птиц, птица озером. Работа Сергея Шутова созвучна произведениям Морица Эшера. Зритель, настроен на определенную логику смены объектов, но они превращаются во что-то совершенно неожиданное для наблюдателя. Происходящее не поддается логике. С каждой новой неожиданностью появляется и возрастает чувство страха, переходящее в панику и ожидание настигающей опасности. В зале галереи аппарат проецирует на стену видео продолжительностью в несколько минут. Зритель узнает фрагменты видеоизмененного московского метро, в котором нечетко видны случайные прохожие. У них за спиной порой мелькает едва различимый Минотавр. Для жанра непредсказуемых, нелогичных перевоплощений лучшая форма представления - видео. Подземелье - место, не предназначенное для человека. В случае если он там оказывается, законы земной жизни трансформируются. В метро невозможно определить, где небо и земля (так как земля там везде), где север и юг (там нет солнца), мы оказываемся полностью дезориентированными. Не случайно, многие из тех, что ездят в метро, не представляют, как бы выглядел их путь по земле. Да и слово "перемещение" всегда было связано с изменением положения, прежде всего, в пространстве, а метро - это, скорее, перемещение во времени. Движение в метро - это то же самое видео, но склейка между кадрами растянута до нескольких минут и заметна зрителю. В триллере Шутова "лабиринт" московской подземки отчасти иллюстрирует непредсказуемости функционирования человеческого мозга, а он, как известно, не объявляет своему "пассажиру" будет ли платформа справа или слева. Видео художника вызывает мутное головокружение и провоцирует параноидальную боязнь следующего шага-наезда камеры. Любая попытка сориентироваться в этих обесцвеченных картинах-кадрах обречена на провал, а звук движущегося робота, сопровождающий действие, вряд ли вселяет надежду на спасительное появление Ариадны с нитью, ведущей к свету.

Natalia Sukhova
Desorientation

Line turns into leader, leader into bird, bird into lake. The new video by Sergei Shutov is consonant to the works of Maurits Escher. Viewer expects certain logics of objects interchange, but they change to something very surprising and illogical. Every next surprise escalates the feeling of fear, then panic and expectation of inevitable danger. In the gallery space there's a video projected on the walls for several minutes. Public could recognize Moscow metro interiors, with vaguely seen passers by. From time to time faintly discernible Minotaurus streaks behind their backs. For the genre of unpredictable illogical reincarnations video is the best form. Underground is not the right place for human beings. When people get in there, the laws of earthen life are transformed. In the underground it's impossible to define where is sky and where is ground (ground is everywhere), where is North and South (there's no sun), we're completely desoriented. It's not by chance that majority of people who use metro, have no notion of how their underground route would have been rendered on the ground level. The word "relocation" is derived from the change of location, primarily in space, while in the metro it is rather a motion in time. Movement in metro is like video, but the editing points are stretched to several minutes and thus visible to the public. In the Shutov's thriller the "maze" of Moscow underground pictures the unpredictable work of human brain which doesn't announce to its "passanger" will the platform be on the right or on the left. This video causes nausea and provokes paranoid fear of the next camera zoom. Any attempt to find guidelines in these desaturated pictures/frames is useless, while the sound of approaching robot eliminates hope to meet Ariadne with her saving thread that leads to light.



Никита Алексеев Nikita Alexeev
Полотенца Towels
инсталляция installation

Елена Селина

Джага- Джага или - от себя не убежишь

Феномен художника Никиты Алексеева - уникален. Он всегда убегает из художественного контекста "за полчаса" до коммерческого успеха. Легче перечислить те точки, которые он покинул, нежели наоборот. В 70-е - он отошел от "КД", 80-е - уехал в Париж накануне оглушительного успеха русского Сотби, в середине 90-х, после вполне успешного возвращения - резко отказался от художественной практики, летом 2003 г. - неожиданно обнаружил серию так называемых "предсмертных" рисунков. А когда уже никто и не ждал - вновь возвращается в московский художественный контекст.

Мог бы не убежать. Опыт показывает - творчество Никиты Алексеева отличается удивительным постоянством. Это может быть инсталляция, клеенка, рисунки цветные или черно-белые - набор сюжетов и способ их подачи всегда остается неизменным. В любом выставочном контексте произведение Ни-

киты Алексеева - своего рода бескомпромиссный монолог на сеансе у психоаналитика, обнажение символов и комплексов плейбоя и путешественника, в сюрреалистическом мире которого обязательно обнаружатся кролики и церкви, обнаженные красотки и идиллические пейзажи, коты и кресты, и многое другое, что можно с увлечением расшифровывать, а можно просто посмотреть и согласиться или отказаться от сдержанной психоделии джага-джага. Но если ты ее принял, то в принципе не важно - рассуждает ли он о философии полотенца или утверждает, что больше не нарисует ни одного рисунка. Это джага - неуловимая и непостоянная субстанция очевидного и невидимого.

Однажды авангардный музыкант Сергей Летов назвал его Джимом Моррисоном современного искусства. При всей парадоксальности определения - точнее не скажешь.



Давид Тер-Оганьян David Ter-Oganyan
Тени Shadows
видеоинсталляция video installation

Хелена Дюкен

Видеопроект "Тени" (2002-2004г.) построен на диалоге двух проекций: с одного из них на белую стену транслируется движение человеческих теней - в записи; со второго, на ту же стену - тени присутствующих в этом зале в реальном времени. Это встречи теней, находящихся в одном пространстве - но в разные времена.

Толпы; скопления людей; политические манифестации. Важным (для художника) историческим вехам, персонажам, событиям не уделяется специального внимания; они остаются немного за кадром; чисто художественно, на первый план выходит простая, доведенная до возможного лаконизма (весьма оригинальная при этом) эстетика.

Итак, эстетика проста и доведена до предела. Героика (сюжеты Давида) - абсолютно удачно совмещены с фактурной стороной: как это сделано, из чего, и насколько моментально, просто, легко.

Антон Горленко

Современное искусство - преступно по определению. Деятельность автора пропитана скандалом. В принцип возведено нарушение принятых норм, слом существующих традиций, попытки быстрого обогащения. В таком ракурсе, художник - человек вне закона, ведущий странную, непонятную многим жизнь.

Обладая соответствующими свойствами (отчасти генетически), Давид Тер-Оганьян формирует вокруг себя мир темных, "опасных" образов. Его объекты нераспознаваемы, это лишь тени реального мира. Они сопровождают нас повсюду; ведь от собственной тени, как известно, не убежишь. Попытки увидеть в тени, отбрасываемой одним предметом, очертания другого, составляют популярную игру, способную свести с ума.

Впервые этот проект был показан в галерее Франции в ... году. Но художественный результат, в данном случае, зависит исключительно от происходящего в пространстве галереи и поэтому выставка в XL не повтор, и не напоминание, а полноценное новое "исполнение". Новые люди, новые тени, новые формы и линии на освещенных экранах. Виды человеческих отношений, в таком видении, также оказываются расположенными где-то на периферии "темного" мира, скрытого от посторонних глаз. Встреча на плохо освещенной улице, передача денег, секс, музыканты, танцы, сомнительные личности...

Такая выставка - неплохая декорация для совершения реального криминала. Зритель лишен независимости. Он оказывается зажатым между танцующими силуэтами на экранах и источниками света, "вынужден" сам отбрасывать тень. Он продолжает воспринимать художественный акт, параллельно являясь его частью. В лучшем случае он будет проходить по делу как свидетель, в худшем как соучастник.



Виктор Пивоваров Viktor Pivovarov
Темные комнаты Dark Rooms
живопись painting

Наталья Сухова
Темные комнаты

Автобиография Виктора Пивоварова "Влюбленный агент" заканчивается главой под названием "Диван доктора Фрейда". Эту главу художник посвятил размышлениям о том, что есть реализм и "обладает ли этот, казалось бы, отработанный метод скрытыми неиспользованными возможностями или это деревянный велосипед, место которого в музее". И делает вывод, что хорошо бы двинуться назад (вперед?) к реализму, покататься на этом деревянном велосипеде. Поэтому в работы, объединенные названием "Темные комнаты", художник приглашает реализм. И этот реализм подвергается анализу, как будто доктор изучает состояние пациента. Сам же художник является психоаналитиком, тестирует и анализирует реализм своих работ, намеренно используя "словарь" Фрейда (трудно объяснимый набор героев в сновидениях, многозначные сюжеты, эротические сцены, животных, буквальное художественное воспроизведение неприличных бытовых

речевых оборотов), то есть психологические ребусы.

Пивоварову близок творческий метод Питера Брейгеля "потому, что, побывав на "нефритовых облаках", вкусив нирванического меда, он добровольно спустился вниз, к самому простому и обыденному, и еще ниже, к самому темному и страшному...", но не утрачивает при этом великого чувства прекрасного. Подобный опыт художник пытается провести со своими работами. Он, как и Фрейд, заставляет выйти наружу "самое темное и страшное" с целью обратить большого к лучшему. Художником проводится проверка реализма на возможность излечения от старости. В. Пивоваров пробует лечить реализм по Фрейду методом свободных ассоциаций, как основы психоаналитической терапии. В этой ситуации художник оказывается на приеме у самого себя, предложив своему доверенному свидетелю-зрителю, который наблюдает за всем в приоткрытую дверь, оценить эффективность проведенного сеанса.



Оксана Дубровская Oksana Dubrovskaya
Улицы зеленых фонарей Greenlight Street
меховая инсталляция furry installation for your senses

Елена Селина
ОТ ПЕРЕМЕНИ МЕСТ СЛАГАЕМЫХ СУММА НЕ МЕНЯЕТСЯ

Как бы мы ни старались убежать от гендерной проблематики - она все равно нас настигнет. Прошли времена повсеместного увлечения психологией пола, но вновь и вновь в творчестве отдельных художников, глубоко замаскированный - мерцает пресловутый гендерный оскал. Маскировка - не самоцель, очевидно, точка зрения на проблему меняется вместе с нами. И если десять лет назад модели "мерялись" гениталиями, а художники соревновались, кто откровеннее выскажется на щекотливую тему, то теперь интерпретации стали тоньше и глубже: не столько гендер, сколько психология восприятия, не столько "обнажение" проблемы, сколько интерактивное взаимодействие со зрителем и т.д.

Собственно фирменный стиль Оксаны Дубровской и укладывается в рамки психологии восприятия и интерактивной агрессии по отношению к зрителю. Но если в "25 кадре" - это "обнаружение" невидимой глазу информации, а в "Peepself" - попытка заставить зрителя подглядывать за собой, подглядывающим; то инсталляция "Улицы зеленых фонарей" - желание совместить по

сути несовместимое: поставить себя на место гипотетического дальтоника, а следовательно, мужчины; агрессивно навязать это состояние зрителю и плодотворно поработать в привлекательном жанре.

Известно, что каждый четвертый мужчина, в том числе художник - дальтоник. Кто-то не воспринимает зеленый цвет, кто-то - красный, кто-то - вообще весь мир видит в сером. Болезнь поражает только мужчин, но передается по наследству от женщины. Что же в итоге воспринимают эти люди? Оксана Дубровская предлагает тем, кто путает цвета пусть агрессивную, но терапию: не воспринимаешь красное - получишь зеленое, или наоборот. А если у тебя все серое - тогда потрогай мех или послушай LEDZEPPELIN и поймешь, чем мужчина отличается от женщины и что по сути волнует первого в последней. В принципе все очень сложно и одновременно, просто - если не зрение, то слух, а не слух - так на ощупь. А если еще и подушить? - Спасибо, не недо. В галерее есть женщины, которые не переносят запахи..., но всегда готовы уцепиться за X-хромосому, отвечающую за цветовосприятие, чтобы показать прекрасный проект, точнее, формулу гендера, так виртуозно скрытую в теле все той же тотальной инсталляции.



Ирина Корина Irina Korina
Назад в будущее Back to the future
инсталляция the inside-out installation

Елена Селина
Вперед в прошлое

Терпеть не могу рефлексии на московский художественный контекст. Какие бы задачи ни решал художник, работающий с этим материалом - невольно подозреваю его в заигрывании с конкретными людьми, в частности с критиками, чья любовь к самим себе и определяет успех такого рода проектов.

Аналогичные чувства возникают и по отношению к рефлексии на предыдущие пространства нашей галереи, так часто предлагаемые художниками в качестве элемента инсталляции. В этих случаях положительный ответ, как правило, можно даже не прогнозировать.

Творчество Иры Кориной - особый случай. Этому художнику нет нужды заигрывать с XL - мы и так успешно сотрудничаем.

И по здравому размышлению - предыдущее пространство галереи - необходимый элемент предлагаемой инсталляции. Выставка активизирует и контактирует различные временные пласты, элементы сюрреального мира воспоминаний, как известно, прихотливо перемешанных в поле подсознания. И активизация нужного автору контекста происходит посредством помещения зрителя в пространство хорошо знакомого, но, что важно - художественного контекста, который и должен послужить правильной точкой начала системы координат, благодаря которой зритель идет за логикой художника. Для усиления "воспоминаний о прошлом" антураж и атмосфера предыдущего пространства галереи выполнены с особой тщательностью, близкой к документальности, важной составной частью которых является и своего рода документальный перформанс, вернее, его элемент, выражающийся в форме присутствия действующих лиц любого вернисажа предыдущей XL. Звук, "космический" коридор, части росписей монументального искусства позволяют ностальгировать и ассоциировать в заданных художником рамках. Терпеть не могу трансформировать пространство галереи, но почему-то всегда это делаю, особенно когда мы показываем художника Иру Корину, чьих предложений обычно с огромным любопытством и тоской одновременно ожидаю каждый сезон. Инсталляция топ атоум! Ты все еще не исчерпала себя. И слава Богу.

Ирина Корина
От автора

Прежде всего я хотела, чтобы эта инсталляция разворачивалась как драматургическая история. Здесь есть срежиссированное движение для зрителя: сначала он оказывается в коридоре абстрактно-космическом, который относится к фантастике 60-70х годов. Вообще дизайн того времени был весь направлен в будущее, книги, которые писались о 2000 году как о чем-то невероятно далеком... Сейчас это воспринимается, с одной стороны, ностальгически, а с другой - это и есть реальность, которая пришло, но она немного иная, чем ожидалось. Мне хотелось сделать некую систему, внутри себя закольцованную, как матрешка или улитка, которая возвращается все время назад. С одной стороны современные визуальные, дизайнерские обращения к 70-м, та-

кая ностальгия, а с другой стороны 70-е которые обращены в будущее - будущее, которое наступило сейчас, но немножко иное. Такая закручивающаяся история - и во времени, и в пространстве. Старое пространство XL галереи, находящееся в нынешнем - это, прежде всего, история близкая мне и части зрителей. Мне хотелось, чтобы это было физически узнаваемо, за счет архитектуры, антуража, ситуации - для зрителя это является настоящим возвращением, точкой, откуда возможно воспринимать прошлое. Это воспоминание, начинающееся с момента узнавания, для тех, кто там был. А для тех, кто не был - это такое же общественное достояние, в смысле факта культуры, достопримечательности, как дом Пушкина или Достоевского. Как примета времени и места. То же самое место, но в другом времени. Мне хотелось вызвать эти ощущения... И современный человек, находясь в старой галерее, видит будущее, но оно недостижимое. До стен новой галереи дотронуться невозможно, видны только фрагменты, верхушки некоего изображения на этих стенах. Причем эти изображения, с одной стороны, будущее, потому что человек находится в прошлом, и одновременно - прошлое, потому что на стенах фрагменты монументальных композиций 70-х. Такая получается система структур, одних в другие встроены.

Видимые из-за стен фрагменты изображений - это не документальная мозаика (хотя и основана на конкретных монументальных произведениях), а измененные образы, так же как современный дизайн использует образы 70-х годов. Речь, безусловно, идет о психологических механизмах воспоминаний, о сложной игре документальности и воспоминания, о совмещении странно совмещаемых понятий. В воспоминании все происходит сразу, что невозможно в документальной реальности, и при этом воспоминание никогда не позволяет восстановить буквально все, вспоминаются не реальные вещи и события, а ощущения. Когда попадаешь в дом, где прошло детство, оказывается, что все, что помнилось большим - маленькое, очень изменились размеры и масштабы. Для меня очень важно в этой инсталляции, как и во всех других моих работах, что она слоистая, состоит из разных фактур, ощущаемых физически по-разному. Это некая документальность, где не только пространство работает на воспоминание, но и ситуация вернисажа, с теми же людьми в тех же ролях. Это своего рода перформанс, где каждый проходящий становится и исполнителем, и зрителем - но и некоторая манипуляция зрителем, поскольку его перемещение ограничено четким маршрутом и рамками построенного пространства. В этой работе есть попытка сделать абсолютно документальное пространство, которое при этом измененное, обработанное и поэтому от смещения воспоминаний и реальных ощущений становится сюрреалистическим.

Elena Selina
Ahead to the past

I hate any sort of reflex on Moscow art context. Whichever issues the artists who explore this theme keep in their mind, I involuntarily suspect them of flirting with definite people, mostly the art critics - whose narcissism affects the success of

such projects. The very same feeling I have about any sort of reflex on the former spaces of XL Gallery, which the artists so often suggest as element of installation. To such proposals the answer is positively «но». But the case of Irina Korina is special. She has no need to play toots with XL; we already work together well. In this particular case the previous gallery space is the necessary part of her installation. This exhibition activates various time levels, the elements of surreal reminiscences from the weird unconscious mix. The artist plugs the viewers in the right context through placing them inside the well known space - which itself is the art context - to fix the exact starting point for the viewers movement along the artist's logic path. To strengthen the «remembrance» effect this former gallery interior and atmosphere are rendered close to documentary preciseness, including a sort of performance - with all the characters of previous XL openings. The sound, the «space» corridor and details of monumental murals and mosaics will help public to get the right feeling of nostalgia and have the right associations according to the artist's plan. I also hate to transform the gallery space, but somehow I always do it when exhibiting Irina Korina. And every season I'm curious and sick for her new projects. Installation mon amour! You ain't exhausted yet, thanks God.

Irina Korina
From the artist

My principal goal is to make the installation unfold like a drama. I stage the movements of viewers. In my project 'Back to the Future', the public first enters a cosmic corridor that derives from the science fiction of the 1960s and 1970s. I wanted to create a system that was wrapped around itself, somewhat like a matrioshka doll or a snail that keeps returning to itself. Thus contemporary visual and design references to the 1970s are nostalgic and, at the same time, refer to a period that was oriented towards the distant future - a future that has now arrived yet differs from what people expected. It is a story that wraps around itself both in space and in time. Visitors pass from the white cosmic corridor ('Back to the Future') to the old XL Gallery that is reconstructed in the centre of the contemporary gallery - a story that is dear to me and many of the viewers. I wanted it to be physically recognizable through the architecture, entourage and

situation. It becomes a real return to the past for the viewer - a point from which he or she can relive the past. This recollection begins from the moment of recognition. One relives the same thing, yet at a new time. I wanted to evoke such emotions. A contemporary person who finds himself in the old gallery sees the future, yet it is unattainable. It is impossible to touch the walls of the new gallery; one sees only fragments - the upper sections of images on the walls that simultaneously relate to the future (for the viewer finds himself in the oastl and to the past (for they are fragments of monumental works of the 1970s). The result is a system of structures nested one within another. The fragments of images that are visible behind the walls are not a documentary mosaic (although they are based on concrete monumental works) but altered images, in the same way that contemporary design makes use of the images of the 1970s. Without a doubt, it is all about the psychological mechanisms of recollection, the complex game of documents and memory, and the juxtaposition of notions that would hardly seem to go together. In recollection, everything occurs at once (unlike in reality). At the same time, recollection is unable to reconstitute everything; one mostly recalls emotions rather than real things and events. When you return to a house in which you spent your childhood, things that were large according to your memories turn out to be small, and everything acquires a different scale. It is very important for me that this installation, just like all my other works, consists of different layers and textures that evoke different types of physical reaction.



Влад Мамышев-Монро Vlad Mamyshev-Monroe
Женщина как она есть Woman as she is
живопись painting

Владислав Мамышев-Монро

Героиня, alter ego меня самое (художника-мужчины), проходит через самые страшные испытания. Как Геракл и Одиссей, так и моя героиня оказываются в жизненных и антижизненных ситуациях... На некоторых полотнах она будет сражаться с пространствами бесформенных пространств. Искусствоведы будущего будут ломать перья. Она Мать всех богов, и Золушка, и Принцесса, и Злая Фея, мама и дочка в одном лице. При этом - это не Мерлин Монро, а чисто русский образ:

сказывается обилие мучного, углеводов, совершенно определенная манера одеваться и общий ежесекундный героизм типичной русской женщины, завораживающей своей мощью.

Но это все для простачка: это не Илиада и не Одиссея, а еще и художник. История, которая произошла с Дорианом Греем, ко мне неприменима, я пишу не собственный портрет, а занимаюсь собственно искусством! Короче, моя героиня - это моя героиня - оставьте, пожалуйста, мое тяжелое вымя, которое присутствует на полотнах, мне самой!



Аристарх Чернышев & Владислав Ефимов Aristarkh Chernyshev & Vladislav Efimov
Пузыри Bubbles
интерактивная видеоинсталляция interactive video installation

Владимир Левашов
Надуть художника

Знакомые ребята в черных брюках и белых рубашках дарят нам свой очередной аттракцион. Теперь их можно не только пилить пилой и топтать ногами, но еще и надувать. Как воздушные шары, как мыльные пузыри, как футбольные мячи. Но качать следует с усердием. Остановишься - и черно-белые человечки снова сожмутся в точку, засунувшись в ту самую трубу, из которой полезли. А постарайся - улетят за горизонт. Но не переживайте: они будут возвращаться снова и снова, когда захотите. Чем же еще заниматься современным художником, если не развлекать публику, не надувать ее? Мы надуваем их, они, демонстративно удаляясь в небеса, нас - ко всеобщему удовольствию.

У самих авторов про их инсталляцию телега следующая - мол, раньше, в стародавние времена, когда в мире еще существовало большое искусство, все люди верили во вдохновение. И настоящие художники вдохновившись, возносились душой, а руки их как-то сами собой изготовляли великие шедевры. Иногда вдохновение посещало творцов легко и приятно, прямо и во сне - как великолепного Рафаэля, которому привиделась сикстинская Мадонна. Но чаще для этого все же приходилось тяжело трудиться духом - почти как аскетам. Последние же, сказывают наши авторы, способны были в своем молитвенном экстазе даже несколько отрываться от земной тверди. Но потом дело дошло до эры Просвещения и пром.революции, а народ стал любить все больше естественное вместо сверхъестественного. И предпочитать натуральный ресурс капризной воле небес. Луи Дагерр (при помощи оптики и химии) научился брать визуальную картинку прямо из глубин вещества, придумав фотографию. А романтики (открыв для себя гашиш с опиумом) почти в индустриальном порядке стали добывать аналогичные образы из глубин внутренних. Короче, процесс налачился, продукт пошел. Массовое предложение ответило массовому же спросу. И был создан главный ресурс производства вдохновения в своем необходимом, но никогда недостаточном количестве - сам арт-потребитель, то бишь публика. Художник, собирающий максимальную массу публики, получал и наибольшее вдохновение. И становится знаменитостью: тем, кто в избытке вдохновлен - надут.

Как известно, больше всего художники любят славу и деньги. Слава - показатель их вдохновенности, деньги - ее вещественный эквивалент. Но реальную массу славы и денег штучное искусство дать не может. Для этого нужно искусство экранное, придуманное в конце позапрошлого века и собирающее полные залы. Не считая, кроме того, цирка с эстрадой, позволяющей под завязку набить стадионы. А век спустя искусство стало еще и интерактивным. Публика смешалась с артистами, и теперь все мы производим, продаем и покупаем друг у друга живительный воздух взаимной воодушевленности.

Такая история. Кстати, заметили ли вы, что одеты Чернышев с Ефимовым вовсе не в блузы гениев, а в униформу офисных мальчиков и итээров? Видимо, в ней сподручнее на их воздушном производстве.

Vladimir Levashov
Blow up the artist

Welcome to the next amusement attraction from familiar guys in white shirts/black pants. Now you may not just saw 'em or smash 'em, you can pump 'em. Like balloons, bubbles, or football. You'd better pump hard, or else these black-n-white guys will hide back in the tube where they started coming from. Should you pump real hard - they'll float away. Don't worry, these guys are always coming back, again and again. What else could contemporary artist do than entertaining the public and puffing it. Wejauf f them, they rise up into the sky and puff us - everyone happy.

Here's what the artists say about their own piece: long time ago, when there was real big art, people believed in inspiration. And when real artists were inspired, their souls ascended, while their hands were creating masterpieces. To some inspiration came in easy and pleasant way, when they were asleep, like to glorious Raphael, who has seen his Madonna in a dream. Most others had to exercise their spirit hard, like ascetics (who, according to our artists, could get off the ground powered by their ecstatic prayers). Then came Enlightenment, industrial revolution, and people started to like natural more than supernatural. And they preferred the natural resource instead of heavenly whimsy. Louis Dagerr, using optics and chemistry, learned to develop visual image right from inside the matter - and invented photography. The heroes of Romanticism discovered the power of hasheesh and opium and started to dig such images from the depths of consciousness. So the process was set up and production launched. Mass offer adequately met mass demand. And the major resource of inspiration production was created - the public, in volumes always essential but never enough. The artist who gathered maximum public, received maximum inspiration; and became famous - he who is overinspired, is inflated.

Everybody knows that most of all artists love fame and money. Fame is an index of their inspiration, money is it's material equivalent. However the art of piece-work production can not get the real fame and money. This is the task for the art of screen - that packs movie theaters with millions. And maybe pop music which gathers stadiums of public. So after a century of mass production the art became interactive. Public mixed with artists and everybody producing, selling and buying from each other the life-giving air of mutual animation.

That's the story. Did you notice that Chernyshev & Efimov wear not the genius blouse, but an office uniform?

Apprently it's more suitable in their air production.



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский
Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov
Под водой Underwater
живопись *painting*

Милен Орлова

Погружаясь в живопись

Полиптих Александра Виноградова и Владимира Дубосарского "Подводный мир" был впервые представлен в Российском павильоне на Венецианской биеннале 2003 года. Российская экспозиция называлась "Возвращение художника", но фактически отражала новый интерес к живописи и картине в российском современном искусстве. Компанию Дубосарскому и Виноградову составляли Валерий Кошляков и Константин Звездочетов. И тот, и другой работают с историческим прошлым картины - Звездочетов эксплуатирует повествовательный стиль журнальных иллюстраций начала 20 века и советской карикатуры, тема Кошлякова - руины классицизма, в том числе и советского образца - сталинский классицизм.

На фоне ретроспективных работ коллег многометровое панно Дубосарского Виноградова выглядело настоящей одой современности, без намека на какую-либо историчность. И это парадокс - поскольку десять лет назад, в 1994 году, начав работать вместе, они как раз сделали ставку на казалось бы к тому моменту окончательно сданный в архив и дискредитировавший себя исторический стиль - соцреализм. Первая из их серий, которая называлась "Картины на заказ", публикой однозначно воспринималась как пародия на различные жанры и излюбленные сюжеты советской официозной живописи - портреты вождей ("Распогодилось" с Ельциным и Лебедем), производственная картина, народные гулянья, трудовой подвиг, батальное полотно. Некоторую комичность и даже анекдотичность их работам придавало то, что в известные иконографические схемы они вставляли новых, современных персонажей (так называемые "новые русские" и их девушки), в том числе и героев, позаимствованных из рекламы и западного кинематографа. Так например, одной из самых популярных картин дуэта стала "Шварценеггер и дети", восходящая к советской традиции изображения Сталина в окружении детей. Иногда в одном произведении художники микшировали два разных сюжета - например, в "производственную" картину про литейный завод вторгался сказочный огнедышащий Змей-Горыныч.

Первоначально пародийной была и сама идея коллективного творчества - художники заявляли, что мечтают возродить художественные комбинаты советских времен, где картины изготавливались по заказу государства поточным, бригадным методом. Отсюда - и желание добиться как можно большей анонимности, "стертости" манеры, эффекта среднестатистической реалистической живописи, узнаваемой как большой стиль, но не опознаваемой как индивидуальный почерк, и работа вдвоем этой цели отвечала как нельзя лучше. Одним словом, Дубосарский и Виноградов стремились к тому идеалу, который в западной практике получил название *bad painting* - сознательно "плохой", а вернее никакой живописи.

"Картины на заказ" был чисто фиктивным, художественным проектом - никаких реальных заказов долгое время художники не получали, и уж тем более от государства. Но их успех у российской публики (например, Дубосарский

Виноградов настоящие чемпионы по количеству воспроизведения их работ на обложках популярных журналов) свидетельствует о том, что они четко уловили то, что называется социальным заказом - желание общества иметь современные образы, изложенные понятным художественным языком. И не их вина, что два этих желания (современно и понятно) вступают в конфликт - это проблема их аудитории. Ближайший аналог тому, что Дубосарский-Виноградов сумели сделать с классической русской и советской живописью, это то, что писатель Владимир Сорокин сумел сделать с классической русской и советской литературой, как бы "взорвав" традиционные клише и жанры изнутри. Точно так, как привлеченные знакомой со школьных учебников старомодной повествовательностью, читатели Сорокина вдруг обнаруживают вместо, скажем, невинной семейной саги леденящий триллер, зрители Дубосарского и Виноградова в упаковке традиционной картины получают какой-то новый продукт. Скажем, групповой портрет знаменитых русских писателей в виде обнаженных фавнов и вакханок, участвующих в оргии на природе.

Чем дольше работали вместе Дубосарский и Виноградов, тем дальше они уходили от пародии, от лобовых, хоть и эффектных ходов, от прямых цитат, и тем неожиданнее становились с точки зрения традиционной иконографии их композиции. В этом смысле показательна их серия "Русская литература", где главными персонажами выступают книги, помещенные в пейзажи, с которыми ассоциируется их содержание - например, томик "Мертвых душ" валяется в луже посреди осенней проселочной дороги. Забавна и серия, сделанная для одного московского бутика, где логотипы модных западных одежных марок вырезаны на коре березок в лесу. Или серия, где мобильные телефоны и прочие атрибуты современного преуспевающего россиянина зависают в воздухе над волжскими просторами. В картине "Христос в Москве" самым интересным оказывается не сюжет, восходящий к культовому произведению русской живописи, знаменитому "Явление Христа народу" Александра Иванова, а динамичный ночной вид площади Маяковского.

В "Подводном мире" художники окончательно отбрасывают уже ненужные им костыли исторических отсылок - в самом деле, не рассматривать же их картину как современный вариант сказки про Садко. Авторы намекают, что у них была некая серьезная эстетическая "программа" для этой работы: жизненный цикл от рождения до смерти, смена различных художественных стилей, но эти тяжеловесные трактовки слишком противоречат ощущению легкости и невесомости, которым проникнут "Подводный мир", чтобы им верить. Самым важным здесь кажется, что дуэт Дубосарского - Виноградова решился полностью отдаться живописной стихии, нырнуть в ее глубину, оторвавшись наконец, от земли -- своей русской почвы.

Интервью с Дубосарским и Виноградовым

- Откуда такая тема - подводный мир

- Последнее время мы делали рай на земле - и рай на земле мы уже освоили,

а это подводный рай, как бы такая утопия.

- Утопия - это когда все утопли?

- Это очень красивый мир. Мы начинали с советского искусства - например Лени Рифеншталь, ведь она тоже закончила подводными съемками, то есть это может быть наивысшая форма тоталитарной красоты. То есть с одной стороны это идеальная красота а с другой всякая фантастика, еще проблема воды, которая стоит перед человечеством. По прогнозам вода скоро будет как нефть дорогая. И еще - сейчас это очень популярно - дайвинг.

- А вы сами погружались?

- Нет мы только с маской плавали в Красном море

- Пять лет назад вы изображали на картинах российских политиков, поп-звезд и вообще новых русских - а сейчас у вас просто плавающие девушки и юноши.

- Все не так просто, это история человека - вот человек родился, его детство, юность. Мы отсылали к разным художественным стилям . Танец с акулами -- это сюрреализм, розовое сердце и новогодняя елка - поп-арт, женщина с ребенком это и Возрождение и наш Дейнека скажем.

- А что символизирует стол с рюкзаками

- Смерть конечно

- Больше похоже на вернисаж в галерее

- Вернисаж - это и есть поминки

Milena Orlova

Dive into painting

The Underwater polyptych by Vladimir Dubossarsky&Alexander Vinogradov has been first shown in the Russian pavilion at Venice Biennale in 2003. The Russian exposition had a title "Return of the Artist", but actually that was an expression of the growing interest to painting in Russian contemporary scene. D&V had a good company - Valery Koshlyakov and Konstantin Zvezdochetov. Both artists work with the painting's past perfect: Zvezdochetov is exploiting the narrative style of magazine illustrations of the early 20th century and Soviet cartoons, while Koshlyakov's favorite theme is a ruins of Classicism, including its Soviet sibling, the Stalin style.

Compared to their colleagues' retrospective works the 26-meter-13-panel painting by D&V looked like the real ode to contemporaneity, without any historical hint. That's paradoxical, if we remember that 10 years ago, when they started working as a duo, the artists ventured into Socialist realism, the style which seemed to be discredited and doomed to the archive oblivion. Their first series, titled "The ordered painting", got an unambiguous response as a parody of various genres and subjects of official Soviet painting - portrait of the party leaders (like "Good weather" with Yeltsin and Lebed), or industrial work, or public holidays, or a battle-piece. The comic effect of their works was emphasized by implanting modern personages (like the so called "New Russians"and their merry girlfriends) and even heroes of advertising or American movies, into the well known iconographic schemes. Probably the most popular piece was "Plain air (Schwarzennegger and kids)", with its allusions to the Soviet tradition of portraying Stalin surrounded by children. In some pieces D&V were mixing two various subjects, like when the fairytale dragon appeared and was captured by the steelworkers in the foundry.

The very idea of collective work was a parody itself: Dubossarsky&Vinogradov declared the wish to revive the art factories of the Soviet epoch, where the state-ordered painting were made in a mass-production fashion. Hence the D&V's desire to gain anonymous, "banal" manner of the average realistic painting, recognized as a great style but devoid of individual hand. And painting in

duo was adequate to the task. Shortly D&V were seeking ideal which in the Western tradition bears the name of "bad painting", the consciously mediocre or no-painting.

"The ordered painting" was a purely fictitious art project: for a long time the artists had no orders, especially none from the state. However their public success in Russia confirms that they've managed to grab what is called social order, that is society's longing to modern imagery presented in an obvious understandable artistic way (D&V sport a record number of works published on the magazine covers). It's not the artists' fault that these two wishes (to be modern and to be obvious) are contradictory - that's the problem of their public. What D&V have done to the classical Russian and Soviet painting could only be compared to what writer Vladimir Sorokin has done to the classical Russian and Soviet literature, blowing traditional cliché and genres from within. As well as naive reader of Sorokin might be shocked to find a chilling thriller instead of expected family saga, so the D&V's public get some brand new product in a traditional painting package. Like the group portrait of the great Russian writers and poets as a group of naked fauns and nymphs in the wood.

The longer has D&V worked together, the farther did their painting diverge from parody, from straightforward (though effective) strokes and direct quotations, and the more surprising have become their compositions. The "Russian Literature" series is a good example - the painting heroes are the books of Tolstoy, Gogol, Dostoevsky, Chekhov, which are placed in the landscapes respective to the book's content. Or a series of works shown in one Moscow boutique, with fashion designers names carved by some "stranger" on the birch trees. Or a more recent series - with isolated objects (like a mobile phone or a flag) appear in the unpeopled Volga river landscapes. Even their "Christ in Moscow" piece grabs attention not with allusion to the Alexandr Ivanov's cult work of the Russian painting, "Advent of the Christ", but rather the dynamic Moscow urban surrounding.

On the "Underwater" panorama Dubossarsky&Vinogradov finally chase all the crutches of historical allusions. They imply that this work had some serious aesthetic "program" -the life cycle from birth to death, change of the art styles - but let me not believe them, because such graceless treatment is way to much contradictory with the ethereal and light feeling that shines through this marine piece. What seems the most important is that D&V duo has completely given up to the painting itself, plunged into its depth and got away from land, their Russian soil.

Interview with Dubossarsky & Vinogradov

- Why the underwater world?

- Lately we have been creating paradise on earth, and we have already digested it. Here's a submarine paradise, sort of Utopia.

- Utopia is when everybody has drowned?

- It is a very beautiful world. We started with Soviet art... Take Leni Riefenstahl for example, she has finished with underwater photography as well so maybe that is the supreme form of totalitarian beauty. First, it's an ideal beauty, second - it's fantasy; and also humankind is facing the problem of water. Soon water will be expensive as oil. And diving is becoming extremely popular.

- Did you do diving?

- No we just tried snorkeling in the Red sea.

- Five years ago you pictured Russian politics, pop stars, the new Russians, and now there are just ordinary boys and girls swimming.

- It's not that simple, it is the life cycle of a human - being born then childhood, teenage. We appealed to various art styles. Dancing with sharks - is Surrealism,

pink hear and New Year tree - Pop Art. A woman with a child is both Renaissance and, say, Deineka.

- So what does the table with wine glasses do for?
- Death, of course.
- Looks more like the opening in the gallery
- But vernissage is a funeral feast.



Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov
На работе Men at work
инсталляция installation

Елена Селина

Никогда и никому не расскажу что хотел сказать художник

Неблагодарное да и неблагоприятное это занятие. Не понимаю, почему в русском зрителе так прочно застряла привычка, что некто должен что-то обязательно объяснить, все журналы почему-то назойливо просят так называемый пресс-релиз, который никто никогда не читает и не учитывает, а скорбными тушками буклетов в конце вернисажа густо засыпано все галерейное пространство.

Конечно, можно было бы в контексте данной выставки Звездочетова, точнее панорамы "На работе" - порассуждать и о природе звездочетовских импро-

визаций в рамках выбранной стилистики, о методологии, о специфике его инсталляционного мышления, о фрейдистском осознанно-неосознанном "застревании" на определенном культурном слое...

Как-то критик Агунович отметил, что о старом искусстве можно очень много говорить о многом, а современное искусство становится все сложнее и сложнее, а ответить на вопрос о том, что такое современное искусство можно только показав пальцем - "Вот!". Сейчас не помню, что он имел в виду, но почему-то на все вопросы о панораме Звездочетова "На работе" хочется очень злбно ответить неуверяющей цитатой из уважаемого критика. И даже повторить тот же непристойный жест.



Цапля и Глюкля Tsaplya & Glyuklya
Звуки музыки Sounds of music
видео video

Цапля и Глюкля

В прошлом году мы были в резиденции в Швеции, в небольшом северном городе Умеа. Это скучный тихий город, жители которого проводят свое время катаясь на велосипедах.

В квартире, в которой мы жили, мы нашли кассету с прекрасным американским фильмом "Звуки музыки". Как выяснилось потом, в Швеции - это культовый фильм, есть клубы его поклонников и нам даже рассказывали про одну женщину, которая смотрела его девяносто раз. Этот фильм о том, что счастье - это любовь и эта любовь может преодолеть все. Но для того, что бы обрести эту любовь, нужно научиться понимать другого. Одна из самых знаменитых сцен фильма, когда Мари (главная героиня) и семь детей (для которых она скоро станет приемной матерью) едут на велосипедах и расппевают пес-

ню "До-ре-ми". Точнее, Мари обучает их пению. Дети учатся пению так, как будто музыка и хоровое пение - лучший способ научиться понимать друг друга. Это переломный момент фильма и после этой сцены у них в семье все пошло хорошо.

Мы сразу же полюбили этот фильм и решили сделать посвящение городу Умеа. Мы пригласили разных жителей города: студентов, галеристов, начальников, детей и т.д. принять участие в нашем проекте. Все они ехали на велосипедах и пели эту знаменитую песню "До-ре-ми". Возглавляли процессию Белые (мы сами в белых костюмах). У каждого из нас был свой собственный голос и свои представления об этой песне, но все мы старались петь так, что бы получился хор. Хор, конечно, получался не всегда, но, все -таки, мы старались.



Борис Орлов Boris Orlov
Ретроспекция Retrospection
инсталляция installation

Елена Селина
Начни сначала

Если ты известный художник и твои работы находятся в самых пафосных музейных и частных собраниях, если ты достиг желаемой степени профессионализма и практически нет ничего невозможного для реализации любой поставленной тобой задачи - начинается самое интересное: анализ сделанного и попытка перейти на новый этап. Не столько попрощаться, сколько понять куда двигаться дальше. Мне кажется, в этом "интересном" положении находится сейчас Борис Орлов. Он вглядывается в свои работы, как если бы любой из нас заглянул в накопившийся за долгие годы личный архив и стал перебирать пожелтевшие фотографии, читать старые письма, рассматривать документы времени. Что-то вызывает у тебя иронию, чем-то ты гордишься, а что-то хочется немного изменить, увидеть по-другому. Если ты обычный человек, ты встаешь после этого просмотра очищенным и начинаешь жизнь сначала, если ты художник - освобождаешься от привычных образов посредством создания новых произведений. Тем не менее никто и никогда не может освободиться от своего прошлого - и новая жизнь, и новые произведения довольно крепкой нитью связаны с предыдущим опытом, отказываться от которого было бы неразумно. Борис Орлов виртуозно работавший с советским дискурсом, очень элегантно его переосмысляет: академический теперь уже "музей соц-арта" буквально поглощается



Игорь Мухин Igor Moukhin
Тяжелое дыхание зимы Heavy breath of winter
фотография photography

Елена Селина
МУХИН И В АФРИКЕ МУХИН

О творчестве Игоря Мухина можно долго писать в превосходных степенях. Настолько превосходных, что сам себя ловишь на многолетних штампах: лучший фотограф Москвы, точно найденные кадры, особая поэзия его черно-белых серий и проч. Нет никаких человеческих сил повторять этот набор эпитетов по двадцать восьмому разу.

Самое интересное в творчестве любого художника - те работы, которые делались не специально для какой-нибудь серии, а возникали сами по себе просто потому, что автору почему-то захотелось это сделать. Своего рода - беглые заметки на полях. Именно из этих "заметок" и сложилась выставка с условным названием "Тяжелое дыхание зимы".

И название могло бы быть другим, и работ могло бы быть больше (в серию сложились фотографии последних пяти лет). Мы взяли ровно столько, сколько вмещает пространство XL - если следовать "музейному" способу презентации. Тем не менее в этом непрограммном высказывании - весь Мухин. Минтинг, праздники, выюга на Красной площади, целующиеся парочки и прочие

исконно русской росписью, которая выступает в роли некоего Чужого, агрессивным галлюцинозом голливудского блокбастера. Безобидная в целом, "хохла" со своим традиционно доминирующим красно-черным колоритом, вторгаясь в тело произведения превращается в агрессивную субстанцию, спастись от которой очень проблематично. Поглощая по сути все этапы творчества художника - она одновременно и ужасает и притягивает какой-то своей "неземной" красотой, не имеющей уже ничего общего с наивным русским промыслом. Этот эффект сродни зеркалу с увеличительным стеклом, заглянув в которое понимаешь, что нет ничего страшнее, чем приближенный человеческий глаз или кожа. Русское буквально "подавляет" советское, навязывая х орошо знакомым образам новую эстетику, агрессивную, но и прекрасную в своей почти непереносимой жесткости. Борис Орлов никогда не был художником простодушным, склонным к исключительно визуальным экспериментам. Один из важнейших родоначальников соц-арта, он, как никто другой очень точно соотносит форму и содержание каждого своего художественного высказывания. И внимательно вглядываясь в иронично-прекрасные композиции автора - ловишь себя на мысли, что не все в порядке в нашем королевстве.

Ночной Дозор. Всем выйти из Сумрака. Даже не знаю почему мне захотелось так сказать.

закрученные композиции - застигнутые врасплох, подсмотренные, позирующие - привычные фрагменты действительности. Особенно привычные для зрителя, хорошо знакомого с творчеством автора. Даже уже не важно, какой конкретно сюжет запечатлен на фотографии - мы никогда не спутаем этого художника, потому что годы мухинского существования в искусстве приучили нас к его особенному почерку, невероятному умению остаться незаметным, когда это практически невозможно и самым ярким на любой групповой фотографической выставке.

XL очень хочется быть похожей на Мухина. Замечать неочевидное, выхватывать скрытое, видеть банальное особенным. А еще очень хочется, чтобы "почерк" галереи, если бы было позволено ввести такой термин - так же отчетливо угадывался в общем контексте как стилистика Мухина, которую ни с кем не спутаешь и не всегда даже и объяснишь. А просто принимаешь за собственный взгляд, потому что достаточно увидеть фотографию Мухина, чтобы на долгие годы считать, что это ты сам так видишь. Именно поэтому выставку, открывающуюся в самый важный для галереи день - одиннадцатый день рождения - можно считать программно.



Аристарх Чернышев & Владислав Ефимов
Aristarkh Chernyshev & Vladislav Efimov
КоМутация CoMutation
инсталляция installation

Антонио Джеуза

Получив в распоряжение 24 штекера и 12 гнезд для них, зрители в состоянии произвольно втыкать их – тогда Чернышев или Ефимов будет мутировать: тело целиком или частично рястянется и деформируется. Визуально эти потерявшие форму фигуры отсылают к работам Вольфа Востелла и Нам Джун Пайка конца 1950-х – начала 1960-х годов с переключателями и магнитами для манипулирования телеобразами... В большой степени это – медитативная работа о мутациях самого себя. Так или иначе, патина меланхолии покрывает всю инсталляцию... не всегда вставление штекера инициирует мутацию. Это может навести на мысль, что машина, предполагаемая безупречной, функционирует неправильно, что в цепи эволюции обнаружилось ущербное звено.

Antonio Geuza

Given 24 plugs and 12 sockets, viewers can voluntarily plug any jack in any socket and the images of the artists will mutate. Visually, these misshapen figures are a reference to Wolf Vostell and Nam June Paik's works of the late '50ies - early '60ies with switches and magnets to manipulate broadcasted images. You can almost feel the physical presence of machine. Science is a direct reference to the Enlightenment, and the faith in technological progress. However, this installation proves to be closer to the Romanticism since the result appears to be more an introspective quest than an objective analysis. Also, not always the action of plugging the jack triggers a mutation. This might suggest a fault in the functioning of the machine, a broken ring in the chain of evolution.



Сергей Чиликов Sergei Chilikov
Азартные игры Gamble
фотография photography

Андрей Паршиков

Группа молодежи, Самара, объектив фотокамеры... Все остальное - действие. Реальное действие или нет - не важно. Действует правило "А почему бы и нет?" Все, что зафиксировано объективом, не имело причин, чтобы не произойти на самом деле. Девиантное поведение как регрессия психической энергии личностного начала или исследование метафизики азарта? Всего лишь фото. Без рамок, без стекла, без барьеров для восприятия, без "интерьерности". Таков феномен Чиликова. Фотографичность - вот основная характеристика его стилевого языка. Фотографии Чиликова сложны и просты одновременно. Используя все доступные средства и приемы, слои фотоискусства, будь то документация, постановка, схваченный момент - он репрезентирует момент "здесь и сейчас". Причем основной лейтмотив здесь - перверсия, обнажение потаенного, выход недозванного. Азартная игра показана здесь не буквально, но в более глубоком смысле этого словосочетания. Негативная энергия, выход которой освобождает личность от необходимости регрессии и энтропии вплоть до параноидальной фрустрации и последующего депрессивного невроза, становится моментом позитивным. Агрессия, бандитизм, терроризм - все это лишь метастазы "азартидо", данные в различных аспектах - от интравертивно-индивидуального до социального. Потаенные уголки души, в которых эта энергия скапливается, мы всегда тщательно запираем на самый большой замок. Порой мы выбрасываем ключ от него, и тогда в определенный момент можем обнаружить себя пациентами психиатрической клиники, где будет про-

исходить восстановление этого замка, непонятным образом взломанного нами самими в пограничной ситуации, о чем сами можем даже не вспомнить. Единственный способ избежать этого - время от времени использовать ключ и открывать ящик Пандоры, пока он еще не переполнен до краев.

Именно так и поступают персонажи проекта "Азартные игры". Молодые люди и девушки из Самары, играющие в азартные игры вроде шахмат и шашек обнаруживают в себе недюжинные способности к исследованию собственных черт из омота. Дикие оргии, фантазмы, основанные на либидо (а также и мортидо), инстинкт собственности, энтропии, разрушения, анархии. Съемка ведется с границы между социальным и индивидуальным. Агонизирующий бестиарий, в который, словно вуайерист, вглядывается зритель, вызывает содрогание или брезгливую ухмылку. Но есть одна загвоздка. Начинает сосать под ложечкой. Почему-то стыдно. И чем дольше смотришь, тем сильнее начинаешь краснеть. И лишь постепенно ловишь себя на мысли, что сам вполне бы мог стать одним из персонажей проекта. Задайтесь вопросом: "А почему бы и нет?" Вы никогда не играли в шахматы и при проигрыше вас не грызло мерзкое ощущение агрессии, направленной на партнера? Или, может быть, шашки? А если покер? На деньги? Вы точно умеете проигрывать? А если все же открыть замок? Нет желания присоединиться? Зачем довольствоваться ролью подглядывающего? Гормональное зло, взыгравшее в героях проекта и выпускаемое художником наружу, не чуждо любому человеку. Главное - порываться в карманах сознания и отыскать ключ. Не азартных людей не бывает, есть лишь те, кто в этом себе не признается.



Олег Кулик Oleg Kulik
Gobi Test 2
видеоинсталляция videoinstallation

Олег Кулик

Испытание Гоби, или Невыносимая прелесть Монголии

"Цивилизованный человек" выжить в Монголии не может. Никак.

Любой бизнес здесь возможен, только если он не нарушает баланса с природой, причудливого с точки зрения "цивилизованного человека". "А где мы будем пасти свой скот?" - резонно спрашивают монголы, и богатейшие месторождения полезных ископаемых не разрабатываются.

Монголия - последний оазис, где жизнь невыносимо прекрасна, потому что в отличие от прочего мира монголы не насилуют природу, а ждут милости от нее. Это не Greenpeace, а симбиоз, когда нарушение гармонии есть неминуемая и быстрая смерть. Единственный рекламный билборд в Монголии я видел на границе. Он обращен в сторону Китая. Это реклама "Хегах", метафора нынешнего западного мира, копирующего безумие.

Самые воинственные в истории племена каким-то образом превратились в самых беззлобных и самых наивных в мире людей. Это урок. Историки предполагают, что титул Чингис, данное человеку с именем Тэмуджин, происходит от слова "чингиху", в переводе "обнимаю". Экспансия монголов сродни шаманскому объятию. Чингис говорил о "синих всадниках", которые придут в конце времен и объединят мирным духом весь мир. Как это не похоже на наш Апокалипсис!

Культуру ушедшего века можно рассмотреть в оппозиции Йозеф Бойс - Энди Уорхол. Бедный Энди заблудился в супермаркете современности и не нашел другого выхода, кроме иронии. Бойс вышел на другой уровень отношений с реальностью. Катастрофа открыла ему живительную связь с природой и стала проводником нового шаманизма в искусстве. Крымские татары, которые выходили раненого летчика Бойса - прямые наследники монголов в Европе. А войлок и жир — лекарства и арт-материал Бойса - основные продукты производства сегодняшней Монголии. Из бескрайней монгольской степи Уорхол кажется памятником нашего страха перед жизнью, а Бойс - предтечей возможного трансцендентного обновления.

Формальные черты этого обновления не могут быть манифестированы (это не сюрреализм с футуризмом). Для монгольского обновления нет пока слов в наших языках. Не хватает энергии - Тенгри* слабават. Но есть звуки, запахи, синее небо, чистые озера, бесконечность горизонта, независимость сарлыков, пляски лошадей - есть испытание пустыней Гоби и невыносимой наивностью ее жителей, терпеливо ожидающих возвращения синих всадников.

** Тенгри - небесный дух-хозяин, широко распространенный среди народов Центральной Азии. Неперсонифицированное божественное начало, распоряжающееся судьбами человека, народа и государства.*



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский
Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov
Новая живопись New Painting
painting works

Елена Селина

Шаг назад - два шага вперед

Самое интересное в нашей профессии - наблюдать за эволюцией творчества художника. Дубосарский-Виноградов блестяще стартовали с модернизации Большого советского стиля, буквально взорвав традицию изнутри, органично соединив в теле картины соцреалистический пафос, элементы поп-арта и неосознанные желания потенциального "заказчика". Пожалуй со времен Кабакова и его коммунального тела эпохи застоя - никто так осязаемо не создавал бескомпромисный портрет обывателя периода "дикого капитализма", точнее не столько сам портрет - сколько его (зрителя) эклектичного внутреннего "я", где на равных сосуществуют мечты о "понятной" реалистической стилистике, герои американских боевиков, политические деятели, голые писатели, которых - в тайне каждый из нас в той или иной степени пытался

сбросить "с корабля современности" и, бесконечные девушки в лесах, садах и на опушках. Не случайно все, кто пытался рассуждать о творчестве дуэта - невольно пишут о коллективном бессознательном. Самый главный секрет успеха этих парадоксальных произведений заключался в отсутствии всякой критики в адрес героев, бесконечной "комедии положений" и оглушительной позитивности каждого холста, которая ощущалась почти физически любым зрителем. Они как будто разрешали расслабиться и не стесняться своих скрытых желаний и не совсем аристократического внутреннего устройства. Они схватили самую главную русскую особенность - избавление от комплексов путем безбашенного их обнажения и, одновременно, веселая ирония над самим собой - немножко неприличным и неумытым. Это двойное зрение (в себя и на себя) - самая тонкая особенность так называемой противоречивой "русской души". Не случайно взлет интереса и критики и обычного зрителя

к авторам пришлось на конец 90-х, когда те, кому и о ком были сделаны работы "на заказ" смогли посмотреть на себя со стороны, узнать, посмеяться и, не найти в себе сил оказать сопротивление потокам позитивной энергии, буквально бьющей из этих полотен.

Следующим этапом Дубосарский и Виноградов выбрали метод фотоувеличения - максимальное приближение к обычному человеку, его лицу, предметам, пейзажу, в котором он живет. Стилистически это был период больших фрагментов, как будто художники вооружившись лупой стали внимательно рассматривать человеческое лицо и окружающий пейзаж - как неопознанный летающий объект, существующий почти как автономное нечто, сути которого они не знают, но мучительно пытаются понять. Человеческое лицо, фрагменты пейзажа и натюрморты превратились в своего рода - реди-мейды методично перенесенные на холст по всем правилам поп-арта.

Нынешняя выставка, кстати, так и не обретая своего названия - продолжает плавное путешествие по истории искусства. Перед нами - безусловная трансформация "сурового стиля" советских 60-х. Никонов, Андронов, Салахов и

Попков - никогда особенно не называли свои полотна и выставки. "На стройке", "В комнате", "Нефтяники" - романтический пафос, точнее ощущение и передача правды жизни - были для них насущнее сложного философского нарратива и политических аллюзий следующего этапа. Выставку Дубосарского-Виноградова можно было бы назвать "Ночной город", или "Ночью". Это почти неважно для авторов, далеко ушедших и от политиков, и от поверженных писателей, и от белоzubых голливудских героев, и от многофигурных композиций. Романтика обыденности, правда встреч и расставаний, стремительный ночной полет почти "беспечного ездока", лаконичная манера письма... Но - никогда и никуда не уйдут из полотен дуэта ни парадокс, ни поп-арт, ни обескураживающая позитивность. Вглядитесь - мотоциклисты-то игрушечные!

А если вспомнить еще и о пресловутом коллективном бессознательном, то двойное зрение еще много чего может рассказать нам и о изменившейся вокруг нас общественной ситуации, и о том, что нас ждет совсем уже скоро. Потому что искусство никогда не обманывает.



Ирина Нахова Irina Nakhova
Мы Us
инсталляция installation

Сергей Хрипун
Мы НЕ ТЕ, КЕМ КАЖЕМСЯ

"...человек устроен также дико, как эти вот нелепые "квартиры", -
человеческие головы непрозрачны,
и только крошечные окна внутри: глаза..."

Евгений Замятин

В темном зале - два светящихся изнутри объекта. Один - вагон метро, как бы свернутый до размеров душевой кабины. Другой - почти аквариум. Вагон набит мужчинами, мы видим лишь их теснящиеся спины да затылки. В пустой белой комнате одинокая женщина за столом, и тоже спиной к зрителю. На первый взгляд, красивая метафора противостояния личности и толпы (усиленная для любителей схематических конструкций почти нарочитой антитезой мужского-женского). Плюс название, отсылающее к антиутопическому роману Замятина. На самом деле Ирина Нахова никогда не делала произведений сиюминутных, на злобу дня. Более того, она всегда воплощает собственные фантазии и фобии. Но они часто так точно входят в резонанс с нашими ощущениями, воспоминаниями и страхами, что кажутся результатом психологического эксперимента, в который мы попали, наивно идя на выставку. В работах Наховой нет нарочитой агрессии или насилия, направленного на зрителя - просто порой эти милые интерактивные штуковины (вроде Большого Красного или комнаты с голосом матери) не столько веселят, сколько играют на тайных струнах, заставляя вздрогнуть или даже содрогнуться.

В инсталляции "Мы" нет никаких скрытых датчиков, ничего не начинает звучать, ползти или надуваться. Всего два лайтбокса, всего два изображения, размноженных на светящихся гранях. В них-то все и дело. Достаточно нейтральные фотографии, будучи ориентированы внутрь прямоугольных объемов, совсем отстраняются от нас.

Обычные пассажиры метро не просто стоят к нам спиной, потому что вошли в вагон, а как будто готовы уйти в никуда, в пустоту, в таинственное нутро своей стеклянной тюрьмы. Спокойная монолитность мужчин это, конечно, еще не квадратная гармония замятинских серо-голубых шеренг, но в своей обыденности более тревожная. Женщина - неувлимо напоминает Марину Абрамович, уставшую от героических перформансов и в безмерном одиночестве оцепеневшую внутри бесконечной белизны матрицы. Маленькая, по сравнению с натуралистичным саркофагом метро, пустая комната - как театральный макет или галлюцинация, тянущая за собой в Зазеркалье. Мы смотрим из своего пространства и стоим (или уже едем?) за ними - вроде бы еще с этой стороны. И кто-то дышит в затылок.

Sergey Khripoun
WE ARE NOT WHAT WE SEEM

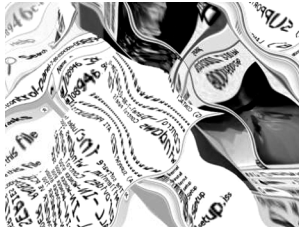
"...a man is organized the same brute way, as these absurd "apartments", - human
heads are opaque, just these tiny windows within: the eyes..."

Evgeny Zamyatin

Two glowing objects stand in the darkened exhibition space. One is a subway car, as if it has warped into the shower cabin. Another - almost an aquarium. The car is packed with men, their backs seen through the glass. In a white empty room there's a woman sitting at the table, her back to us. At first blush it's a nice metaphor of person vs. crowd opposition (for those who like simple schemes there's an obvious masculine/feminine antithesis). And the title "Us", borrowed from the anti-utopian novel by Zamyatin (written in 1920, long before Orwell's 1984; published in English in New York, 1924).

Actually Irina Nakhova has never made any "hot agenda" works. She is always objectifying her personal fantasies and phobias. But they regularly correlate with

our sensations, reminiscences and fears so promptly, that seem to be a result of some psychological experiment which we dropped in while thought we simply came to the exhibition. There's no explicit aggression or violence towards public in Nakhova's works; it happens that her lovely interactive gadgets (like Big Red or a womb-box with your mother's voice) not just entertain, but rather paddle some secret strings, making us startle or even shudder. The "Us" installation has no hidden catch, no sensors, nothing's gonna sound, crawl or puff out. Just two lightboxes, two images multiplied on the luminous sides. And that's the thing. These quite neutral photographs, directed inside the rectangular volumes, escape from us. Typical subway commuters stand their backs to us not just because they



Алексей Шульгин
Beauty Inside

Сколько можно муссировать тему красоты? - Да сколько угодно, ведь основных парадигм западной цивилизации пока никто не отменял.

Beauty Inside востребует красоту, казалось бы, безвозвратно присвоенную миром коммерции. Когда мы видим что-то красивое, то немедленно закрадывается подозрение, что нам хотят что-то продать... Что же делать, - неужели стремиться к безобразному, как некоему гаранту "чистоты"? Нет, весь наш культурный опыт, исторический и индивидуальный, не позволяет этого. К тому же безобразное рафинируется и эстетизируется, а затем, довольно скоро, глядь, и появляется в рекламном клипе. "Punk's not dead?" - I doubt so...

Мир вокруг нас определяют медиа технологии; телевидение, интернет порталы учат нас интерпретировать происходящее, выстраивать образы прошлого и воображать будущее. Медиа каналы заняли в жизни человека место религиозной жизни, предлагая свои варианты добра, истины и (кстати) красоты, которые на самом деле призваны решать довольно однообразные политические и экономические задачи. Что же делать? Душа просит красоты! Где ее найти? Как в нее поверить вновь? Наш ответ: Beauty Inside! Ищи нечаянную, незамеченную, незапланированную красоту в недрах продукции медийной индустрии; создавай ее сам, препарируя коммерческие образы в собственные. Заимствованные из коммерции образы "чисты": ведь если на них изначально стояло клеймо копия, их не так легко ре-аппроприировать вновь. Beauty Inside - это не только идея, но также и выставка в XL-галерее. Технически она основана на компьютерной программе WIMP, разработанной Алексеем Шульгиным в соавторстве с Виктором Ласкиным.

WIMP - это концептуальный VJ-tool и генератор видео-анимаций, синхронизированных с музыкой. Принципиальное отличие WIMP'a от других подобных программ в том, что все изображения создаются исключительно на основе графического интерфейса всем до боли знакомой операционной системы Windows XP, одного из самых пресловутых коммерческих продуктов современности. Десктоп и все открытые на нем приложения волшебным образом пускаются в завораживающий, пульсирующий танец. Тщательно разработанные эффекты и гипнотическая музыка погружают зрителя в создаваемую ими среду. Неожиданное поведение Windows заставляет задуматься о

entered the car, but they seem to be going nowhere, into emptiness, into the weird inside of their glass cell. Dispassionate monolith of these men is not yet a square harmony of gray-blue ranks from Zamyatin's dreary future, but even more anxious in their commonness. The woman is a will-o'-the-wisp reminder of Marina Abramovich, tired of heroic performances and now curled in her unmeasured desolation within the infinitely white matrix. This empty room - small as compared with the life-size subway tomb - looks more like a theatrical model or a hallucination that is pulling us into the web of behind the looking glass. We are looking from our space and we're standing (or already going?) behind them, sort of still on our side. And somebody's breathing in your back.

Алексей Шульгин Alexei Shulgin

Beauty Inside

интерактивная компьютерная инсталляция interactive computer installation

техно-детерминизме. Мы называем это misuse of technology; мы занимаемся этим осознанно; мы создаем новую красоту.

Alexei Shulgin
Beauty Inside

How long should we chew the theme of beauty? - I say, as much as you like, so far as the main paradigms of Western civilisation exist. Beauty Inside calls for beauty which seems to be appropriated by commercial world beyond retrieve. Seeing something beautiful, we immediately doubt it might be something they want to make us buy... So what do we gonna do, yearn to the ugly as if it were a guarantee of "purity"? Nay! All our cultural experience - social and individual - stands against it. While the ugly is also being refined and aesthetized, to appear soon in TV commercials. "Punk's not dead?" - I doubt so...

The world around us is determined by media technologies; television and internet teach us how to interpret the present, comprehend the past and imagine the future. In human life media channels have replaced religion, proposing their visions of the good, the truth and - by the way - the beauty; which visions in fact are designed for uniform political and economical goals. What do we gonna do? The soul seeks beauty! Where to find it? How to revitalize it? Our answer is - Beauty Inside! Seek for unconscious, unnoticed, unplanned beauty in the very core of media production; create it yourself, disassembling commercial images into your own. The images appropriated from commercial sphere are "pure" - they already have the copyright label and are not easy to re-appropriate again. Beauty Inside is not just an idea, it's also the exhibition at XL Gallery. Technically it is based on the WIMP software, developed by Alexei Shulgin and Viktor Laskin. WIMP is a conceptual VJ-tool and generator of video animation synchronized with music. WIMP's principal novelty is that unlike similar programs it generates images right out of the graphical user interface of good old Windows XP, one of the most notorious commercial products of modern time. Desktop and any open programs get launched into magical dance.

With the help of thoroughly designed visual effects and hypnotic music, users create their own environment to dive into. Unexpected behavior of common Windows makes you meditate about techno-determinism. We call it misuse of technology; we do it consciously; we create the new beauty.



Константин Звездочетов Konstantin Zvezdochetov
Утраты Losses
инсталляция installation

Константин Агунович

Объясните устройство этой дыры. Небольшой сравнительно такой дырочки среди видимой реальности, откуда веет онтологическим таким сквознячком. Дыра оформлена под рамочкой-орнаментом - елочки, кружочки, палочки, как будто азбука Морзе; тьфу, идиотизм! - и ты стоишь перед этой дыркой, пытаешься классифицировать наблюдаемое явление. "Осмысление изобразительности"? "Работа с прошлым картины"? Или, к примеру, "ироническое мифотворчество"? Неофольклор? Новая мифология? Старая мифология? (Уже хочется превратиться в двух бабушек, музейных смотрительниц из рекламы печенья "Твикс" - которые по вечерам, нажравшись, озорничают в музее, а днем ортодоксально шипят на посетителя: "Не дышите на шедевр!") Если это работа с картиной, то где Тер-Оганьян? Почему отдыхает? Где теперь Бренер? Когда прекратится этот балаган? В свои 46-ть Репин заканчивал

"Запорожцев". Васнецов девятнадцатый год писал "Богатырей", но тоже вырубил к финалу. Суриков наводил последний лоск на "Ермака" - однако же Ермак почему-то пощажен, зато дважды отоспались на "Боярыне Морозовой". Которую Суриков в свои 46-ть уже семь лет как кончил! Где логика? ...Потом не то привыкаешь, не то дыру затягивает. Рядом, как бы посвистывая, стоит художник. У Третьяковке есть свой Звездочетов, у Звездочетова есть своя Третьяковка - Третьяковке, если так можно выразиться, алаверды, - только Третьяковки сейчас на Звездочетова не хватает, в ее залах идут другие прекрасные выставки современного искусства; а вот Звездочетова на Третьяковку вполне. Плюс "Запорожцы" из Русского музея. Зри, зритель, фокус: Звездочетов больше Третьяковки! Как ни в чем не бывало! Основание последних лет, столп и опора: ничего не меняется. Звездочетову - 47.



Владислав Мамышев-Монро Vlad Mamyshev-Monroe
В каждой зверушке - Монро Every beast has a bit of Monroe
фотографии-расцарапки-коллажи scratched photocollages

ле пеликан э джонатан этан аже де диз витан
каптур ун жур ле пеликан пуркуа жаме ле капитан
иси же тем русси тужур достоэфски ле гран ретур

же сюи пердю де ля парфе тет ля анкор пратан мате
акоз ля мур пур ля натюр эгалите не па вуютур



Александр Виноградов & Владимир Дубосарский
Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov
Муравейники Anthills
живопись painting

Елена Селина

Очень концептуальная живопись

Как неоднократно упоминалось, за последние десять лет легендарным дуэтом "Дубосарский-Виноградов" пройдено уже четыре этапа трансформаций. От тщательно прописанного, но очень позитивного Большого стиля, через тотальную живописную инсталляцию, и фрагментарный "blou-ар", партнеры и певцы коллективного бессознательного бодро двигались к почти "суровому стилю". Очень хотелось, чтобы остановились и хоть немного по-

стояли на последнем. Но - ужас! Неугомонные братья опять пришли в движение! Игривая контаминация реализма в его почти фотографической честности, боюсь скоро заставит поклацать зубами скромных труженников гиперреалистического фронта и обширную группу поклонников импрессионизма. Если вам удастся все это объединить мысленным взором в единое целое - это выставка для вас.

Кстати, очень странно, что Д-В только теперь взялись за метафору мегаполисов. Что нас ожидает?!



Группа ABC group
abc.etc
групповая выставка group exhibition

Московскую художественную жизнь можно назвать интенсивной: еженедельно открывается новая выставка, звучат новые фамилии. Тем не менее, общее ощущение - молодых и интересных художников можно пересчитать по пальцам. Подготовка к любому крупному событию - Биеннале или значимой выставке - сопровождается реальной истерикой кураторов, бегающих по большим и малым выставочным площадкам. Как правило, этот "бег" оканчивается перетасовкой хорошо известных имен - в новых, иногда новаторских сочетаниях. Событие происходит более или менее успешно, но осадок остается. До следующего крупного события. Потом - все повторяется.

Между тем, в Москве существует достаточно много интересных художественных практик и - как правило - они находятся на расстоянии вытянутой руки. Их знают все, кому небезразлично развитие искусства, просто то ли забывают о них в ответственный момент, то ли не приходит в голову, что с этими художниками можно интересно сосотрудничать.

Art Business Consulting (Максим Илюхин, Михаил Косолапов и Наталья Стручкова) работают в группе с 2000 года. Все они - выпускники первого - самого интересного набора "Новых художественных стратегий". Волею судеб, начало их творческого пути пришлось на первую фазу развития рыночных отношений, именно поэтому многим выпускникам этого курса пришлось совмещать занятие искусством с работой в офисных, как правило, структурах. Работали многие, но только эти трое нашли оптимальный компромисс между искусством и реальностью. "Офис" стал их материалом, окружающей действительностью, которую они с увлечением исследовали. Каждый из членов группы трансформирует, подчиняет себе или отталкивается от комплекса идей и форм, составляющих понятие "офис". Вернее, все предыдущее предложение можно было бы поставить в прошедшем времени. Для каждого из них метафизика "офиса" - до такой степени детально отрефлексированная тема, что за развитием их творчества невольно начинаешь следить как за сложно закрученным детективным сюжетом. Не случайно "ABC" открыли галерею-офис, где показывают проекты молодых художников, многие из которых тотально далеки от основной темы группы. Косолапов-Илюхин-Стручкова и авторы, с которыми они работают - намного сложнее и шире заявленной проблематики. А пока они не до конца это осознали - очень хочется еще раз показать "уходящую натуру" - проекты группы и проекты, инициированные группой. Как одно из самых интересных и значимых явлений московской художественной сцены. И порадоваться за кураторов: им есть с кем поработать в будущем.

Интервью с ABC

Елена Селина

Группа Art Business Consulting с самого начала работала с темой офиса,

офисной жизни. Почему именно офис, что вы в нем нашли?

Максим Илюхин

Я помню, когда мы начинали как группа ABC, Миша и Наташа работали в офисе, а я не работал. И мне, с одной стороны, все время хотелось попасть в офис, от этого зависело мое благосостояние на тот момент. С другой стороны, я этого жутко боялся, потому что было не понятно - что мне в офисе делать и насколько долго я там задержусь. Поэтому когда мы делали первые проекты, первые фотосъемки, разыгрывали корпоративные собрания на выставках - у меня было сильное чувство отстранения, я смотрел на все как бы со стороны и, в то же время, испытывал разрывающее желание попасть туда, в этот мир. И вместе с этим испытывал ужас.

Елена Селина

В итоге ты, как и все остальные участники оказался в офисе. И как тебе там?

Максим Илюхин

Так и мечешься все время. Приходишь в офис, начинаешь там работать, думаешь: "да все отлично". Жизнь становится стабильней, как-то все утрясается, входишь в какой-то ритм, начинаешь получать e-mail на корпоративный адрес, дома тебя меньше достают. С другой стороны, ты чувствуешь как часть твоей жизни тоже начинает по e-mail куда-то отправляться. И ты не контролируешь все эти пересылки.

Михаил Косолапов

Офис - это было новое состояние страны. И мы эту вещь на своей шкуре прочувствовали, первое поколение, которое фактически выросло и сформировалось в офисной пробирке. В какой-то момент все обнаружили себя в офисе. Успех, устроенность в жизни, будущее - все это оказалось так или иначе с ним связано. Хотя, еще 15-20 лет назад мы готовились к другому, учились другому, ждали от жизни другого. Но мир изменился, и мы оказались в новой ситуации, к которой должны были адаптироваться. И мы в ней адаптировались. Не без потерь, конечно.

Наташа Стручкова

Мне всегда казалось, что офис - такое странное явление, что оно может так же быстро закончиться, как началось, что мы туда попали случайно и также случайно и неожиданно все это прекратится. Поэтому надо как можно скорее превращать это в вечность, как-то реагировать на это, фиксировать эпоху. Вот капитализм пришел - сейчас он такой. Вот все работают в таких диких офисах, ходят в белых воротничках и боятся лишней раз пукнуть. Это не могло продолжаться вечно и, в общем-то, это кончилось. В нашей жизни по крайней мере.

Михаил Косолапов

Я воспринимал офис иначе: как нечто пришедшее навсегда, угнездившееся, от чего никуда не деться, с чем нам предстоит жить. Нужно было сделать какой-то внутренний сдвиг, измениться самому, чтобы принять то, чего ты не можешь изменить - такой очень офисный, конформистский взгляд на вещи. У индусов есть пословица: то, чего нельзя вылечить, можно перетерпеть...

Наташа Стручкова

И даже полюбить.

Елена Селина

Для Макса офис - это травма. Для тебя - гармонизирование себя, вписывание себя в некие обстоятельства. Правильно?

Михаил Косолапов

Не то чтобы гармония. Гармонией здесь и не пахнет. Гармонию мы сами и привносим. Если тебя посадили в тюрьму пожизненно и ты понимаешь, что в ближайшие 50 лет тебе ничего не светит, ну, познакомься с паучком, с крысой, пронаблюдай, куда падает лучик света в воскресенье с утра, насладись баландой...

Елена Селина

А для Наташи получается чистое искусство, получается дырка во времени, в текущей ситуации, из которой она пытается что-то выхватить. Так?

Наташа Стручкова

Отчасти так. Но отчасти Мишина позиция тоже присутствует. Вот я живу в офисе, провожу там 10 лет. Что мне, море рисовать?

Михаил Косолапов

Когда мы объединились в группу, то сошлись на том, что офис и есть наш пейзаж, наш портрет, наш натюрморт, наша батальная сцена - все то, над чем работает художник. Мы в офисе как на пленере: ищем адекватную художественную форму тому что видим.

Елена Селина

Если бы вы работали в музее, АВС работал бы с музейными антуражами и картинами?

Наташа Стручкова

Музейный работник явно не наш герой. Не герой нашего времени, производная которого и есть офис.

Елена Селина

Понятно, поэтому вы в офисе. А если бы время создавало другую ситуацию, вы бы осваивали ее.

Максим Илюхин

Художник просто сам на себе ставит эксперимент в окружающей среде.

Наташа Стручкова

Вот Кабаков и Пивоваров освоили свое пространство...

Елена Селина

Коммунальное

Михаил Косолапов

А наша коммуналка - это офис. История, которую разматывает АВС - это отношение к человеку, который сидит в офисе. К Максиму, Наташе, ко мне, ко всем остальным... Есть традиция в нашей культуре - издеваться над "маленьким человеком". Гоголь ругает маленького человека, Чехов ругает, все ругают. Гоголь, конечно, все понимает, как бы сочувствует, но все равно делает его посмешищем, называет его Акакий Акакиевичем, критикует. А мы не ругаем. Сегодня маленький человек - это офисный работник. Это я надел шинель и пошел в контору, это у меня убежал нос и я страдаю из-за этого.

Елена Селина

Кстати, к Акакию Акакиевичу, Гоголь относился с большой симпатией.

Михаил Косолапов

У нас тоже сердце разрывается. Мы же не критикуем, не рушим офисы. Мы даже компьютеры плавим задумчиво и с состраданием, как будто говорим: как мы будем жить, когда это все расплавится?

Максим Илюхин

Мне очень интересна проблема не только маленького человека, но и

проблема большого босса тоже. У нас впереди еще переход к следующей фазе - к пониманию бизнесменов, топ-менеджеров. Я думаю, что не надо зацикливаться только на младшем звене. Это становится скучным. Наш возрастной ценз поднимается. Нам уже не понять менеджеров среднего звена, чем они там занимаются: катаются ли на роликах после работы или еще что-нибудь делают. Мы создали то, что хотели и можем занять любую позицию в своем офисе. Для меня АВС - это попытка совместить модели поведения бизнесмена и художника. Я готов людей поменять - одну позицию на другую - и заняться как бизнесмен искусством или художник бизнесом.

Елена Селина

Вы влияете на офис, и офис влияет на вас...

Михаил Косолапов

Есть некий "паттерн" (извиняюсь за дурацкий жаргон), которым сейчас мыслит целая категория людей, даже если они не идентифицируют себя с офисом как таковым. Они могут одеваться как угодно, приходиться на работу когда хотят, но все равно они нормируют свою жизнь по офисному канону, хоть ты расшибись. Они говорят: мы другие, мы журналисты, мы не клерки. Но когда начинают демонстрировать свой образ жизни, удивительным образом оказывается, что он ни фига не отличается от офиса. Ты же говоришь: вот у меня галерея, а вот у меня офис.

Елена Селина

Это кабинет...

Михаил Косолапов

Ну хорошо, значит ты - исключение. Все равно окружающая нас реальность плодится этими "паттернами". В какой-то момент мы это почувствовали. По работам даже видно. То, что начиналось как прием, как попытка разобраться со своим собственным отношением, попытка понять как мы живем, соблюсти или сломать дистанцию - все эти игры сменились пониманием того, что офис - это метафора реальности, кирпичик, из которого все сложно и которым все размножается. И с этого момента, я считаю, группа АВС созрела. Появилось понимание того, что мы делаем. Не когда ты себя определяешь по отношению к окружающему, а когда ты из себя черпаешь понимание. С этого момента группа АВС стала насыщеннее, интереснее. Мы как бы вышли за пределы офиса. Я сказал на своем языке: так видится мне. Макс скажет по-другому. Наташа по трезуму.

Наташа Стручкова

Мне еще кажется очень важным конфликт культур. Ты правильно сказал, что нас учили совершенно другим вещам. Мы чувствовали себя намного "шире", чем... когда приходишь в офис и должен выполнять какую-то микроскопическую, по твоим представлениям, задачу. Или три задачи. Все равно они совершенно не сопоставимы с твоим шестилетним академическим образованием.

Максим Илюхин

Много времени уходит на изучение языка. То есть каждый офис - это определенный кодекс. Надо понять расстановку фигур в этом офисе, понять, как там действует тот или иной порядок, кого держаться, найти место, опопаться, сходить в буфет - куча всяких вещей, которые надо изучить в офисе. Чем больше ты погружаешься в эти нюансы, тем больше уходит на них времени и сил. Поэтому на "функциональную" работу остается очень мало времени. Поэтому со стороны это выглядит как будто у людей мало работы. На самом деле человек потратил пять лет, чтобы занять эту должность. Пять лет потом будет набирать опыт, работая на какую-нибудь компанию "Пол-Мол", составляя маленькие тексты, потом еще пять лет на ерунду. Но все это ложится камешками в его карьеру...

Елена Селина

Галерея-офис Art Business Consulting - это продолжение офисной темы? Художники, которых вы показываете, ваши единомышленники?

Максим Илюхин

Для меня это стратегия. Когда казалось, что офис неизбежен, значит надо было к нему привыкнуть, и этот опыт постараться как-то формализовать. Ты представляешь, что тебя ожидает в ближайшее время, и ты начинаешь прогнозировать погружение в эту среду, отчаянно на себя примеряешь маски, стереотипы. А теперь этот опыт уходит. С другой стороны у нас накапливается время для работы на художественной сцене. И тут мы начинаем как раз находить нечто общее, ощущать близость с людьми, с которыми мы встречаемся, обсуждаем в галерее какие-то творческие вопросы. Я даже думаю, что в этом тоже есть офис: как экспонировать, где взять работу, где материалы, какую технику... Потом офис - это методика, методика работы с людьми, и организация этих людей. Мы для галереи, соответственно, тоже взяли офисную методику: корпорация, профсоюз, мозговой штурм, олять же, горизонтальные системы, вертикальные системы... Мы просто брали механику, которая лежала в сегодняшнем дне. Вообще говоря, все как нас учили: смотри сегодняшний день, и все поймешь в будущем и прошлом.

Михаил Косолапов

Они все разные, но с каждым, понятно, без офиса не обошлось. Время такое. Володя Иванчук - архитектор, проектирует дома офисным сотрудникам или владельцам офисов...

Максим Илюхин

Топ-менеджерам.

Михаил Косолапов

Топ-менеджерам строит японские дома. Background Ольги Божко - театральный художник - она, в принципе, должна ставить пьесы, на которые ходят эти самые топ-менеджеры... Оля Лялина - гуру интернета. Петя Филиппов - весь в компьютере. И то, и другое - из офиса. Я не говорю, что они непосредственно связаны с офисом, я говорю, что все это накладывает на них отпечаток. Они как художники взаимодействуют с этим миром.

Максим Илюхин

С Петей, например, мы очень близки чисто инструментально. Потому что он делает 3D, я тоже очень много работаю в 3D. И работа с самой этой программой дает странный подход к простому...

Елена Селина

Стас Шурипа, синхронный переводчик, было время он работал в офисе...

Наталья Стручкова

Это для нас не критерий. Офисы, e-mail, с эсэмэски, евроремонт - все в этом варятся. И оказываются в поле нашего зрения. Такая судьба поколения. А так как мы поняли, что это наша судьба, мы ее отрефлексировали в форме галереи в том числе.

Art, Business or Consulting?

Talk with ABC group

Elena Selina

Your group, Art Business Consulting, has been working on the issues of the office life since the beginning. Why the office?

Maxim Iliukhin

I remind when we started the group, Mikhail and Natasha have been already working in the office, and I didn't. On the one hand I wanted to get into the office, needed to get money. But at the same time I was really afraid of it, I did-

n't understand what would I do there, how long will it last. So when we made the first projects, first photoseries, replayed the corporate meetings at the exhibitions - I had sort of alienated feeling, estrangement, but also a craving to get into that world. And I was also horrified.

Elena Selina

So you found yourself in the office with you groupmates. What is it now?

Maxim Iliukhin

You're hopping all the time. You come to the office, start working, everything seems perfect. Your life becomes more stable, you got some rhythm, receiving e-mails to your corporate address. But at the same time you feel some part of you life is flowing away, e-mailing you somewhere, and you can't control that.

Mikhail Kosolapov

At that time office was the new condition, the new way of life for the country. We are the first generation to be grown in the office in vitro. Success, financial security, the future - everything was somehow connected to the office. However 15-20 years ago we prepared ourselves to something else, we expected other things from life. But the world has changed and we had to adapt, and we adapted to it, not without losses.

Natasha Struchkova

I've always seen office as a strange thing that may vanish as fast as it had appeared. That we found ourselves there by chance and it could finish. That's why we need to turn it into eternity, to record the epoch. Here comes the capitalism. Everybody's working in these offices, whitecollars afraid to sneeze. It couldn't last forever and it finished, at least in our lives

Mikhail Kosolapov

For me office was very different - something established forever, that you can't ignore, that you have to live with. You had to make an inner shift, to change yourself - that sort of conformist view. Indians have a saying - what you can't cure, you can endure...

Natasha Struchkova

And even start to like.

Elena Selina

For Max office is a trauma, for you it's self-harmonization, right?

Mikhail Kosolapov

There's no harmony there. We are bringing harmony. If you're sentenced for life, and you realize there's nothing to change in your prison cell for the next 50 years, then pick up with the spider or a rat, admire the sunbeam on a Sunday morning, take delight in a prison broth...

Elena Selina

For Natasha it is a pure art, a hole in time, where she's trying to fish something out?

Natasha Struchkova

Partly yes. But at some point I agree with the Mikhail's position. I live in the office, spend 10 years there. Should I paint the seascapes?

Mikhail Kosolapov

When we joined the group, we agreed that office is our landscape, our portrait, our still life, our battle scene. It's our plain air - we're looking for an adequate art form of what we see around.

Elena Selina

If you were museum workers would you work with museum interiors or paintings for instance?

Natasha Struchkova

Museum worker is definitely not our hero. Not the hero of our time at all.

Maxim Iliukhin

The artists make an experiment on themselves in their environment.

Natasha Struchkova

Like Kabakov and Pivovarov have acquired their space...

Elena Selina

Communal...

Mikhail Kosolapov

Our communal body is the office. The story that ABC works with is the attitude to the human who sits in the office. To Max, to Natasha, to me.. There's a tradition in our culture to humiliate the "small man". But we don't abuse him. Today's small man comes from the office, it's us. We don't criticize, don't destroy offices. Even the computers we melt musingly - what will our life be like when all that stuff melts down?

Maxim Iliukhin

Besides the small man I am very much interested in the big boss as well. Our next step is the understanding of the top managers. Our own age changes, and we don't understand the mid-level managers, what do they do, their interests, do they roller-skate after work or what. We've created what we wanted and now we can take any position in our office. For me the ABC group is an attempt to combine the behaviour models of the businessman and the artist. I would exchange positions - making art as a businessman, and doing business as an artist.

Elena Selina

So you affect the office and the office affects you?

Mikhail Kosolapov

There's some pattern (sorry for the stupid office language) that the whole category of people think with, even if they don't identify themselves with the office. They say "no we're different, we're journalists, not clerks". But when they demonstrate their lifestyle, suddenly it happens to be pretty much the same office stuff. Surrounding reality reproduces itself through these patterns. At some point we realized that. What started as an attempt to puzzle out our own attitudes, our lifestyles - changed into the understanding that office is a metaphor of reality. I believe that since that moment the ABC group became mature. We got the understanding of what we're doing. Not when you define yourself through the attitude to the outer world, but when you get comprehension from yourself. As if we have come outside of the office. *Natasha Struchkova*

For me there's an important thing - the conflict of cultures. You were right saying that we've been taught some very different things. We felt ourselves "bigger" than, you know, coming to the office and doing a diminutive task, or three tasks... No matter what, these tasks are incomparable with your six year academic training.

Maxim Iliukhin

A lot of time is spared on learning the office language. Every office is a codex of its own. You gotta understand the rankings and positioning, find whom to stick with, entrench yourself, a lot of stuff to learn. The more you dig into these nuances, the more time and effort you spare. So there's less time for the "functional" work. From external view it seems all these office people have little work to do. Actually someone spent five years to get into current position. Another five years will be spent to get experience working for, say, Pal Mall, composing small texts, listings and timings, another five years will be wasted. But all that makes a career, step by step.

Moreover the office is a method of working with people, organizing people. For our gallery we acquired the office techniques and procedures: corporation, trade union, brain storm, horizontal systems, vertical systems... We just took the procedures from today. As we've been taught - look at today and you'll

understand everything in the past and the future.

Elena Selina

Is the Art Business Consulting gallery-office an extension of the office theme?

Do the artist you are exhibiting feel and think the same as you?

Maxim Iliukhin

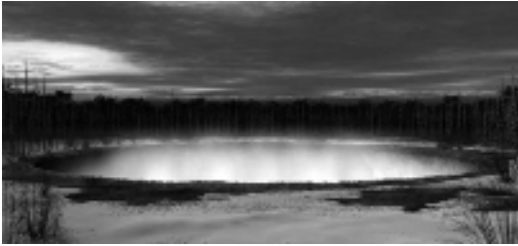
When we thought that the office is inevitable we had to adjust to it, and then to formalize this experience. Now this experience is over. But we have more time for the art scene. And here we find common views with the people we meet. I think there are some office things here too: how to exhibit, where to get the materials, logistics...

Mikhail Kosolapov

That's our time. Vladimir Ivanchuk is an architect designing homes for office people. Olga Bozhko's background is a stage designer, she should have made scenery for the plays viewed by these top-managers... Olya Lialina is an internet guru. Petr Philippov is all inside the computer. All that is from the office world. Stas Shuripa is an interpreter, also spent some time in the office...

Natasha Struchkova

We don't stick to this criterion. Offices, e-mails all that stuff - we all brew in it. That's the fate of the generation. As much as we understood it our own fate too we have reflected it in the gallery as well.



Синий суп Bluesoup
Озеро Lake
 видео video

Евгения Кикодзе
"Bluesoup". Озеро-зеро

...они обыкновенно делают на восточной стене дыру и, когда нужно, ототкнув затычку дыры, молятся в нее на восток. За это прочие старообрядцы и прозвали их "дырниками", или "дыромоляями", или "щельниками".

С. В. Булгаков. Справочник по ересям, сектам и расколам
 Русский язык поражает своей многогранностью и вместительностью. Например, базовое философское понятие "ничто" существует и на уровне обыденной речи: "пустырь", как конкретная топографическая единица в мужском роде и даже с какой-то хитровой мужицкой практичностью. У Пустыря имеется и морфологически близкий синоним женского рода: "пустынь", узко-кейлеяного упрощения. Своего рода детками Пустыря и Пустыни являются многочисленные гении места, издавна населяющие отечественную литературу: от "котлована" и "зоны" до пародийного "Василискова скита", на поверку оказывающегося естественным ядерным реактором, вокруг которого понятным образом исчезает все живое.

Если в литературе пустота - это метафора, то в изобразительном искусстве она представляет собой объект для медитации - где, по сути, изобразительное искусство и находит свой предел. Открытие московского концептуализма состоит в обнаружении за внешней умозрительностью и трансцендентностью пустоты ее вполне осязательной и эмоциональной сущности. Поэтому вместо "дзенского" белого цвета используются темные краски для подъездов, в грязноватых оттенках которых слышится, по свидетельству И. Кабакова, экзистенциальный ужас одновременно с "осанной". Медгерменевты, адепты юмористической интерпретации, выстраивая свой "пустотный канон", предпочли-таки вернуться к белому цвету. Белый цвет минимализма используется ими как специфическая криотерапия той мракобесной топи, которую представляет собой русская метафизика. Свои тексты П. Пепперштейн интерпретировал как скольжение на коньках по болоту, превращенному иронией в ледяной каток.

У группы "Bluesoup" в течение многих лет интересы также сосредоточены в области человеческого сознания, его перцептивных возможностей и способности к переживанию просветления, как именовалась одна из их ранних работ. В нынешней видеoinсталляции эпицентр пустоты показан в виде ока на поверхности земли, покрытой скудной, какой-то тундровой растительностью. Медленно меняется пейзаж, а вместе с ним и око: вначале это озеро, затянутае льдом, на поверхности которого отражаются березки, затем зеркальную поверхность сменяют темные непрозрачные воды, а потом вдруг озеро становится дырой с тенью, падающей вовнутрь. Око, как калейдоскоп, конструирует различные состояния человеческого сознания: рационалистическую твердость и эмоциональный трепет, четкую рефлексию и состояние de profundis - из глубин зываю к тебе, господи....

В то же время это явная компьютерная анимация, без какой-либо попытки

приблизить изображение к фотографии. Следовательно, нет никакого смысла пытаться найти внеположный изображению прообраз, практиковать контекстуальный анализ, именуемый Бартом как Studium. Незачем опасаться и болезненных уколов, которые фотография может нанести смотрящему: ничего этого не было, разговор не об имевшем место, а о месте как таковом. Место, сингулярность на безбрежной поверхности - это некий обобщенный тип индивидуального сознания. Важно, что в видео зеркало (озеро) лежит под углом, и мы получаем косвенное высказывание о способностях человеческого разума, холодное и отстраненное исследование, в котором мало что осталось от ужаса или иронии советских времен. Но в то же время любопытно, что для проекции своей дыры "Bluesoup" использует поверхность прекраснейшей белой стены нового выставочного пространства XL. И достигнутая настоящая европейская белизна вновь приобретает гулкую бездонность.

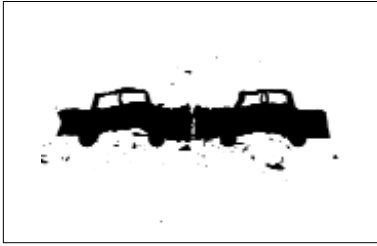
Yevgenya Kikodze

...If in literature the emptiness is a metaphor, then in visual arts it is the object for meditation, where the art finds its own limit. Moscow Conceptualism discovered that beyond its external speculativity and transcendentality the emptiness bears quite palpable and emotional essence. That's why instead of Zen-ish white they've used dark colors of hallway walls, which lurid hues sound with existential horror and osanna at the same time (as noted by Ilya Kabakov). Artist from Medical Hermeneutics group, partisans of humorous interpretation, decided to get back to the white color when creating their "emptiness canon"... Pavel Pepperstein interpreted his own texts as skating over the swamp frozen by irony.

The Bluesoup group also spent a long time examining human consciousness, its perceptive capabilities and ability to experience insight (as in the group's eponymous early work). The current videoinstallation shows the epicenter of emptiness as a window on the face of earth, covered with scarce tundra vegetation. The landscape changes slowly as well as the eye - at first it is the frozen lake with ice reflecting the trees around, then the gloomy dark water, and suddenly it becomes the hole with shadows falling deep down inside. Like a giant kaleidoscope the eye moulds variety of psychic conditions - rationalist tenacity and emotional awe, precise reflection and a state of de profundis...

At the same time this is an explicit computer animation without pretension to make the image look as a photograph. There's no sense in contextual analysis, no need to find the protoimage, just forget Barthes. This place, this singularity on a shoreless surface is a sort of resumptive type of individual consciousness...

However for the projection of that hole Bluesoup uses the white wall of the new XL Gallery space. And this real European whiteness reacquires abysmal void.



Алекс Булдаков Alex Buldakov

Crash test

видеоинсталляция video installation

Алекс Булдаков

Прочность это физическое свойство, которым я наделил изображения, чтобы они разрушались постепенно.

Alex Buldakov

I applied property of firmness to these images, to make their mutual destruction gradual.



Игорь Макаревич и Елена Елагина Igor Makarevich&Elena Elagina

Русская идея Russian idea

инсталляция installation

Игорь Макаревич, Елена Елагина

Русская Идея

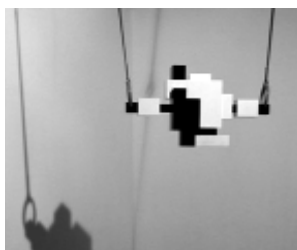
Что же такое "русская идея"? Это идея Российской империи? Невроз уникальности? Ложная Общность? Или "всемирная отзывчивость", соборность? Постсовременность возврат к достижениям прошлых эпох. Старая мудрость сегодня обретает новую жизнь. Истина открывается как очевидность, как непосредственное знание, как устремление деятельности, в том числе и научной. Именно эту диалектику исповедовали русские.

Человечество оказалось перед всеобщей катастрофой - ядерной, экологической, демографической.

Русская идея переживает сегодня второе рождение, становится культурной реальностью нашего времени - это живая потребность всеединения человеческого, всеединения уже с полным уважением к национальным личностям. Термин "русская идея" родился под пером Достоевского: "мы знаем, что не оградимся уже теперь китайскими стенами от человечества. Мы предугадываем, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что "русская идея" может быть будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях."

Соловьев в Париже выступил с лекцией, которая была опубликована под названием "Русская идея". Перу Бердяева также принадлежит книга "Русская идея", смысл которой - "братство народов, искание всеобщего спасения" или более лапидарная формула этой идеи: "все ответственны за всех". Ширь земли русской, считал Федоров, рождал характеры, предназначенные для географического и космического подвига. "Новое небо и новая земля", предсказанные в Откровении святого Иоанна, не могли испугать, скорее - влекли к себе. Апокалипсис - любимое чтение Достоевского. Эсхатологическое напряжение свойственно всей русской философии.

"Русская душа...гений народа русского, может быть, наиболее способны из всех народов вместить в себя идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающего противоречия." Органическое единство общего и единичного нашло выражение в понятии СОБОРНОСТИ. Это - зерно русской идеи, слово не поддающееся переводу на другие языки. Соборность - это гармоническая согласованность, всеединство. Соборность - слияние индивидуального и социального. Русская философская мысль, изгнанная на многие десятилетия из нашего обихода, возвращается к нам сегодня как путеводная звезда, призванная вывести нас из мрака и запустения.



Кирилл Маркушин Kirill Markushin
Salto-mortale
инсталляция installation

Кирилл Маркушин
Сальто-Мортале

(от итальянского salto - прыжок, mortale - смертельный, смерть, неживое)
 Стремление человека совершенствовать свою телесную сущность и стремиться к богоподобности имеет глубокие корни. Институт соперничества в сфере совершенствования физической формы сложился еще в греческой цивилизации. Молодые сильные тела стремились к богоподобности через преодоление физической слабости, тренировку воли и характера. Спортивная гимнастика - вид спорта, относящийся к классическим, "старым" видам, в которых преодоление физической слабости, тренировка воли и характера являются основополагающими (в отличие от многих более современных дисциплин, где важна также стратегия, игра, определенные умственные усилия). Проект в основе своей имеет нарушение смысловой логики. Здесь представлены парадоксальные сочетания робота (идеальной с физической точки зрения формы) и занятия, олицетворяющего человеческую сущность, как форму, имеющую физические пределы, разумную волю, стремление преодолеть

свою слабость. Робот-трансформер, застывший в полете над гимнастическим конем сам по себе метафора абсурдизма современного мира. Традиция изображения спортсменов в стиле "остановись мгновение" идет из античного мира олимпийских игр, где отлитые в бронзе и высеченные в мраморе мощные тела атлетов служили богоподобными идеалами для подражания и поклонения. В мире технологий и идеальных механических форм такой "статуей" становится робот-трансформер на гимнастическом снаряде. Парадокс данной инсталляции не только смысловой, но и эстетический. Зрителю представлены гимнастические снаряды из реальных спортзалов, детали которых стертые потом и прикосновениями рук спортсменов, и теперь на них "тренируются" совершенные по форме, выполненные в традициях супрематизма скульптуры роботов-трансформеров. Сочетание стилистики ready-made и геометрического совершенства супрематизма усугубляет заложенную в данной работе парадоксальность и абсурд. Сальто-мортале - смертельный номер роботов-гимнастов.



Владислав Мамышев-Монро Vlad Mamyshev-Monroe
Россия, которую мы потеряли Russia lost
инсталляция, видео installation, video

Влад Монро

Вот сел. Сижу, шевелю мозгами - силюсь придумать, что же можно о моей предстоящей выставке написать? И тягостно понимаю, что ровным счетом ничего. И не могу, и не хочу! Все возможное, и даже невозможное жутко коротко сказано уже самим названием "РОССИЯ... КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ!!!" Вот так вопиюще исчерпывающе и запредельно конечно, как Озарение, зазвучала вдруг эта сакраментальная фраза в соединении с моим визуальным рядом. По форме это будет, разумеется, инсталляция. И перформанс. Скажу лишь, что только на этой выставке вы впервые увидите и прочувствуете подлинный масштаб той чудовищной трагедии, которая постигла нашу многострадальную Родину в 1917 году!



Ирина Нахова Irina Nakhova
Зона неразличения Zone of Non-distinction
аудио-(видео)-инсталляция audio-(video) installation

Антонио Джеуза
Зона Неразличения

*- Пренжон мапренкать ву...
 - Пыш! Нотре, па уцаприч долшь авав тимм проенг.
 Шафрат Логренн, Ентач дымор кап, 1913*

Разум - это необходимость и привилегия Человека. И Ирина Нахова в своей новой работе рассматривает Разум как таковой. Делая это, она не стремится заполнить выставочное пространство артефактами. Напротив, она оставляет его абсолютно чистым. Художник отвергает Материю и использует только неосозаемые феномены (т.е. свет в виде фотопроекции и звук). Входя в галерею, посетители обнаруживают, что находятся в пустом помещении, окруженные только непонятными и обрывочными образами повседневной жизни, то появляющимися, то исчезающими в окнах, и неясными словами, беспорядочно раздающимися из разных источников.

Своей Зоной Неразличения Ирина Нахова вносит в традицию русского концептуализма, с ее зависимостью от логоцентризма - к которой сама принадлежит - в рамки семиотической лаборатории, где она деконструирует Значение, помещая его в зону неразличения. Результаты ее эксперимента показывают, что, так или иначе, люди не в состоянии воспринимать означаемое без означающего. Даже нонсенсу приходится участвовать в создании смысла. Таким образом, ее глоссолалия (бессмысленное сочетание звуков под видом речи) и ее интригующие и загадочные фотографии делают очевидным факт неотъемлемости императива понимания. Но в то же время эта работа делает акцент на разрыве, пролегающем между смыслом и его противоположностью, который на самом деле и определяет сущность вещей.

Antonio Geusa
Zone of No Distinction

*- Greensh vurytom sa ...
 - He! Lioh, pe dretsh farsibnt olol.
 Tserfy Pertiong, Ejutre Crex Den, 1913*

Reason is Man's necessity and privilege. And Irina Nakhova in her new work questions Reason itself. In doing so, she does not cram the exhibition space with artifacts. On the other hand, she vacates it. She renounces Matter and employs only impalpable phenomena (e.g., light in the form of projected photographs and sound). Entering the gallery, visitors find themselves in an empty space surrounded only by puzzling pictures of everyday life appearing and disappearing on the windows and unintelligible utterances coming at random from unknown sources.

With her Zone Nakhova brings the tradition of Russian Conceptualism - to which she belongs - and its dependence from logocentrism into the semiotic laboratory where she deconstructs Meaning confining it into a zone of no discerning. The results of her experiments lead to the conclusion that somehow people are unable to take the signified out of the signifier. Even nonsense is asked to make some sort of sense. So, her glossolalia - incomprehensible speech in an imaginary language - and her photographs with their intriguing mysteries seem to demonstrate that the imperative of understanding is inalienable. But, at the same time, it is in the gap between meaning and its opposite that the essence of things lies.

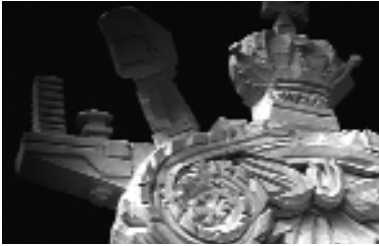


Александра Дементьева Alexandra Dementieva
Память зеркала Mirror memory
интерактивная видеоинсталляция interactive video installation

Фаина Балаховская

В "Памяти зеркала" отражение вставшего перед плотным экраном зрителя отражают люди, иногда вовсе ему неизвестные. Из тьмы, притворяющегося зеркалом экрана, выходят те, кто стоял перед ним прежде, выделявая всякие штуки в кажущемся одиночестве или удивляются неожиданно появляющимся в будто бы отраженной реальности соседям. Из темноты появляется незнакомец, присоединяется к одинокому зрителю, тот нервно оглядывается. Понимая

умом, что рядом с ними реализуются не призраки, зритель даже с нормальной психикой испытывает суеверный ужас - у зеркал и без того неоднозначная репутация, а тут рядом возникают непонятно откуда взявшиеся фигуры. Александра Дементьева не пытается программировать поведение публики, уважает чужую свободу и не в силах предсказать последствия собственных экспериментов. Художник лишь провоцирует - зритель сам решает. Втягиваться ли ему в процесс, принимать или нет ли предлагаемые обстоятельства.



Сергей Шеховцов Sergei Shekhovtsov

Трон Tron

инсталляция installation

Сергей Хрипун

Сергей Шеховцов - скульптор, который делает странные вещи из странного материала. Матрас, губка для мытья посуды, упаковка - что еще бывает из поролона? А Шеховцов режет-высекает-валяет мотоциклы, людей, голубей, роботов, архитектуру, целые скульптурные группы и инсталляции из этого бросового бытового пластика. В его руках застывшая пена обретает вид классического скульптурного материала, хоть и заставляет зрителя сомневаться в собственных ощущениях: мягкое, но твердое, массивное, но невесомое...

Новая работа Сергея Шеховцова это масштабная инсталляция, в которой скульптура из поролонки занимает центральное место, однако дополнена другими синтетическими материалами (пластиком, тканью, лампами). Открытие совпадает с днем выборов верховного главнокомандующего страны. Символ власти - Трон - возвышается над толпой, затерянной в зеркальных отражениях. Недоступный, величественный, сверхчеловеческий стул с автономным энергоснабжением пуста в ожидании избранного... Красные отблески неоновых ламп напоминают электронные координатные сетки виртуального пространства знаменитого фильма "Трон", одного из первых культовых фильмов киберпанка. Сам трон, конечно, имитирует реалистический объект власти прошлых веков, но и на нем в соответствии с нашими электронными буднями отпочковались камеры слежения и блоки правительственной связи. Стоит заметить, что и другие работы Шеховцова тоже несут стилистические следы ранних виртуальных миров "Трона". Например, его фирменные мотоциклы похожи больше на угловатые машинки из игровых автоматов, чем на гламурные объекты японского дизайна...

Политические аллюзии Трона, открытого в день выборов, далеки от сиюминутной агитки. Эта инсталляция оперирует метафизическими взаимоотношениями власти и толпы. Вопреки пословице "свято место" пусто, причем во многих смыслах - здесь и физическое отсутствие фигуры на троне, и предполагаемое вместе с тем присутствие невидимого бестелесного вируса власти, и мусорно-виртуальный материал самого престола. Но все же... Станным образом хронология проникновения фантастических видений киберпанка в широкие массы совпадает с восхождением на местный трон действующего субъекта власти. В 1982 году в чужую операционную систему была внедрена первая версия резидентной программы-трояна ВВП. В этом же году на широкий экран одновременно (!) вышли сразу 5 голливудских фантастических фильмов (каждый из которых "культовый"), практически со всех сторон описавших нечеловеческие аспекты проблемы "свой-чужой" - Трон, ET: The Extraterrestrial, Blade Runner, Star Trek II, The Thing. Тут и сверхчеловеки-андроиды, и заблудившиеся инопланетяне, и столкновения цивилизаций, и нечто неопределимое, проникающее в каждого, и верховная Команда Мастер Контроль, упорно строящая вертикаль власти. Стали появляться первые "персональные" компьютеры, больше похожие на бабушкину швейную машинку. Тогда слово "матрица" не было таким нарицательным, как сейчас - в виртуальном мире "Трона" это была "игровая матрица", мультяшное шахматное поле с бесчисленным числом клеток, куда Мастер Контроль бросал одушевленные программы. В общем, схематика эпохи игровых

автоматов: бросил монету и гоняй на мотоциклах или топи кораблики в "морской бой". Шли годы, наша цивилизация становилась все более электронной и тефлоновой, программы становились все сложнее, а люди все более зависимы от них. Наконец, в 1999 году весь мир узнал два важных имени нарицательных: Матрица и Путин. С тех пор компьютеры стали совсем "ручными", люди не мыслят себя без мобильных телефонов и интернета (и всех сопутствующих пороков, вроде вирусов, кражи личности, взлома паролей и кредитных карточек), каждый второй человек обзавелся аватаром, художники освоили "цифру". Но без ответа остались только два вопроса: What is the Matrix? и Who is Mr.Putin? Своей новой инсталляцией художник Сергей Шеховцов не отвечает на эти вопросы. Вообще отвечать на вопросы - дело философов и политехнологов. Художник как пифия - открывает людям свои видения. Возможно в них мерцает намек на правду, возможно это просто прекрасная галлюцинация. Так же и инсталляция "Трон" вибрирует между классическим тронным залом и башней управления команды Мастер Контроль. Ковровая дорожка - координатная сетка множится в зеркальных отражениях. Зрители - то ли подданные, толпящиеся в ожидании парадного выхода, то ли пользователи в очереди к главному терминалу, то ли программы, захваченные в матрицу... 2 марта - выборrrr...ppr... п-п-п... перезагрузка резидента!

Sergey Khripun

Sergei Shekhovtsov is a sculptor who makes strange things out of a strange stuff. Mattress, sponge, packaging, what else is made of styrofoam. And Shekhovtsov carves-cuts-chisels motorbikes, people, doves, robots, architecture, even whole installations out of this garbage plastic. His hands turn the foam into a classical sculpture material, making you question your own senses - what's that pillowy but rigid, massive yet weightless.

His new work - Tron - is a big-scale installation, with styrofoam sculpture as central piece mixed with other synthetic materials, like mirrored plastic, daylight lamps and cloth curtains. The opening day of the exhibition happened at the day of Presidential elections. The symbol of power, the Tron-throne dominates the crowd, lost in curved reflections. Unreachable, gorgeous, superhuman chair with autonomous power supply is empty, waiting for the chosen one. Red light tubes resemble the coordinate grid of the virtual reality as imagined in the classic cyberpunk movie Tron. Just to mention that many other sculptures by Shekhovtsov also got roots in the early 80ies VR aesthetics. Say, his motorbikes look more like wireframed models from Tron game than the real objects of sleek Japanese design.

The installation itself is not straightforward political. The artist reveals his visions to us like a pythonesse. Maybe there's a ring of truth, maybe it's just a magnificent hallucination. His vision flutters between the modern design of a tsarist throne hall and the tower of the Master Control program. The red carpet - or is it a coordinate grid - multiplies in the curvy mirrors. Viewers - are they the court waiting for the royal appearance, or users queued to the mainframe terminal, or programs locked in the matrix?



Валерий Улымов Valery Ulymov
Без названия Untitled
живопись painting

Елена Селина

Эта выставка - галерейный эксперимент. Ее основная цель - возрождение московской линии гиперреализма. Все дело в том, что в 80-е - нач. 90-х - в России (вернее, еще в Советском Союзе) была очень сильная группа художников, работавших в этом направлении: Тегин, Базилев, Гета, Шерстюк... несколько поодаль работал Файбисович.

У каждого был свой индивидуальный почерк, очень интересные художественные решения. Все дело в том, что гиперреализм - одно из самых концептуальных направлений в актуальной живописи, до конца не исчерпанный. В самом деле, практически полная иллюзия реальности на каждом холсте - предполагает только концептуальные различия. Блистательные опыты медитативного гиперреализма Алексея Тегина я помню до сих пор и считаю, что это был лучший московский художник этого направления. Файбисовича интересовала поэтическая документация "уходящей природы"... Валерий Улымов - очень моло-

дой художник, только что закончивший Институт им.Сурикова. Его гиперреализм очень органичен, при этом в его первых опытах прочитывается надежда на возрождение концептуального гиперреализма. Улымова совсем не интересуют люди - только машины в самых неожиданных ракурсах и фрагментах. И если он начинал с тривиальных "портретов" машин, то теперь все больше и больше его машины напоминают некие футуристические механизмы из жизни эллинов... Основное отличие Улымова от прежних гиперреалистов состоит в том, что он не столько отображает или поэтизирует реальность, или относится к ней, как своего рода "документу", а как бы заново ее создает. Глаз цепляется за абсолютную достоверность изображения, но по существу оказывается в абсолютно новой реальности, живущей по своим законам, где подобие неотждественно содержанию. Эффект достигается приемами сложных отражений и ракурсов... Важно, что процесс возрождения гиперреализма пошел на новый виток. А что из этого получится - вопрос открытый...



Синий суп Bluesoup
Оборона Defence
видео video

Антонио Джеуза

Безоружная "Оборона" Bluesoup

Мы - как листья на деревьях осенью
 Джузеппе Унгаретти, Солдаты, 1918

Реальность, обычно определяемая как "состояние вещей, в том виде, как они на деле существуют", имеет много уровней репрезентации: от голого факта до искусной фикции. Теория постмодернизма научили нас, что этот процесс может быть в любой момент поставлен под сомнение, и что, в конце концов, правда - это только субъективное решение. Телевидение, в свою очередь, показало, что события, запечатленные в процессе реальной жизни, легко могут быть фальсифицированы. Одну и ту же информацию можно распределить по разным упаковкам, как коробки "Brillo" или "Миф-Универсал", в зависимости от идеологических намерений тех сил, контролирующих телеиндустрию.

И только искусство, кажется, в состоянии создавать свободные от подозрения зоны, в которых легитимность представленной картины не подвергается сомнению. Парадокс в том, что иногда вымышленные ситуации становятся безупречными симулякрами аутентичных событий или фактов. В своей видеоинсталляции "Оборона" группа Bluesoup создает такую зону, точнее, пространство, где воображаемый ландшафт воспринимается как данная в ощущениях реальность. По крайней мере, в этом нас убеждает собственное подсознание. Загадка, скрывающаяся в тумане, растекевшемся по болоту, и в пугающей перестрелке, создает онейроидную атмосферу, в которой временные и простран-

ственные границы теряют и определенность, и необходимость. Зритель не подвергает сомнению этой жутковатый пейзаж, так же, как и не спрашивает себя во время сна: правда ли то, что он видит. Образование этого туманного мистического болота - процесс, отнявший много времени, который продолжался несколько месяцев. Отправной точкой послужило не изображение его двойника, снятого в конкретном географическом месте, но пустыня на жестком диске. На пустоте технологической (цифровой) природы художники создают пустоту с метафизической (человеческой) коннотацией. Получившаяся территория - постоянное пограничное состояние. Итоговое ощущение от восприятия этой работы: в открытом зимнем пространстве, ночью, напротив экрана 18 x 4 метров, - переживание сильнейшего дискомфорта и полного подчинения образу.

Зигмунд Фрейд определил бы это чувство словом *unheimlich* (или "жуткое"), в смысле странности и ужаса от чего-то, которое может быть знакомым и чуждым одновременно. Но, так или иначе, сам Фрейд оказался бы в затруднении, пытаясь дать окончательную интерпретацию данного "сновидения", потому, что манифестация ужаса остается здесь в качестве угрозы и не реализуется как сверхъестественное явление. Нет внезапного появления монструозных тел, зомби, призраков и прочих конвенциональных жанровых приемов хоррора, так же как и специальных музыкальных или шумовых "заставок" телеужаса. Только тишина, разрываемая сухим треском отдельных выстрелов и автоматных очередей - все заполнено туманной мглой. Кажется, она вытекает даже за рамки экрана. Повествование "подвешено" и опасность

остаётся скрытой, но пустой пейзаж все время чреват ею. Наше подсознание взаимодействует и наполняет пустоту, как бы досказывая ее собственными страхами. Каждый зритель имеет собственные причины бояться тумана, бессмысленно выводить формулу универсальной опасности.

В конечном счете, требуются пристальное внимание к деталям и панорамная проекция. Эти условия заявляют, что возможность контролировать изображения даже не обсуждается - абсолютно так же, как во время сна. Телевизор (или монитор компьютера, разницы нет) можно легко выключить, а проекцией зрители управлять не могут. И наша оборона вязнет в болоте...

Antonio Geusa

Bluesoup defenceless defence

Here we are as in autumn leaves on the trees
(Giuseppe Ungaretti, Soldiers, 1918)

Reality - conventionally defined as "the state of things as they actually exist" - has its own degrees of representation that range from absolute truth to elaborate fiction. Postmodernist theories have taught us that this process can be questioned every time and that truth is, in its essence, a subjective decision. In its turn, television has shown us that events recorded from real life can be easily manipulated. The same piece of reality can be delivered in different washing powder boxes. If it is "Brillo" or "Mif-Universal" it all depends on the ideological aims of the powers that control the television industry. Only art, it seems, is able to create doubt-free zones in which the validity of the represented reality cannot be undermined. The paradox is that sometimes fictional reality is a faultless simulacrum of authentic situations or conditions. In their video installation Defence Bluesoup have built such a zone, a space where their imaginary landscape is taken for a real one. At least, it is the viewers' subconscious to say so.

The mystery lurking in the fog pervading the swamp and the frightening gun-



MX Lapa

Layers. Настольная графика

"Вас положат на обеденный, а меня на письменный", - писала когда-то поэтесса Цветаева, малоизвестная ныне в среде офисных сотрудников, имея в виду собственный стол, за которым она, по-видимому, и сочиняла эти строки. Кто знает сколько времени проводила поэтесса Цветаева за письменным столом ежедневно и в течение какого времени, прежде чем у нее сформировалось подобное интимное отношение к месту, в которое упираются ее локти. Но можно совершенно точно сказать, что офисный клерк проводит за своим столом примерно 8 часов в день ежедневно на протяжении многих лет жизни во всех конторах, где ему доведется обитать. И что прикажете делать такому клерку, если он, к примеру, на свою беду наделен от природы живым воображением и склонен (пусть это и не указано в его CV) к размышлениям на отвлеченные темы. Вот то-то и оно.

Пусть, конечно, поэтессе Цветаеву кладут куда ей заблагорассудится, а нам, обитателям бесчисленных офисов лежать на конторских столах, это уж как пить дать. На таких, как водится, ламинированных снаружи, с дырками для

shots creates an oneiric atmosphere in which temporal and spatial coordinates become indefinable as well as unnecessary. Spectators do not doubt the existence of this eerie landscape, the same way as, when we dream, we do not question if what is happening is real or not. Building this misty mystic marsh was a time-consuming process that lasted several months. Starting point was not its double recorded from an existing geographic space, but the wasteland of a hard disk. On this emptiness of technological nature (the digital) the artists create the void of metaphysical connotations (the human). The resulting territory is a permanent in-between state. The feeling coming from experiencing this work - in the open air a night in winter in front of a 18 m x 4 m screen - is one of discomfort (and submission to the images).

Sigmund Freud would explain this feeling with the word *unheimlich* (the uncanny), a sensation of strangeness and uneasiness caused by something that can be familiar, yet foreign at the same time. However, Freud himself would be at a loss in drawing up any ultimate interpretation of this "dream", because the manifestation of the horror remains hinted at and it never materialises into a concrete "supernatural presence". There are no sudden apparitions of severed bodies, zombies, ghosts or other conventional stratagems of the genre, as well as no spectral music or noises of footsteps are heard, only silence and the scary gunshots. The fog pervades everything. It even seems to go over the borders of the screen. Narration is suspended and the "danger" stays hidden all the time. Our subconscious steps in and fills this void with our own fears. Each viewer has his/her reasons to fear the fog and the gunshot. To find a universal one would be pointless.

Ultimately, the meticulous attention to detail and the large projection are a statement. They assert that the power to control images is not negotiable - again, like when we dream. A television set (or a computer monitor, for what that matters) can easily be switched off, while the audience cannot regulate a projection. Here, instead, our defence fades out...

ABC

Layers. Настольная графика Layers. Desktop graphics
инсталляция installation

компьютерных проводов, из ДСП или прессованной бумаги, на пластиковых (подешевле), на деревянных (подороже), на скрепленных буквой "Г", с прицепленными к торцам нелепыми треугольниками и кругами, на серых с кантиком, черных или белых (по моде 90-х), на разноцветных (для любителей чего-нибудь "креативного") - короче, на тех, за которыми мы проживаем большую часть своего бесценного времени. Они часть нашей жизни, наш мольберт и пленэр, и портрет, и батальная сцена разом. И мы пишем по ним свои судьбы гелиевыми ручками, спиртовыми несмываемыми маркерами, специальными водянистыми фломастерами, которыми так удобно выделять куски текста в распечатанных на корпоративном принтере документах, своими локтями, окурками, брюхом, кофейными пятнами, башмаками, а иногда, если удастся нажраться не выходя из офиса, и собственным рылом. А поскольку незаменимых людей в офисе нет и поэтому столы время от времени меняют своих владельцев, то делаем мы это слоями. Коптим по очереди своим существованием ламинированную плоскость, как какие-нибудь кроманьонцы слоями коптели и зарисовывали свои пещеры или как это делается в программе Adobe Photoshop.

Андрей Ковалев**Национальный проект или кошмар производителя**

В 2001-м году группа молодых художников погрузилась в бездны офисной культуры и начала доставать оттуда различные артефакты. Приняв на себя обязанности "включенного наблюдателя" в духе Леви-Стросса, отважные исследователи старательно мимикрировали под объект исследования, нацепив на себя маски веселых и энергичных креативщиков и имиджмейкеров. Таковы обряды изучаемого племени - каждый островитянин должен быть именно таким - энергичным, подтянутым. И самое главное, пылким приверженцем нового вероучения, корпоративной этики. Забавно, что самому офисному народу результаты пришлось по вкусу. Разудалые акции вроде той, что была произведена на "Арт-Клязьме" в 2005-м году ("Ваш звонок очень важен для нас"), когда в считанные минуты на снегу был создан настоящий офис, веселили не только художественную публику, но и сам "офисный планктон". Наверное, аборигенам контор все эти выходы показались похожими на поэтику корпоративной вечеринки. Груды оплавленных компьютеров, кибордов и мышей и в самом деле были очень веселыми объектами, хотя и апеллировали непосредственно к тошнотворному сюрреализму Сальвадора Дали. Но

среди материализованных и доведенных до чистой гиперболы бредовых идей, рожденных в аккуратной причесанной голове клерка во время очередного брейншторма, еще не было никакого "маленького человека". Ни гоголевского, ни, тем более, кабаковского. И не могло быть, потому что именно развязные и циничные департаментские фаты, менеджеры среднего звена, они сами должны получать удовольствие от травли бедного Акакия Акакиевича Башмачкина. Однако, есть посконная правда в великой русской литературе и Офисный ад начал приобретать очень национальные очертания. Антрополог, готовивший блестящий доклад в научном обществе, осознал, что никто и не собирается его вывозить с места полевых исследований. А он сам навеки стал всего лишь маленькой, легко заменяемой деталькой в бездушном механизме огромной конторы транснациональной конторы. В этой новой конфигурации глобального и локального "чиновнику для письма" остался один выход. Оставляя свои информационные сообщения о тупой и вязкой бесконечности на собственном невзрачном и лишенном индивидуальности рабочем столе. Антрополог ответил за свои исследования своим телом, сросшимся с офисной мебелью. А испорченные столы придется заменить на другие, более эргономичные и престижные.



Анна Ермолаева Anna Jermolaewa
Поиграй с Анной Playing along with Anna
видеоинсталляция video installation

Антонио Джеуза

У Анны Ермолаевой есть дар - превращать обычные предметы во что-то необыкновенное. И делает она это, не прибегая к цифровым ухищрениям. То, как она пользуется камерой, так же просто, как и сами объекты съемки, в случае этой выставки - игрушки. Никаких спецэффектов, никакой компьютерной обработки, никакого замысловатого монтажа. Образы раскрываются прямо как в жизни. Игрушки - опасная вещь, особенно, когда попадают в пространство современного искусства. Опасны потому, что велик риск принять художника за взрослого, который не наигрался в детстве, или, хуже того, пытается обратиться к ребенку, сидящему внутри каждого из нас. К счастью, искусство Анны Ермолаевой не такое. "Игры", в которые она играет со своими игрушками, имеют мало отношения к детству, они говорят о мире взрослых, опасности, одержимости, неуемности. Игрушки Анны обладают способностью забавлять и пугать одновременно. Неваляшки, в принципе, милые маленькие создания, но они обречены рухнуть одна за другой под вызывающий мурашки грохот выстрелов; машинка забавно ездит туда-сюда по пушистому ковро, но метит как одержимая ударить в объектив камеры (иными словами, в нас, зрителей); и собачки - такие прелестные меховые создания, но их глазки мерцают красным огнем так, что они скорее демоны, чем друзья человека.

В эти игры играть очень просто. Однако, за ними можно увидеть сложность мира, в котором мы живем. Пожалуй - и это только предположение - они скрывают намек на невозможность существовать вместе, не причиняя вреда друг другу, или не пасть жертвой того, кто хочет нас контролировать. Намек на одержимость за всем следить; на опасность использовать защиту как предлог для господства. Может быть, всего лишь может быть. Приходите, поиграйте с Анной! На свой страх и риск, конечно. Мы вас предупредили!

Антонио Жеуса

Anna Jermolaewa has got a gift. That of turning ordinary objects into something extraordinary. And she does that without resorting to any digital tricks. Her use of the video camera is as simple as the subjects she chooses: toys, in the case of this exhibition. There are no special effects added in the computer lab. There is no complex editing. The images unfold straightforwardly, the way life does. Toys are dangerous things when brought into the contemporary art space. They are dangerous because of the risk of misunderstanding the artist for the adult who does not want to grow up, or, even worse, for someone who wants to speak to the child in every of us. Luckily, this is not Anna Jermolaewa's art. The "games" she plays with her toys have very little to do with childhood, because they speak of the grown-ups' world, of its dangers, obsessions, incongruities.

Anna's toys have the power of being entertaining and scaring at the same time. The dolls are pretty little things, but they are doomed to fall one by one under the creepy sound of gunshots; the little car is amusing in its drive along a fluffy carpet, but it obsessively knocks against the camera's lens (that is to say, against us, the viewers); and the dogs are cute soft little creatures, but their flashing eyes make them look like demons rather than friends.

These are very simple games to play. Although, behind them it is possible to glance at the complexity of the world we live in. Maybe, only maybe, they hide hints of the impossibility of sharing the same space without hurting each other, or being hurt by someone who wants to control us; of the obsession of keeping everything under constant watch; of the danger of using protection as an excuse to dominate. Maybe, only maybe.

Come and play with Anna! At your own risk, of course. You have been warned!



Айдан Салахова Aidan Salakhova
Персидские миниатюры Persian miniatures
рисунки, объекты drawings, objects

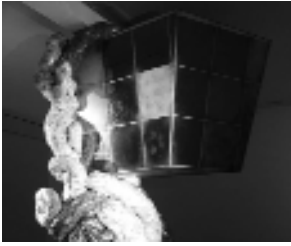
Мария Кравцова

Айдан Салахова - одна из ключевых фигур русской художественной сцены. Вся ее деятельность была манифестацией личной и творческой свободы, а биография - примером self-made woman. Художница, пионер галерейного дела, роскошная и преуспевающая, она воплотила в жизнь пушкинскую формулу "быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей". Одновременно Айдан стала творцом построенного на противоречиях персонального мифа, в который на равных вошел фемистский дискурс и типичное поведение идеального потребителя, восточное гостеприимство и аристократическое высокомерие, с помощью которого она уходит от навязчивой суеты бомонда. Фундаментом этого мифа является сложная идентичность Айдан, родившейся и выросшей в срединной империи восточно-европейской женщины, унаследовавшей азербайджанские гены и европейскую культуру. А построенным на этом фундаменте зданием стало искусство Айдан, посвященное мифу красоты, гармонии и совершенства, воплощенный в полуобнаженных красавицах, прекрасных воительницах и энгрисках. Впрочем, несмотря на формальную "красивость" всех без исключения своих работ, Айдан является одним из самых провокационных российских художников. Одним из первых радикальных жестов этого адепта contemporary art (с его почти обязательными реверансами в сторону феминизма), стало заявление, что все ее искусство "ориентировано на зрителя-мужчину". Подобные высказывания не могли не возмутить критиков-феминисток, и лишь позже стало понятно, что имела в виду Айдан. Мужчина является отнюдь не субъектом ее искусства, а всего лишь безвольным стаффажем, обязательной частью ее инсталляций.

Также как сама художница не однозначна, ее самая, вероятно, любимая ориентальная тема. Айдан признается, что смотрит на Восток скорее глазами европейца, и даже европейского художника XIX столетия, для которых этот антипод рационального Запада был вымышленным миром неги и сказочного богатства. Восточные мотивы присутствовали уже в ранних, ученических работах Айдан. Позже ориентализм проявлялся то притягательно и гламурно, как в инсталляциях-перформансах с живыми полуобнаженными красавицами, которых Айдан укладывала на атласные подушки среди сладостей и фруктов, то жестко, на грани фола, - как в видеоинсталляции "Кааба", где женские взгляды из черного куба заставляли дервишей совершать бесконечное вращение. Комментируя "Каабу", Айдан ссылалась на суфийские представления о том, что дух является женским началом, Бог - Возлюбленной, а созерцание света, который живет в сердце, повергает суфия в состояние экстаза. И цитировала стихи суфийской святой Рабии: "Все, что я хочу - это сущность Твоей Любви, // Я хочу стать одним целым с Тобой, // И стать Твоим Лицом". Эта работа, чуть не стала поводом для скандала - фундаменталисты усмотрели в ней слишком вольную, а, следовательно, - опасную интерпретацию догм ислама. Конфликта удалось избежать, верховного муфтия России не усмотрел ничего крамольного в том, в подобной интерпретации ислама. Через несколько лет появилась живописная серия "Я люблю себя",

героинями которой стали предающиеся лесбийским играм обитательницы гарема, лица которых были скрыты покрывами паранджи, но прорисованные тонким грифелем простого карандаша идеальные тела обнажены и открыты ласкам партнерш и взглядам зрителей. Как бы поддразнивая ревнителей благочестия, Айдан утверждала, что может момент стереть ластиком карандашные линии и тем самым притвориться, что вовсе не нарушала существующего в ортодоксальном исламе запрета на изображение живых существ. Впрочем, существенно не это, а контекст, в котором появились эти работы. Ориенталистский миф покоится в руинах. Бряцающий оружием Восток давно уже не ассоциируется с ленивой негой и эросом сказок "Тысячи и одной ночи". Сегодняшние ньюскекеры - мусульманские фундаменталисты и чеченские боевики, теракты, опоясанные смертью шахидки и борющиеся за свое право носить хиджаб и заворачиваться в паранджу европейки арабского происхождения, параноидальное напряжение между европейцами и выходцами с Востока, физическое и психологическое насилие, которым подвергаются женщины в патриархальных восточных культурах. Все это не раз становилось темами критического художественного высказывания, но Айдан игнорируя мейнстрим, смело возвратила современному искусству отвергнутую еще пионерами авангарда чувственность, долгое время ассоциирующуюся с буржуазной пошлостью салонной живописи и китчем.

Параллельно с живописью Айдан работала над еще более откровенной графической серией "Персидские миниатюры", которая начиналась как не предназначенные для постороннего взгляда зарисовки в блокноте, частное занятие, практически обнажающее работу подсознания автоматическое письмо. При том, что серия названа "более откровенной", в ней мало буквальной эротики, но много чувственности, тайны и сюрреалистической образности. В этой серии все неоднозначно, и не исчерпывается описанием, которое можно было начать словами "однажды в гареме, от скуки...". Прикосновения и объятия, в которые заключают друг друга героини, не выглядят сугубо эротическими. Скорее, это история об обретении адекватного партнера - тема, актуальная для многих сильных и состоявшихся женщин. Нет ничего удивительного, что именно в этой серии появились книга (анатомический атлас) и зеркало - символы самопознания, миниатюрные модели мечетей с минаретами в нежных руках - символы веры. Впрочем, минареты, которые женщины то ли закрывают оберегающим жестом, то ли ласкают - очевидный привет Фрейду, одновременно заставляющий предположить еще более радикальное, чем в инсталляции "Кааба", толкования мистических восторгов суфизма.



Ирина Корина Irina Korina
Ночной тариф Night charge
инсталляция installation

Елена Селина

Ночной тариф, или то, что Вы чувствуете, но никогда не сможете объяснить...

Не сможете. Потому что выставка, несмотря на все свои отчетливо конструктивистские формы - типичная инсталляция Ирины Кориной, мягко балансирующая на грани "науки и техники", чувственного и умозраительного... Это какая-то трудно уловимая "точка росы" между неявными воспоминаниями о начале 90-х и почти катастрофическими ощущениями внутреннего развития некоей, почти биологической силы, стремящейся в процессе своего роста изменять и трансформировать все, что попадает на пути ее хаотического продвижения...

Как и всегда у Кориной - толчком к созданию инсталляции является абсолютно конкретное переживание, точнее смутное воспоминание об атмосфере раннеперестроечного времени: разлитой в воздухе агрессии, острого чувства опасности и удушья - состояния перед "взрывом", зачастую и выражающемся в форме локальных взрывов то тут, то там..., громкой идиотской музыки, несущейся из ларьков, мрачно затемненных окон домов и машин и т.д. Конечно, много было и веселого, но очевидное авторское - "я так вижу", точнее помню, точнее чувствую...

Эти неявные воспоминания парадоксальным образом вполне органично накладываются, рифмуясь на предчувствия более глобальные, подразумевающие наличие, быстрый рост и катастрофическое развитие некоей силы, сокрушительная агрессия которой как бы зародилась в то "смутное время" и зловеще нависает над нами, грозя новыми потрясениями...

И пусть вас не обманывают, отвлекая - позитивные расцветки виниловых "лиан" и ренессансная ясность конструкции - сила уже пришла в движение, которое невозможно остановить...

"Видения" Ирины Кориной всегда появляются тогда, когда не могут на появиться.. Трепещите народы - видимо, финансовый кризис не так-то прост...

Elena Selina

Night charge, or What you feel but could never explain

This exhibition, besides all its definitely constructivist forms, is a typical Korina's installation that is gently balancing on the edge between sensual and conceptual... It's sort of dew point, so hard to detect, between subconscious recollections of the early 90ies and the catastrophic sensation of the growth of some almost biological force that tends to change and transform everything on the way of its growth.

Let you not be deceived by the positively bright vinyl liana and the almost Renaissance clarity of the construction - the force has already come in motion, and that can not be stopped...



Олег Кулик Oleg Kulik
Гоби тест Gobi test
видео video

Олег Кулик

Ментальные витамины

Улан-Батор, Мандалговь, Даланзадгад, Булган, Мандал-Овоо, Баянгол, Арвай-хээр, Хархорин, Цэцэрлэг, Тариат, Мурен, Хатгал, Ханх, Монды, Иркутск (автомобиль - 2800 км).

Автомобильные дороги заканчиваются за городской чертой Улан-Батора. Мобильная связь тоже. Ни городов, ни построек. Изредка - одинокая юрта или группа из трех-четырех юрт, гармонично вписанная в ландшафт. И повсеместно стада коров. На севере к коровам добавляются яки (по-монгольски, сарлыки), огромные отары овец и коз. Табуны полудиких монгольских лошадей - коренастых, невысоких, очень выносливых и сильных. В пустыне - многочисленные стада верблюдов.

Из бесед с Павлом:

"- Одного не пойму, почему их скот такой чистенький и спереди и сзади, а наши коровы грязные, как будто специально обмазаны дерьмом. Ну почему так!?"

- Оседлое скотоводство. ..."

На каждого монгола - девять голов крупного рогатого скота.

На каждого - квадратный километр территории.

Удивительна их верность укладу и образу жизни предков. Большинство монголов кочевники-скотоводы.

Живут в юртах. Готовят и согревают себя природным сырьем (дерево, кустарники, аргал, то есть высушенный навоз). Пьют кумыс. Варят мясо или пропекают его раскаленными камнями, засунутыми внутрь туши.

Главная обязанность - почитание предков, духов местности, огня, земли и воды. Нельзя копать землю (даже носки обуви загнута вверх), загрязнять водоемы, бросать мусор в огонь. При этом чистота вокруг юрты, как в национальном парке - грифы, волки, собаки все подбирают. Проблем с упаковкой нет - нет упаковки.

Когда западные бизнесмены обращаются с просьбами о концессиях, монголы не разрешают проводить геологоразведку, обнаруживать и осваивать месторождения полезных ископаемых. Аргумент один: "А где кочевники станут пасти скот?".

Однородная в национальном плане, очень молодая, хорошо образованная, с великой историей огромная азиатская страна не тронута цивилизацией. При этом у монголов нет зависти, ущербности, нет никакого желания подражать, копировать.

Монгол, который учился и видел жизнь в развитых странах мира, возвращается и живет в юрте.

Монголка, получившая высшее образование в Америке или Англии, выходит замуж в Монголии и рождает детей в юрте. В два-три года дети лихо скачут на лошадях, с четырех-пяти участвуют в главном монгольском развлечении - конных соревнованиях.

Монгол не держится за имущество. У него нет предметов роскоши (разве что

спутниковая антенна, иногда). Главное его достояние - Солнце, Воздух, Вода, Земля. И всё его существование посвящено защите этих вечных ценностей. Он живет в симбиозе с природой, гармонии с собой и равнодушии к благам цивилизации.

При этом на 2 миллиона жителей - 220 тысяч туристов.

"Нигде блага цивилизации не приобретают таких карикатурных форм, как здесь", - устало думал я, сидя в баре "Гавинн 3002" и слушая, как Гена из рекламного агентства опять завел свое: "Все. Хочу в офис. Хочу к компьютеру, к кофе, к девочкам!". Мы пили горячий "чай" из китайских термосов (это суп из зеленого чая с молоком и курдюком) и вспоминали посещение ночного клуба в Улэн-Баторе. Фотографировать там, к сожалению, нельзя (как "Юкос" в Мариинске). А жаль.

Дизайн: шик по-советски, пластик и бархат. Посетители: в основном западные старички и новые монголы.

Шоу: 20-30 голых монголов под популярные мелодии ходят между посетителями. Все. Но это посылнее "Фауста" Гете. Ходят они, как на ходулях, на платформах небывалой высоты, резко выбрасывая руки и ноги в стороны и постоянно меняя траекторию пути. Лица их дико румяны без грима и лишены какого-либо намека на мимику и психологию. Ощущение ритуального танца. Дима Давидович получил от монголов новое имя Дам Дин (кстати, это прозвище Сухэ-Батора, человека на редкость беспокойного) и остался в Монголии навсегда. Я его понимаю.

Из бесед с Павлом:

"Мы не китайцы и не монголы, но если бы выбирать из этих двух стратегий - то только монгольскую.

Только! Это ментальные витамины для нас. Они мудрее нас и сильнее!".

Мною правоту очень скоро подтвердил знак.

Посреди маленького селения в центре пустынной площади стоял памятник Верблюду и Медведю. Что свело их вместе в Центральной Монголии? Был ли Верблюд причиной гибели Медведя или наоборот, пытался вытащить его из болота, не знаю. Но это был знак.

Озеро Хупсугул знаменито благодатью и уникальной чистотой. Там нет микробов, не то что комаров. Представьте наше изумление, когда во время последней беседы на нас с Павлом обрушилась туча всевозможных плотоядных насекомых.

Я думал над этим и вспомнил, как Дима Давидович (Дам Дин) в жаркий челябинский вечер внушал мне, что говорить о проблемах бытия следует так, чтобы сотрясался не воздух, а сама реальность, чтобы она отвечала тебе ветром, дождем, бурей, лаем собак.

Реальность ответила.

Монголия - Москва

Август 2004г.



Давид Тер-Оганьян David Ter-Oganyan
I Have a Dream
 фотография *photography*

Илья Будрайтских

Проблемы на работе? Коллапс семьи? Подавленная сексуальность? Нет хороших новостей? Тошнит от TV? Слишком нервно? Слишком много унижения? Слишком мало иллюзий? Они рядом, они здесь. Спящие. Каждый день в метро, рано утром и поздно вечером, по пути на службу, по дороге домой. Большинство даже не понимает, что случилось - просто короткая вспышка, разрывающая сон, и снова погружение в калейдоскоп грязных рваных картинок и ситуаций, которых уже не вспомнишь через минуту. Приглушенный щелчок - и еще одним больше в коллекции. Старики, мужики, военные, девчонки, рабочие - классическое портретное фото в фас. Сон - единственный способ ни к чему не обязывающего отказа от недружелюбного общества подобных тебе героев. Сон - простое и безотказно работающее средство обретения интимности в метро - месте, являющем собой самое точное ее отрицание. Условие спасения - успеть занять место, темно-коричневый квадрат на жестком сиденье. Открытые глаза, смотрящие на ботинки, одежду, лица, оценивающие, глупые - последнее, что связывает с враждебным окружением, заставляет вступать в отношения и анализировать происходящее. Сон означает забвение, когда время и тело перестают существовать, уступая место судорогам выключенного мозга. Эта трансляция, ненужных диафильмов - попросту, самое лучшее, что случается за день. Возможность погружения, в собственные пустоты - то, чего большинство спящих ждет с нетерпением, надеждой. Мгновения, короткие перерывы между перманентным повседневным насилием, совершаемые обществом, правительством, боссом, семьей, метро над каждым из спящих без исключения. Вот спит очередной corporate slave, прикованный к офисному столу с 8 до 18-ти, отвечающий на бессмысленные звонки, задыхающийся в курилке, цепляющийся за свое место в ожидании увольнения в любую секунду по прихоти начальника-самодура. Поспывает рабочий-гастарбайтер, у которого не было выходных несколько месяцев, вздрагивающий при виде каждого мента и мечтающий привести на свою пораженную, как проказой, безработицей родину мятые и потные деньги, заработанные на стройке элитного жилья для жирных котов. Закрыты глаза у студентки второразрядного института, ненавидящей как палится на ее колени пожилой козел из деканата, и сходящей с ума от того, что уже через месяц ей нужно будет внести за учебу некоторое количество долларов, которых у нее нет. Валится в забытьи на соседа старуха, уставшая от всеобщего презрения, дурно пахнущей нищеты и убийственного одиночества собственной ненужной и никчемной жизни. Каждое лицо здесь, в метро - простое, скрюченное, расплывшееся, выражает лишь собственное отсутствие, но каждую историю мы знаем наизусть до тошноты, без подсказок. Последняя остановка. Время проснуться.

Ilya Budraitskih

Problems at work? Family crisis? Sexual frustration? No good news? Sick of watching telly? Too nervous? Too much harassment? Too much delusion? Here they are, right here. The sleepers. Every day in metro, early morning, late night, to the office, back home. Most of them don't even understand what happened - a short flash and they dive back into kaleidoscope of dirty ragged visions, which they won't remember next minute. One click, and there's another pic in collection. Men, women, workers, military, girls - a classic full face portrait. A dream is the only way to escape unfriendly company of ones alike. A dream is a simple and reliable remedy to achieve privacy in metro, which place is the very negation of privacy. To achieve salvation you just need to be the first to occupy the crusty brown seat. Open eyes search your face, shoes, clothes - these stupid eyes are the last thing to keep you connected to hostile environment, get involved, analyze what's going on. Dream is oblivion, where time and body disappear giving up to convulsions of switched-off brain. It's just a broadcast of waste films, simply the best what happened today. The way to go deep into ones own cavers, which most of the sleepers wait for with impatient hope.

Moments, short hops between permanent everyday violence which society, government, boss, family, metro commit to every and each of the sleepers. Here's another corporate slave, chained to his office desk 8 till 6, answering senseless phone calls, chokin' in a smoking corner, clinging to his place, waiting every minute to be fired by jackass boss. There sniffs a Gastarbeiter, many months without a day off, shivering of any policemen, dreams to bring back to his unemployed homeland a roll of dirty stinky cash, earned at construction of elite housing for moneybags.

A student of second-rate college, her eyes closed, hates that aged asshole from the dean's office who stares at her knees, desperately seeking money to pay for next semester. An old woman leans on someone's shoulder, tired of everyone's contempt, rammish misery and deadly loneliness of her waste and worthless life. Every face here in metro - common, distorted, wreathed - breathes with its own absence, but we know every story by heart, ad nausea. Terminal station. Time to wake up.



Лариса Звездочетова Larisa Zvezdochetova
Миф красоты Myth of Beauty
инсталляция installation

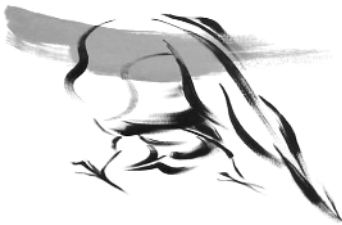
Наталья Сухова

Каждый безымянный женский лик, будто сделанный уличным художником, уютно и любовно упакован в свою ячейку, гнездо, умело свитое из кружев и золота. Лица моделей, привычно пестрящие на страницах глянцевого журнала, оказываются помещенными в совершенно несвойственную им среду старого советского тюля с супермодными, по тем временам, цветами и гроздьями винограда. Ненавязчиво выглядывающие из-за дымки "дырчатой ткани" модно-милые лица призваны выразить две далеких и одновременно близких друг к другу красоты: современную, "модельную" и прошлую "тюлево-ностальгическую". Обыкновенные манекены, вешалки для одежды и аксессуаров, помещенные, однако, в современной социальной ситуации на самый верх общества, здесь оказываются в сугубо одомашненных условиях, что умело подчеркнуто автором при помощи орнаментального узора советского бытового роскошества. Масса ассоциаций. Это напоминает и список жертв маньяка из детективных сериалов и коллекцию редких бабочек, приколотых иголками к поверхности альбома таким же маньяком-коллекционером, и детские "секретки" и гербарии, составленные из самых неожиданных предметов. Правильные лица моделей, золото и кружевное плетение являют приятную глазу гармонию, которая при ближайшем рассмотрении оказывается отнюдь не гармонией, а абсурдом. Однако абсурд этот невиден, прихотливые узоры отвлекают от анализа совместимости не-

совместимого. И чистое удовольствие созерцания перевешивает необходимость вдумываться, проникать за эту завесу и интерпретировать.

Natalya Sukhova

Every anonymous woman's face as if drawn by a street artist is tenderly packed in its own cell, placed into the nest able woven of lace and gold. The faces of models from glossy magazines are placed into extrinsic environment of old Soviet tulle with the then fashionable flowers and grapes ornament. These fashion-sweeties that look from the gilded mesh express two different and yet akin types of beauty: the present "model" and the past perfect "lace-nostalgic". Simple manequins, hangers for clothes and accessories which are placed on top of modern society, here are quite cosily domestic, especially when stressed by how the artist used ornamental luxury of the Soviet household. A lot of associations. They look like a dead-roll of some maniac's victims; like a collection of rare butterflies, pinned by the same maniac; like kids "secrets" and herbaria made of the most sudden stuff. The orderly models' faces, golden glitter and wicker-work combine into an eye-pleasing harmony, which under scrupulous examination turns absurd. However this absurdity is invisible, while whimsical patterns distract from analysing how the incompatibles amalgamate. So the pure viewing pleasure outweighs any need to think, consider and interpret.



Татьяна Хэнгстлер Tanya Hengstler
Быстрым по белому Quickie on white
живопись painting

Елена Селина

Почувствуйте разницу

В начале XXI века очень трудно быть живописцем: все мыслимые языки и направления разработаны, процитированы и использованы. Шаг в сторону и ты обязательно на кого-нибудь будешь похож. Быть живописцем - значит находиться в перманентном стрессе. Но, видимо, это очень сильная, почти непреодолимая страсть: очень многие из художников, прямо скажем, давненько не бравших в руки кисти - сознавались, что тягу к холсту очень трудно остановить. Именно поэтому, несмотря на творческие муки, опасность быть причисленным к какому-либо направлению или даже констатацию чьего-либо влияния - многие художники упрямо занимаются живописью. И ничего с этим не сделаешь. Не миновала чаша сия и Татьяну Хэнгстлер. На протяжении всего творческого пути она перманентно экспериментирует и как любой экспериментатор часто достигает нетривиальных результатов. Достаточно вспомнить интерактивные скульптуры сер.90-х (выставка "Наглые, бесчувственные, злые...", галерея "Риджина"), черные квадраты, скрывающие внутри себя изображения, добраться к

которым можно только с помощью нагревания поверхности объекта (выставка "Давай-давай", Берлин), эффектные фотографии рисунков, сделанных автором на машинах. Выставка живописи "Быстрым по белому" - еще один симпатичный эксперимент. Она производит неожиданное впечатление. Основной прием строится на парадоксе. В едином пространстве холста - органично сопрягаются практически несоединимые пространства: лодки въезжают в пальто, хоккеист рассекает подводный лед, попутно отгоняя легкие стаи рыбок и проч. Иногда - на холсте только легкий намек на изображение, и тогда цвет холста работает как элемент визуального ряда. Этой живописной манере очень трудно дать четкое определение: немного сказывается увлечение художником Люком Тойменсом, но совсем не Люк Тойменс. Парадоксальные соединения живописных пространств отсылают к истории искусства: чувствуется легкая приправа сюрреализма, но одновременно отвергающая подобные сопоставления. Не то, не это и опять не это - даже апофатически невозможно подобрать определение живописной манере Татьяны Хэнгстлер - органично вытекающей из ее склонности к эксперименту. Впрочем - "Быстрым по белому" - лучше не скажешь.



Давид Тер-Оганьян и Алекс Булдаков David Ter-Oganyan&Alex Buldakov
Satisfactory
 видео video

Илья Будрайтскис

Незримая и абсолютная власть механизмов, поверхностей, фигур над людьми, между людьми, поверх людей. Существование каждого мыслимо и возможно лишь через подавление стоящего рядом, неизбежно превращая всякие отношения в очередной способ взаимодействия между вещами. Фабрика победоносно перемалывает нас, лишь изредка недоуменно останавливаясь перед тем исключительным видом наслаждения, которое мы обретаем через интимное, подлинное, естественное равенство. Логика рынка не в силах полностью подчинить его себе, сделать бескорыстное наслаждение безупречной частью конвейера... или нет? Но преодолев это последнее препятствие, не преодолеет ли капитализм сам себя?

Ilya Budraitskis

The invisible and absolute power of mechanisms, surfaces, figures on people, between people, over people. Anyones existence is conceivable and possible only through repression of those next to you, thus necessarily turning any relations into yet another relation between things. The factory is triumphantly crunching us, only to stop sometimes perplexed at the exceptional view of enjoyment we recover through the intimate, genuine natural equality. The market logic is unable to control this enjoyment or make it A perfect part of conveyor... Or not? However when this final obstacle is out-dine, wouldn't the capitalism overcome itself?



Елена Ковылина Elena Kovylyna
Боксинг Boxing
 перформанс performance

Константин Агунович

Красное платьишко, красные чулочки, красная табуреточка, на которой стояла Ковылина посреди зала; черными были только ботиночки (спустя шесть лет хочется их назвать "блестящими"); на шее петелька (цвет не вспомню), на груди дощечка, предлагающая быстро выбить табуреточку из-под ленинских - пятки вместе, носки врозь - ног (перформанс "Сделай сам", выставка "Салют-аттракцион", Москва, 2000 г.). Красная скатерть, салфетки, красное платье - опять-таки; плюс ярко-красные губы ("Чайная церемония", там же, двумя годами позже). Еще одно красное платье, совсем недавнее: "Фреска в качестве документа" (Швейцария, Босвиль, и Венеция). Лодка с красными бортами, на которой она уплывала за горизонт (перформанс "Спасите мою душу" на форуме современного искусства в Сочи в 2000 году, когда прочие деятели современного искусства, особенно кто уже подозревал за Ковылиной саморазрушительные способности, метались по берегу в недоумении, страхе, возмущении: что же она делает, сука, о нас она подумала, как мы будем выглядеть?). Манifest "Красный чулок" (Художественный Журнал № 30-31). Комитет "Красная обитель" (Берлин-Москва-Штутгарт-Петербург). "Красная глина" (K&S Gallery, Берлин). Улица "красных фонарей", где Ковылина искала клиента, вела в аппартаменты, а там объявляла, что она художница, а он лишь часть ее произведения ("Инспекция нравов", Зальцбург). Красная повязка на глазах и

кровь от хождения вслепую по осколкам бутылок ("По ту сторону принципа удовольствия", Киев). "Мадонна в украшениях" на второй "Арт-Клязьме" - снова струйки крови на груди, куда она прикалывала себе украшения (см. также аналогичный по приему берлинский перформанс "Медаль" и сходный "Тир" в Цетинье и Вене). Баночка "кока-колы", к которой Ковылина прикладывалась после очередной рюмки водки, опрокинутой после очередного танца с очередным охочим партнером (берлинский перформанс "Вальс", после которого ее отвезли в больницу с алкогольным отравлением).

Гамма бывшей ученицы Суриковки, что ни говори, простая. Зато эффективная. Красный цвет притягателен. (Тут вспоминается также красный ковылинский лифчик под полупрозрачной блузкой - в то лето она, доучившись в Швейцарии, впервые представляла на московской художественной сцене видео "В будущее": в исподнем ломилась в закрытые двери некой гипотетической галереи - читай, рвалась в будущее, - а художественная сцена оценивала шансы многообещающей перформансерки.) Красный цвет останавливает взгляд. Знак опасности, общеизвестно. Встретив перед лицом красные боксерские перчатки, не надо ни удивляться, ни пугаться.

Сегодня каждый может войти теперь с ней - хм-хм - в контакт. До сих пор мешали всякие пьедесталы, слабые, не выказывающие никакого сопротивления: о, как ждут анализа все эти рояли, столы и моря, табуретки и самообъявления

"я художница!", коими Ковылина отделяет себя от широкой публики! Эти игры, эти аттракционы, города и викторины с серьезными вопросами! Как сама, Ковылина берется оставлять некую очерченную ею территорию. Защищается - и тут же вызывается сама! Парадоксы самоопределения Ковылиной, скажу вам, это зрелище! Женские противоречивости-противоположности-ипостаси: воспитательница и плохая девочка, искусительница и мадонна, или же классическая, в наипрямшем смысле слова бой-баба, как сейчас, - неважно, как это искусство перевести на разные языки, "феминное" или "гендерное", - здесь оно точно "женское". Что-то похожее мы наблюдали, когда Владимир Епифанцев в садистском иступлении мочил в XL безмянную девицу: по полу щедро разливался свекольный сок; профессиональные актеры, профессионально возясь, профессионально хрютели и хрюкали, изображая удары и увечья. Девушку тогда быстро победили, и это не считается. Сейчас - все-рез. Что-то подобное следовало ожидать от Ковылиной - очередной несимметричный ответ. На простейший, казалось бы, вопрос "ты кто?" (произнесите его максимально мужским, грубым, сдавленно-хриплым голосом, не разделяя: "Тухту?") Ты к ней с душой, а она тебе в зубы.

Konstantin Agunovich

Red dress, red stockings, red stool in the middle, Kovylyna standing on it. Only the shoes were black (now, six years later, I'd call them "shiny"). I don't remember the color of noose on her neck. Small plate on her chest with an invitation to knock the stool out of her (performance Do it yourself, Moscow 2000). Red tablecloth, napkins, again red dress, plus bright red lips (performance Tea ceremony, Moscow, 2002). Another red dress recently (Fresco as a document, Switzerland and Venice). The red boat in which she drifted beyond horizon (performance Save my soul, Sochi, Russia, 2000). The Red stocking manifesto (Art Magazine #



Цапля и Глюкля Tsaplya&Glyuklya
Алые паруса Red Sails
инсталляция installation

Артем Магун

Глюкля и Цапля, этот боевой сомнамбулический отряд петербургского искусства, создали новое полотно в эпическом стиле. Перед нами черно-белый фильм, в котором молодые художницы в костюмах работниц и пожилые кронштадтские дамы в образе фурий оспаривают между собой переходящее знамя девичьих сновидений. Потом пожилые дамы несут раскрашенное под Потемкина полотно на пристань и развертывают его. Что это все значит? Дело в том, что Глюкля и Цапля переживают новый этап в своем творчестве.. Они задумались об отношении искусства к политике. При этом они часто оперируют самыми простыми, мифологическими полюсами: молодое-старое, правое-левое, цветное-черно-белое. Но в политическом контексте этот мифологизм звучит как радикализация и поляризация. Более других художественных практик он способен повести человека в бой.

Но Глюкля и Цапля не идут этим простым путем. Своими могучими нежными руками они выкручивают свои бинарные оппозиции - как опытные фемини-

30-31). The Red cell committee (Berlin-Moscow-Stuttgart-St.Petersburg). The Red clay (K&S, Berlin). The red light street, where Kovylyna was seeking for a client, then brought him to motel room where announced that she's an artist and he's just a piece of art (Moral inspection, Salzburg). Red bandage on her eyes and blood on her feet walking on a broken glass (Beyond the pleasure principle, Kiev). Madonna in decoration (at ArtKlyazma festival) - again blood on her chest where she pinned the bijouterie (see also Medal performance in Berlin and similar Shooting gallery in Cetine and Vienna). Coca-cola which Kovylyna sipped after every next shot of vodka and next dancing partner (Waltz performance in Berlin, the artist was taken to hospital with alcohol intoxication)

The artist's color palette is rather simple. Yet effective. The red color attracts. Here I must say about her red bra under translucent blouse. She just finished her studies in Switzerland and debuted in Moscow with her video Into the future: forced herself - in underwear only - into a fictitious gallery door, fervent to get into the future.

Red color stops the eye. Well known color of danger. Red boxing gloves in your face - don't be surprised or afraid. Today anyone could try, err, contact her. There were too many pedestals before - all these pianos, tables, seas and labels "I'm an artist!", you know it's almost time to analyze that. Kovylyna is defending the territory she draws like a female animal. Defends and challenges straight away. I tell ya these paradoxes of her self-identity is something! All these feminine contradictions-opposites-hypostases: mentor and bad girl, temptress and madonna, or a very classical virago like now. No matter how you'll try to translate it - feminine or gender or feminist - it's definitely female now. Now it's serious, no shit. We should expect something like that from her in response - an asymmetric hit. You just simply asked "Who're you?" - say it in a macho-male-dude voice like "whothefucker'ya?" Just asked the lady and got a toother...

стки, применяя свой приватный опыт выкручивания половых тряпок к публичной политике. Так получается, что зритель фильма дезориентирован: вроде бы мир полярен, но кто на какой стороне понять нельзя: то ли бабушки обижают бедных девочек навязывая им свою заскорузлую соцреалистическую надежду, то ли они напоминают жертвам капиталистической эксплуатации о забытых теми идеалах... Важна поэтому не та или другая сторона, а сама закрутка, которая происходит вокруг темы будущего, темы надежды. Сама надежда ставится под вопрос - освобождает она или порабощает; приходит из прошлого или из будущего. Если не надеяться, то что делать и кто виноват? Если надеяться, то на кого - на будущее, на самих себя, или же на других людей, своих товарищей....

Я бы назвал подобные закрутки и перекрутки "революцией". В нашем сложном мире ФНО отстаивает право ставить болезненные вопросы. Надеюсь, что ответы на них мы увидим в следующих работах Глюкля с Цаплей.



Александр Петрелли Alexandr Petrelli
Домашнее задание Homework
рисунки шариковой ручкой ballpen drawing tribute

Федор Ромер

Герои вчерашних дней

Ностальгия по кумирам юности - это ностальгия прежде всего по самому себе, по забытым привычкам, отринутым любимым занятиям, по выкинутым на помойку домашним предметам. Однако не случайно Александр Петрелли - не только художник, но и галерист, владелец странного, компактного и сугубо частного экспозиционного пространства под названием "Пальто". Все свое (и даже чужое) он носит с собой, будто уличный старьевщик, и ничего не выбрасывает, в том числе себя прежнего. И серия работ, посвященных рок-идолам XX века, - это не ностальгия, а актуализация прошлого, которая удается Петрелли легко и весело.

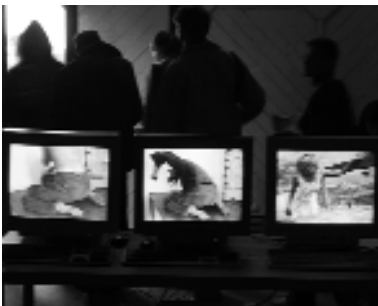
Вот допотопный телевизор модернистских форм, в котором очень хотелось бы хотя на Новый год или Пасху в ночной программе "Мелодии и ритмы зарубежной эстрады" увидеть вживую Led Zeppelin или The Doors. Желания Петрелли оправдались только сейчас, на собственных картинах.

Вот шариковая ручка, которой нарисован допотопный телевизор. Техника восходит к альтернативным художественным практикам на "камчатке" школьного класса, когда учитель тебе - про синусоиду или закон Бойля-Мариотта, а мысли твои заняты все теми же недоступными Led Zeppelin или The Doors.

Вот, наконец, портреты самих Led Zeppelin и The Doors, помещенные в допотопный телевизор, нарисованный школьной шариковой ручкой.

Но это очень странные портреты - грубые, китчевые, полные амбиций арт-графомана, неприлично сладкие. С одной стороны, потому что они легально позаимствованы со страниц популярного журнала Rolling Stone, который нельзя обвинить в изысканном вкусе. Но, с другой стороны, именно в таком непристойном виде и являлись нам, дикарям, эти гаснущие ныне звезды в наших отроческих эротических снах. Рисунки из журнала, возведенные Петрелли в высокий жанр и валоризированные его арт-апроприацией, - это отпечатавшиеся на глянцевых страницах коллективные поллюции поколения, чье отрочество выпало на советский застой.

Теперь та эстетика кажется трэшем и годится разве что на помойку. Но, как сказано, Петрелли ничего не выбрасывает. А что случайно потерял - подберет другой вечный ребенок российского современного искусства Владислав Мамышев-Монро. Подберет и нежно исцарапает. Но это уже совсем другая история.



Викентий Нилин Vikenty Nilin
Бляди ревизитед Sluts revisited
видео video

Викентий Нилин

По молодости я изредка (как сейчас понимаю/ реже/ чем следовало) водил блядей

Они охотно и во всех случаях бескорыстно не требуя ничего взамен уделяли мне часть своего такого ограниченного жизненного времени Они были восхитительны

Одной из них я даже сказал Если бы к вашей внешности прибавить чуть-чуть фригидности - вы могли бы стать кинозвездой женой миллиардера

премьер-министром кем угодно

Не хочу

Она не лгала

Она действительно не хотела

И только эти фотографии (которых я никогда им не показывал потому что никогда больше ни с какой из них не встречался/ просто не мог себя заставить) могут служить выражением моей запоздалой благодарности.