

Modus R

20 Russian Artists

MODUS R

Russian Formalism Today

20 Russian Artists

Official publication accompanying the Modus R exhibition at the Newton Building, Miami Design District, 04–12 December 2006, in conjunction with Art Basel Miami Beach

Organizer
Cultural Mission
Foundation
Concept
Nic Iljine
Curators
Yevgenia Kikodze
Olesya Turkina
Design
Sergei Mironenko
Coordination (exhibition)
Alexandra Kuchenberg
Coordination (transport)
Nadezhda Proskuryakova
Coordination (publication)
Egor Larichev
Design (catalogue)
Sergei Andrievich
Translation
Brian Droitcour
Kenneth MacInnes
Alexander Yudin
PR
Art PR International
FITZ & CO, NYC

Издание подготовлено в связи с выставкой «Modus R», которая проходит в рамках ярмарки современного искусства Art Basel Miami Beach в Майами Дизайн Дистрикт (Ньютон Билдинг) с 4 по 12 декабря 2006 года

Организатор выставки
Фонд гуманитарных программ
«Культурная миссия»
 Идея
Ник Ильин
 Кураторы
Евгения Кикодзе
Олеся Туркина
 Дизайн
Сергей Мироненко
 Координатор (выставка)
Александра Кученберг
 Координатор (транспорт)
Надежда Прокурачкова
 Координатор (издание)
Егор Ларичев
 Дизайн (каталог)
Сергей Андриевич
 Перевод текстов
Брайн Дройткур
Кен Макиннес
Александр Юдин
 PR
Art PR International
FITZ & CO, NYC

Foreword	5
----------	---

Partners	9
----------	---

Editorials	10
------------	----

MODUS R Artists

Victor Alimpiev	30
Kirill Asse	34
Pyotr Bely	38
Elena Berg	42
Bluesoup	46
Sergei Bugaev-Afrika	50
Philipp Dontsov	54
Alexandra Galkina	58
Iced-Over Architects	62
Zhanna Kadyrova	66
Irina Korina	70
Anton Litvin	74
Vladimir Logutov	78
Oksana Mas	82
Andrei Molodkin	86
Natalia Nosova	90
Anatoly Osmolovsky	94
Kerim Ragimov	98
David Ter-Oganian	102

Special Project	106
------------------------	-----

Andrei Filippov SAW IT!

Advertising	116
-------------	-----

Like ten or twenty years ago, Russia is mostly associated with the post-revolutionary avant-garde, which was a major influence on world art. The Russian avant-garde is the subject of dozens of works of research and exhibitions held across Europe and America. By contrast, the art created in Russia today – the art of a changing Russia - is virtually unknown in the West. This is despite the fact that departments of contemporary art function in leading Russian museums, that Moscow hosts a Biennale and Art Moscow, that the gallery business is currently flourishing, that there are many collectors, connoisseurs and lovers of contemporary art there.

Last year, the Russia! exhibition at the Guggenheim Museums in New York and Bilbao attracted over a million visitors, reflecting a new wave of interest in this country. Unfortunately, the format of Russia! did not allow the proper attention to be paid to contemporary art.

The Modus R exhibition in Miami is an attempt to make amends. Today, we are showing works by talented artists – paintings and objects, installations and videos – that are, in the opinion of the curators, genetically linked to the traditions of Russian Formalism.

We would like to thank all those who helped us in our work and all those who shared responsibility for the project.

Nic Ilijine | Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
Semyon Mikhailovsky | Cultural Mission Foundation, Moscow

С Россией по-прежнему, как и десять-двенадцать лет назад, ассоциируется послереволюционный авангард, оказавший большое влияние на мировое искусство. Русскому авангарду посвящены десятки исследований, множество выставок, прошедших в Европе и Америке. Что касается искусства, создаваемого в сегодняшней России, искусства меняющейся России, то оно почти неизвестно на Западе. И это несмотря на то, что существуют отделы современного искусства в крупнейших российских музеях, несмотря на то, что в Москве проходит Биеннале и «Арт Москва», несмотря на то, что здесь активно развивается галерейный бизнес, несмотря на то, что здесь есть коллекционеры, ценители и знатоки современного искусства.

Выставку «Россия!» в музеях Гуггенхайма в Нью-Йорке и Бильбао, прошедшую в прошлом году, посетило более миллиона человек, что свидетельствует о новой волне интереса к этой стране. К сожалению, формат выставки «Россия!» не позволил уделить должного внимания актуальному искусству.

Подготовленная нами выставка Modus R в Майами – в определенной мере попытка восполнить пробел. Сегодня мы показываем работы талантливых художников – картины и объекты, инсталляции и видео, – по мнению кураторов Modus R, генетически связанные с традициями русского формализма.

Мы благодарны всем, кто помогал нам в работе, всем, кто разделил с нами ответственность за проект.

Ник Ильин | Фонд Соломона Р. Гуггенхайма, Нью Йорк
Семен Михайловский | Фонд гуманитарных программ «Культурная миссия», Москва

Modus R is an ambitious Russian project presenting contemporary Russian art. For the first time, thanks to a collaboration between the Russian and American sides, twenty works by cutting-edge artists will be shown in Miami. Most of these works have never been seen before in one place by Russians, let alone American viewers. We are delighted that the Art Media Group is a partner in such an important project for the modern artistic dialogue. Our mission is to assist the development of art in contemporary society. The Art Media Group combines a leading Russian service providing international information on events in the world of art with a highly organized structure for holding exhibitions of art.

The Art Media Group has launched an extensive program designed to help and support contemporary artists and wide-ranging cultural initiatives. The foundation created by the Art Media Group brings together the efforts of different organizations and private individuals, working together for the free development of the arts.

Sven Gundlach | Art Media Group

Modus R – амбициозный проект, представляющий новейшее русское искусство. Впервые благодаря российско-американскому сотрудничеству в Майами представлены произведения 20 российских актуальных художников. Большинство этих работ в едином пространстве не видели не только американские, но и российские зрители.

Мы рады, что Art Media Group стала партнером проекта, важнейшего для современного художественного диалога. Миссия Art Media Group – содействовать развитию искусства в современном обществе. Art Media Group объединяет ведущую российскую службу международной информации о событиях в мире искусства и эффективную структуру организации художественных выставок. Art Media Group реализует обширную программу организационной и спонсорской поддержки актуальных художников и разнообразных культурных инициатив. Созданный Art Media Group фонд сегодня объединяет усилия многих организаций и частных лиц, заинтересованных в свободном развитии искусств.

Свен Гундлах | Art Media Group

FOREWORD

"Young and energetic" is the perfect description of the artists with works on show at Modus R. These words apply equally well to Art PR International, which is exactly why we are supporting the exhibition. The main aim of our company is the promotion of artistic projects – both classical and contemporary art – in Russia and abroad. The language of art is international. Artistic tendencies are born in one place, gradually embracing the whole of mankind. The descent of the Iron Curtain sixty years ago, however, led to a temporary halt in the free cultural and social exchange between Russia and the United States. The reverse process is currently underway, and Russian art is now reintegrating into the world artistic process.

Modus R is an excellent example. This exhibition provides a cross-section of young Russian artistic thinking in the twenty-first century. It is highly symbolic that this project takes place on the eve of an important historical anniversary – two hundred years since the establishment of diplomatic relations between Russia and America. We are all different; time is required in order to understand and accept one another. This has always been the case in history. Take, for example, the correspondence between Tsar Alexander I of Russia and American president Thomas Jefferson, which began in 1804. Four years later, this dialogue led to the establishment of diplomatic relations between our two countries.

We hope that communicating in the language of art and employing visual images comprehensible without words will speed up this process of mutual understanding. Art PR International is sponsoring both the exhibition and a special project – the Saw sculpture by Andrei Filippov, which symbolizes the growing influence of Russia in the world today.

It is a great honor for us to work with the curators of Modus R. We hope that this project will be the first step towards a better understanding of modern Russia in the world community.

Alexander Esin | Art PR International

«Мы молоды и энергичны» – так можно описать художников, работы которых представлены на выставке Modus R. То же можно сказать и о компании ART PR International. Именно поэтому мы поддерживаем выставку. Ведь основное направление деятельности компании – популяризация художественных проектов как классического, так и актуального искусства как в России, так и за рубежом.

Язык искусства интернационален. Художественные тенденции, рождаясь в одном месте, постепенно захватывают все человечество. К сожалению, железный занавес, опустившийся 60 лет назад, на время остановил возможность свободного культурного и социального обмена между США и Россией. В настоящее время происходит обратное – интеграция российского искусства в мировой художественный процесс.

Ярким примером того является выставочный проект Modus R, представляющий срез молодой российской художественной мысли XXI века. Символично, что выставка проходит накануне важного исторического события – двухсотлетия установления отношений между нашими странами. Мы разные, поэтому требуется время, чтобы понять и принять друг друга. Так уже было в истории. Достаточно вспомнить переписку между российским императором Александром I и президентом США Томасом Джефферсоном, начавшуюся в 1804 году. Только спустя четыре года был достигнут результат – установление дипломатических отношений между нашими странами.

Мы надеемся, что общение на языке искусства, использование понятных без слов визуальных образов ускорит процесс сближения. ART PR International является спонсором не только выставки, но и ее специального проекта – скульптуры «Пила» русского художника Андрея Филиппова. Это произведение создавалось как символ возрастающего влияния России в мире.

Для нашей компании большая часть работать с организаторами выставки Modus R. Мы надеемся, что этот проект станет первым шагом на пути понимания современной России мировым сообществом.

Александр Есин | ART PR International

SPECIAL THANKS

Ruth Addison
 Shakri Amirkhanova
 Dmitry Amunts
 Shalva Breus
 Kai-Christian Brockstedt
 Janna Bullock
 Scott Engelman
 Alexander Esin
 Sara Fitzmaurice
 Thomas Girst
 Ariane Grigoteit
 Sven Gundlach
 Nic Iljine
 Samuel Keller
 James Kenney
 Michael Kirsch
 Tatyana Kosminina
 Thomas Krens
 Mary Kruger
 Samantha Kruse
 Elena Kuprina
 Alexandra Kuechenberg
 Mikhail Kulikov
 Kenneth MacInnes
 Arseniy Meshcheryakov
 Sergey Mironenko
 Alexandra Nikitin
 Nicole Polletta
 Nadezhda Proskuryakova
 Stefanie Reed
 Craig Robins
 Ester Sabiole
 Anna Svergun
 Alexander Yudin
 Peter Vetsch
 Anna Williams
 Denise Zeller
 Aidan Gallery (Moscow)
 E.K.ArtBureau (Moscow)
 Kashya Hildebrand Gallery (Zurich)
 Marina Gisich Gallery (St Petersburg)
 Regina Gallery (Moscow)
 Stella Art Gallery (Moscow)
 XL Gallery (Moscow)

PARTNERS

ARTMEDIA
GROUP

RIGroup

in ter na tro nel
ARTPR

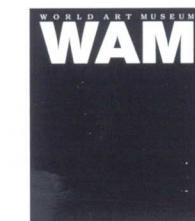


 **ACCESS INDUSTRIES (EURASIA), LLC**

INFORMATION SUPPORT

интерьер
+ q u z a ў n

PUBLISHER



Yevgenia Kikodze

MODERNISM VS MODERNIZATION

The only contradiction is that dissatisfaction can destabilize the ensemble.
Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (1979)

The situation of the Russian art scene was and remains extremely complex. The market is still at an early stage. There is a chronic shortage of experts (critics, curators, dealers) and galleries. Yet contemporary art in Russia has a loud voice, thanks to its bitter and incessant conflict with society. Russian society remains openly retrograde, just like in Soviet times. This is demonstrated by the results of a recent opinion poll, in which people were asked which works should represent our country at the Russia! exhibition at the Guggenheim Museum in New York in 2005. One hundred percent of all those questioned considered Kazimir Malevich's Black Square unworthy of the show. The only thing in which the respondents were unanimous – besides their dislike of Malevich – was the importance of icons for Russia's modern image. [1] In this connection, contemporary art has always tried to perform an extremely important social function in Russia: modernization. In the Soviet Union, this was mainly dissidence, followed by modern philosophy and art criticism. In today's Russia, neighboring institutional disciplines such as PR and management are also squeezing their way into art.

The socialization of internal ideological orientations and the translation of purely artistic strategies into the parameters of social practice constantly take place in art. One of the best examples is the political success of Moscow radicalism around the turn of the millennium. After five years of existence, this movement – which has been

Евгения Кикодзе

МОДЕРНИЗМ VS МОДЕРНИЗАЦИЯ

...Единственное противопоказание – неудовлетворенность может дестабилизировать ансамбль.
Жан-Франсуа Лиотар. Состояние постмодерна

Ситуация на российской художественной сцене была и остается очень сложной. Рынок находится в заточенном состоянии, катастрофически мало специалистов и галерей. Современное искусство в России имеет громкий резонанс, благодаря острому и непрекращающемуся его конфликту с обществом. Российское общество остается откровенно ретроградным, как и в советские времена. Это показывают и результаты социологического опроса, какие произведения должны были бы представлять нашу страну на выставке «РОССИЯ!» в нью-йоркском Музее Гуггенхайма в 2005 году: 100% респондентов признали «Черный квадрат» Малевича не достойным данной выставки. Единственное, в чем, кроме нелюбви к Малевичу, были единогласны респонденты – в безусловной важности для образа современной России икон¹.

В этой связи современное искусство в России традиционно несет в себе очень важную социальную функцию – модернизационную. В СССР это были, прежде всего, диссидентство, а затем философия и художественная критика. В современной России в искусство как бы встраиваются соседние институциональные функции – пиар, менеджмент.

В области искусства постоянно происходит процесс социализации внутренних идеинных установок, перевод чисто художественных стратегий в параметры социальной практики. Ярким примером того является политический успех на рубеже миллиниума московского радикализма. Это движение, получившее определение «поэтики катастрофического взаимодействия»², приводит через пять лет своего существования к идеиному согласию самые широкие слои интеллигенции на политических выборах³. Менее эффективным, но никак не менее значимым для самого современного искусства был успех концептуального

EDITORIALS

defined as the “poetics of catastrophic interaction” [2] – brought a wide cross-section of the intelligentsia to ideological agreement during political elections. [3] Less effective, but no less important for contemporary art itself, was the success of Avdei Ter-Oganian's School of Modern Art conceptual project. This parody of a “school” became a real school, molding an entire generation of young Moscow artists, who were once joined together in the Radek group and now work independently.

The first person to stress the importance of understanding the border between art and public life was Anatoly Osmolovsky. Analyzing the New Money action at the Guelman Gallery, he concluded that “it was the last possible such project. What the press wrote about it or what quotations fell out of it is unimportant; actionism ended with it. A step was made towards the ‘other side’ of art.” [4] The danger lies in our departure from the understanding of art as a specific intellectual practice, which cannot be translated into an accessible, conversational tongue, as so often happens when art contributes to the process of the modernization of society. In the second half of the nineteenth century, the Peredvizhniki (Wanderers) provided an excellent example of how the most socially advanced ideas can be combined with the most conservative, virtually kitsch-like artistic forms.

This embarrassing alliance is not only the child of Russian culture. It appears in every attempt to formulate the “truth” inside art, in each claim to realism. A product of a creative consciousness, art can be extrovert or introvert, innovative or banal, but it can never be false. Given that it cannot ever be a made-to-order activity, art is always, by nature, sincere and realistic. The superimposition of pre-programmed realism onto implicit realism leads to the latter's destruction. This was demonstrated at an action in a gallery on Trekhprudny Lane in Moscow:



Anatoly Osmolovsky, Avdei Ter-Oganian and others. Barricade. Action. Moscow, 1998

Анатолий Осмоловский, Авдей Тер-Оганян и другие. Баррикада. Акция. Москва, 1998

проекта «Школа современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна. Из пародии «Школы» получилась настоящая школа, в которой сформировалось целое поколение молодых московских художников, одно время объединенных в группу «Радек», а ныне работающих раздельно.

Одним из первых высказался о важности осознания границы между искусством и социальной жизнью Анатолий Осмоловский применительно к акции «Новые деньги» в Галерее М. Гельмана: «Это был последний из возможных проектов подобного рода. Не важно, что о нем написала пресса и какие котировки упали – именно на нем и закончился акционизм. Здесь был сделан шаг «по ту сторону» от искусства⁴. Опасность состоит в отходе от понимания искусства как специфической интеллектуальной практики, не переводимой на общедоступный разговорный язык, что часто происходит при включении искусства в процесс модернизации общества. На примере движения передвижников можно видеть, как в России второй половины XIX столетия наиболее передовые с социальной точки зрения идеи могут сочетаться с самой консервативной, практически китчевой художественной формой.

Собственно, этот смущающий альянс не есть детище исключительно русской культуры – он появляется при каждой попытке сформулировать «истину» внутри искусства, в каждой претензии на реализм. Ведь искусство, будучи результатом творческого сознания, может быть экстравертным или интровертным, инновационным или банальным, но никак не ложным. Как неангажированная индивидуальная деятельность, оно истинно и реалистично по самой своей природе. Наложение на имплицитный реализм программного реализма влечет за собой, как очевидно, уничтожение первого: как было продемонстрировано на одной из акций в Галерее в Трехпрудном переулке, когда нищие начинают изображать нищих, они перестают ими быть⁵. Поэтому автор популярной концепции «эстетики взаимодействия» Николя Буррио обрушивается с разгромной критикой на искусство «реализма CNN», считая его идейным наследником постмодернистской эклектики в роли могильщика модернизма⁶.

У модернизма есть и другой враг, тоже выступающий от имени модернизации, – авангардистский салон. В советском андеграунде его называли «припудренным Малевичем», а в интернациональном контексте он известен под именами трансавангарда, неоэкспрессионизма, «новых диких». Вне зависимости от на-

when beggars begin to portray beggars, they stop being beggars. [5] That is why Nicolas Bourriaud, author of the popular "Relational Aesthetic" concept, is so critical of the art of "CNN realism," regarding it as the ideological heir to postmodernist eclectics, performing the role of the gravedigger of modernism. [6]

Another enemy of modernism, which also speaks on behalf of modernization, is avant-garde salon. In the Soviet underground, it was called "powdered Malevich." In the international context, it is known as the Trans-avant-garde, Neo-Expressionism or the Neue Wilde. Independent of the name, the eclectic painting of the late 1970s and 1980s had one thing in common – the reinvention of Jean-François Lyotard's philosophical theory of post-industrial society. [7] Born in the name of postmodernism in art, this eclecticism led to the imitation of that same modernism, the demise of which was affirmed by Lyotard's theory.

Such rapid profanation of the theoretical discourse reflects the unacceptably large omissions of the theory itself. International events of recent years clearly contradict Lyotard's claim regarding the need for "progressive liberalism" in industrially developed communities (for example, Russia), in order to withstand post-industrial competition. The majority of countries will never become competitive, because there is simply no need for such equality in the global system. Comparing the process of globalization to joining all the premises on one floor of an apartment bloc, according to the principle of the "one floor-one apartment," it becomes clear that unification does not imply a change of functions. A large communicating room with several doors will never be a bedroom, while a corner room without windows will always be used as a closet.

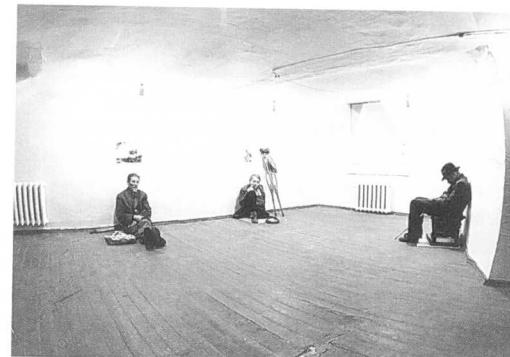
In Russia, the role that the country was ready for, when liberated from the Soviet system, clearly crystallized at the turn of the millennium. This is the role of a depot, where the natural resources are condensed and then distributed outside.

As one might suppose, the distribution and transfer of raw-material units only require a narrow spectrum of post-industrial services and a small number of personnel – which will grow even smaller with improvements in the efficiency

звания у эклектической живописи конца 1970–1980-х была несомненная общность – виртуозное передергивание философской теории постиндустриального общества Жан-Франсуа Лиотара⁷. Эклектика, рожденная под именем постмодернизма в искусстве, привела к имитации того самого модернизма, кончину которого утверждала теория.

Столь быстрая профанация теоретического дискурса свидетельствует о неких непозволительно больших допущениях в самой теории. Международные события последних лет явно входят в противоречие с утверждением Лиотара о необходимости «прогрессивного либерализма» для индустриально развитых обществ (таких как Россия), чтобы выдержать постиндустриальную конкуренцию. Конкурентоспособными большинству стран никогда не стать потому, что в глобальной системе просто нет необходимости подобного равенства. Если сравнить процесс глобализации с объединением всех помещений на одном этаже многоквартирного дома по принципу «один этаж – одна квартира», станет ясно, что объединение не значит смену функций: в большой проходной комнате с несколькими дверями никогда не сделают спальню, а угловая комната без окон останется вероятнее всего кладовой.

В России на рубеже millennium ясно выкисталлизовалась та роль, к которой страна оказалась готова при освобождении от советской системы власти: роль склада, в котором концентрируются и затем распределяются вовне природные ресурсы.



Avdei Ter-Oganian, Konstantin Reunov. Charity. Action.

Gallery on Trekhprudny Lane, Moscow, 1991

Авдей Тер-Оганян, Константин Рунов. Милосердие. Акция.

Галерея в Трехпрудном переулке, Москва, 1991

of machines. Just like a hundred years ago, attempts to enlighten and modernize have led society into an impasse, evoking more chopping down of the cherry orchards and the annihilation of different versions of culture in favor of one "national," economically regulated culture with the other participants of the resource consumption system.

FORMALISM AS FREEDOM

"Real wealth; time, which will not be absorbed in direct productive labor, but will be available for enjoyment, for leisure, thus giving scope for free activity and development."

Karl Marx, Economic Manuscript (1857 – 59)

Modernism was born in Russia at the start of the twentieth century, at a time of disappointment in the social role of art. Right at the start of its history, it was evident that the Russian avant-garde did not appear as the fruit of a long process of modernization, but was opposite in spirit to the pragmatic improvement of the surrounding reality. Five years after the socialist revolution, Kazimir Malevich wrote in *A Letter to Dutch Artists*: "We do not know the aim, neither do we know the practical considerations and the other benefits – just as no being in the Universe knows it. In the exact same way as our planet, in its age-old creative excitement, did not know whether the hills and sea would be expedient, and if it had built everything out of expedience towards man, believe me, comrades, man would not have any culture." [8]

In the second half of the 1920s, the Formalist school developed in Russia, in direct opposition to the Industrial tendencies in art and their declarations of "social commissions." The cracks in the organic plastic thinking of the avant-garde ran along the line of the artifact as such. The industrialists rejected the work of art in favor of the object, while

Распределительным и передаточным сырьевым звеньям требуются, как можно догадаться, довольно узкий спектр постиндустриальных услуг и малое количество персонала, который при улучшении технических возможностей машин будет еще и еще уменьшаться. Как и столетие назад, просветительские и модернизационные усилия привели общество в тупик, вызвали очередную рубку вишневых садов вместе с аннигиляцией различных версий культуры в пользу одной, признанной национальной, экономически урегулированной с остальными участниками системы потребления ресурсов.

ФОРМАЛИЗМ КАК СВОБОДА

Настоящее богатство – такое время, которое не поглощается непосредственно производительным трудом, а остается свободным для удовольствий, для досуга, в результате чего открывается простор для свободной деятельности и развития.

Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 гг.

In a similar situation of disillusionment with the social role of art at the beginning of the twentieth century, modernism was born in Russia. Right from the start of its history, it was evident that the Russian avant-garde did not appear as the fruit of a long process of modernization, but was opposite in spirit to the pragmatic improvement of the surrounding reality. Five years after the socialist revolution, Kazimir Malevich wrote in *A Letter to Dutch Artists*: "We do not know the aim, neither do we know the practical considerations and the other benefits – just as no being in the Universe knows it. In the exact same way as our planet, in its age-old creative excitement, did not know whether the hills and sea would be expedient, and if it had built everything out of expedience towards man, believe me, comrades, man would not have any culture." [8]

In the second half of the 1920s, the Formalist school developed in Russia, in direct opposition to the Industrial tendencies in art and their declarations of "social commissions." The cracks in the organic plastic thinking of the avant-garde ran along the line of the artifact as such. The industrialists rejected the work of art in favor of the object, while

the Formalists scaled the heights of meta-art, preferring "knowing" art and literature to creation. As the Soviet experience of modern art in a totalitarian environment showed, the scholastic Formalist tradition was most tenacious and effective in conditions unsuitable for creativity, offering the minimum amount of freedom.

The structuralists and post-structuralists are traditionally considered the direct heirs to the heritage of the Russian Formalist school, elevating literary criticism to the heights of philosophy. Yet the Russian OBERIU writers were also heirs to the Formalists. In their works and, especially, in their discussions and conversations, the principles of the Formalist school found a free, witty, artistic, paradoxical, transnational (zaumnyi) development. The "romantic" character long regarded as a vital feature of the Russian underground, [9] is believed to descend from the OBERIU group and their resistance to the totalitarian scenario.

The OBERIU writers were anticipated by several ideas, which remain relevant even today. In one of their recorded conversations of 1933–34, they came up with the idea of demarcating the location of the speaker in different levels of space, in order to "slip out" of the plane of a "down-to-earth", banal conversation. One member of the group suggested making a suspended chair in the form of the "cradles in which decorators work." [10] In the 1930s, when society had already experienced a foretaste of the purges and the country's borders were more or less closed, this hanging cradle was a symbol of the artist's escapism. Today, architects do the opposite, resolving the international problem of housing the homeless by attaching declassed elements onto the public "body," rather than isolating them. As an analytical strategy, modern Formalism contains a new content – in comparison with the previous movement. This is an understanding of the environment in which the work of art exists, like the space of the interface, in analogy to new technologies. In the aforementioned model, the cradle provided access to the various functions on the plane of the facade. The Bluesoup group does the exact opposite of the Iced-Over Architects, addressing the impossibility of interacting with digital images and the total alienation of modern technologies. Victor Alimpiev's Summer Lightning video shows a third possible type of screen image – closed, yet not mechanical, "living" and sub-

го мышления авангарда происходит по линии артефакта как такового: производственники отрицают произведение искусства в пользу вещи, формалисты парят на высоте метаискусства, предпочитая искусство знать и литературу-ведать, нежели предаваться созиданию. Как покажет советский опыт выживания современного искусства в тоталитарной среде, эта схоластическая формалистская традиция является наиболее жизнестойкой и эффективной в неблагоприятных для творчества условиях, обеспечивая ему минимально необходимую свободу.

Принято считать структуралистов и постструктураллистов прямыми преемниками наследия русской формальной школы, однако наследниками формалистов являются и русские литераторы-обэриуты, в чьих работах, а больше – в дискуссиях и разговорах, принципы формальной школы получили восхитительно свободное, артистическое, парадоксальное заумное развитие. Думается, что «романтический» характер, с давних пор усматриваемый в русском андеграунде⁹, обязан появлению именно обэриутам, их способу сопротивления тоталитарному сценарию.

Ими были предугаданы некоторые идеи, которые и сегодня не теряют своей актуальности. Например, в одной из своих бесед 1933–1934 годов обэриуты пришли к идеи разграничить местонахождение говорящих по разным уровням в пространстве, тем самым выскользнув из «плоского» и «приземленного» разговора. Один из них предложил сделать подвесное кресло в виде «люльки, в которой работают майяры»¹⁰. И вот спустя семьдесят лет в совершенно других обстоятельствах модель люльки становится темой для творческих размышлений группы «Обледенение архитекторов». Важно, что если в тридцатые годы, когда советское общество уже напиталось предчувствием террора, а граница государства практически закрылась, подвесная люлька была символом эскалации художника, то сегодня архитекторы идут противоположным путем: решают известную для всего мира проблему расселения бездом-



Irina Korina. *Untitled*.
Paper, pencil, 2004
Ирина Корина. *Без названия*.
Бумага, карандаш, 2004

ординated to some logic hidden from the viewer. Drumming on the surface of the table as if it were a keyboard, the fingers of young girls occasionally produce thunderbolts. Space is presented in an equally esoteric way in Vladimir Logutov's *Twilight*.

Another cardinal device of formalization concerns the avant-garde heritage itself. Several exhibits at Modus R engage in a dialog with the past, only not from the positions of salon "followers", but in a defamiliarized manner, like archaeologists. The works of Anatoly Osmolovsky, David Ter-Oganyan, Sergei Bugaev-Africa and Alexandra Galkina declare, each in their own way, about modernism in the obstructions of modern civilization, tracked down in the military industry, in the street environment, in the storerooms. There is no pathos in these works. Modernism looks slightly worn, smallish and insignificant. What is accentuated is not its pedigree, but, as in archaeology, the primary intelligence imprinted in the dead matter, which allows us to distinguish a human tool from a Paleolithic cobblestone. Studying the basis of the modern human consciousness, this approach can, in analogy to philosophy, be called epistemological. Aesthetics are presented in indissoluble union with a special artistic ethic, which does not permit any external pathetic element or expensive materials, despite the hint at "elitism." The only glittering things here are the polished turrets of Anatoly Osmolovsky's tanks, which the artist presents in a safely castrated form.

The final contemporary Formalist device can be called "symptomatic" of modernism. The works united under this term address the outer appearance or surface as such. This type of formalization of the image is well known in modern art, beginning with Cubism and its wide use of the collage in pictures. In Pop Art, the collage



Group "Iced over architects".
Scaffolding in a forest. Installation, 2002
Группа «Обледенение архитекторов».
Лес в лесу. Инсталляция, 2002

ных присоединением деклассированных элементов к общественному «телу», а отнюдь не изоляцией их.

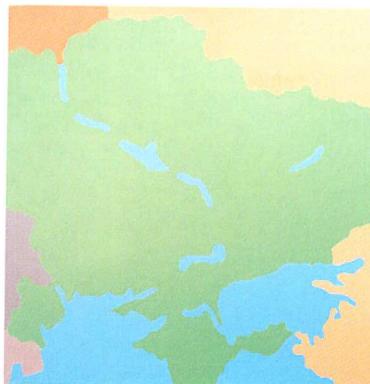
Современный формализм как аналитическая стратегия несет в себе и новое содержание по сравнению с предшествующим течением. Это, прежде всего, понимание среды, в котором произведение искусства существует как пространство интерфейса по аналогии с новыми технологиями. В модели НПУКП-1 люлька является средством доступа к различным функциям на плоскости фасада. Группа «Bluesoup», в противоположность «Обледенению архитекторов», ставит вопрос о невозможности взаимодействия с цифровыми образами, о тотальном отчуждении современных технологий. Наконец, в видео Виктора Алимпиева «Зарницы» показан третий возможный тип экранного образа – он здесь предстает закрытым, но не механистическим, а «живым», подчиняющимся какой-то скрытой от зрителя логике. Время от времени пальцы девочек, барабанящие по поверхности стола, как будто по клавиатуре, вызывают огненные разряды. Таким же эзотерическим предстает и пространство в «Сумерках» Владимира Логутова.

Другой современный прием формализации касается уже самого авангардного наследия. Здесь можно выделить работы выставки, в которых ведется диалог с прошлым, но не с позиций салонных «последователей», а отстраненно, по типу работы археологов. Произведения Анатолия Осмоловского, Давида Тер-Оганьяна, Сергея Бугаева-Африки, Александры Галкиной каждое по-своему объявляет о модернизме, найденном в завалах современной цивилизации. Он отыскивается и в военной промышленности, и в уличной среде, и в складских помещениях. В этих работах нет пафоса, модернизм выглядит достаточно потертым, не очень крупным, не слишком значительным. Акцентируется не королевская родословная, а, как в археологии, тот первичный разум, который отпечатывается в мертвой материи и позволяет отличить человеческое орудие труда от бульжника в палеолите. Этот подход можно по аналогии с философией назвать эпистемологическим, изучающим основу современного художественного сознания. Эстетика здесь предстает в неразрывной связи с особой художественной этикой, не допускающей внешней патетики, дорогих материалов, какого бы то ни было намека на «элитарность». Самые блестящие здесь – полированые башни танков Осмоловского, которые художник, тем не менее, представляет в безопасном выхолощенном виде.

became a painterly principle, expanding to the meta-level. Now, in the works of Anton Litvin, Elena Berg and Pyotr Bely, the collage lacks anything metaphorical. It appears in the role of a readymade: the whole of the surrounding reality is collage-like and membranous. Imitation is the birthmark of totalitarianism playing at aristocratism. As Vladimir Paperny wrote, Stalinist buildings suffered from a "skin disease" – a plastering leprosy betraying their true plebian origins. [11] The typical features of the historical avant-garde now appear in the form of a surface layer, collage or wallpaper – red local color, roughness like the absence of a finish, gray concrete (really plaster) tones.

In this way, the artists make us ponder the stereotypes of modernism and what is the true essence of modernism.

The Modus R exhibition is not, of course, confined to these works, just as the works themselves do not exhaust the concept of Formalism in contemporary Russian art. They are merely the foremost examples of the formalized relationships between man and reality based on the user/computer program type. Here, Formalism implies a knowledge of the devices used to organize the external world, including the possibility of avoiding self-manipulations and the hope of, if not changing the system's laws, then at least of finding a lacuna in it for independent existence.



Vladimir Logutov. *Untitled*.

Acrylic on canvas, 2006

Владимир Логутов. *Без названия*.

Холст, акрил, 2006

Последний современный формальный прием можно назвать симптоматикой модернизма. Работы, объединяющиеся под этим термином, посвящены поверхности как таковой. Этот тип формализации образа известен в современном искусстве уже начиная с кубизма с его широким применением коллажа в картинах. В поп-арте коллаж становится живописным принципом, то есть расширяется до метауровня. Теперь же в произведениях российских художников Антона Литвина, Елены Берг, Петра Белого коллаж лишается всякой метафоричности: он выступает в роли реди-мейда, поскольку коллажной, пленочной предстает вся окружающая действительность. Имитация – родимое пятно тоталитаризма, играющего в аристократичность; как писал Владимир Паперный, сталинские здания страдали «кожной болезнью» – лепрой штукатурки, выдававшей их истинное плебейское происхождение.¹¹ Теперь же в виде верхнего слоя, коллажа или обоев, предстают типические черты исторического авангарда: красный локальный цвет, шероховатость как отсутствие отделки, серый бетонный (на самом деле гипсовый) цвет. Тем самым авторы заставляют задуматься о том, что является стереотипами модернизма, а что – подлинной его сутью. Конечно, выставка Modus R не ограничивается этими работами, равно как и не исчерпывается ими понятие формализма в современном российском искусстве. Это перечень лишь наиболее очевидных примеров формализованных взаимоотношений человека и действительности по типу: пользователь – компьютерная программа. Формализм здесь означает знание приемов организации внешнего мира, которое несет в себе и возможность избежать манипуляций над собой, и надежду если не изменить какие-то законы системы, то отыскать в ней лакуну для независимого существования.

NOTES

1. АртХроника, № 2, 2005.
2. Виктор Мизиано, "Другой" и разные. Новое литературное обозрение. М., 2004. С. 35.
3. This remarkable artistic-political somersault was effected largely thanks to gallery-owner Marat Guelman, who successfully harnessed political protest at a series of festivals of contemporary culture, which were also part of the election campaigns in Russia and Ukraine.
4. Анатолий Осмоловский, "Амусия, Радикализм и Новые Деньги", Гельман, 2006.
5. Professional beggars asking for money at an exhibition's space was the essence of Avdei Ter-Oganyan and Konstantin Reunov's Charity action in a gallery on Trekhprudny Lane in Moscow on 5 September 1991.
6. "The use of 'mass media realism' or 'CNN realism' as the priority form of art, being a synonym for the loss of faith in relation to the type of thinking typical of art, reveals hidden criticism of modernism and its history, if not its clear rejection. What the ideology of the 'authentic document' and the systematic contrast of art and mass media images are swept into is nothing more than the sum total of values tracing their descent from the art of modernism." Nicolas Bourriaud, "Современное искусство и презентативы", Khudozhestvennyj zhurnal, No. 55, Moscow, 2004, pp. 44–46.
7. See Jean-François Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, translated by Geoffrey Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota, Minneapolis, 1984.
8. К. Малевич, О новых системах в искусстве; quoted from Igor Golomshok, "Комплекс Малевича", А-Я, No. 3, Paris, 1981, p. 42.
9. Boris Groys, "Московский романтический концептуализм", А-Я, No. 1, Paris, 1979, pp. 3–11.
10. Leonid Lipavsky, "Разговоры", Logos, 1993, No. 4, pp. 30–31.
11. Владимир Паперный, Культура «Два», Moscow, 1996.

СНОСКИ

1. АртХроника, № 2, 2005.
2. Виктор Мизиано. «Другой» и разные. Новое литературное обозрение. М., 2004. С. 35.
3. Осуществился этот невероятный художественно-политический кульбиг благодаря галеристу Марату Гельману, успешно растиражировавшему протестную установку в серии фестивалей современной культуры, которые в то же время являлись предвыборными агитационными мероприятиями в России и на Украине.
4. Анатолий Осмоловский. Амусия, радикализм и Новые Деньги. Из готовящегося к печати каталога «15 лет Галереи М. Гельмана».
5. Профессиональные нищие, просившие деньги на выставке, составляли суть акции «Милосердие» Авдея Тер-Оганяна и Константина Руенова в Галерее в Трехпрудном переулке 5 сентября 1991 года.
6. «...Использование «реализма массмедиа» или «реализма Си-эн-эн» в качестве приоритетной формы искусства, будучи синонимом утраты доверия по отношению к присущему искусству типу мышления, обнажает скрытую критику модернизма и его истории, если не явное его отрицание. То, во что метят идеология «auténtичного документа» и систематическое сопоставление искусства и массмедиа изображений, не что иное как совокупность ценностей, берущих свое начало в искусстве модерна». Николя Буррио. Современное искусство и презентация // Художественный журнал, № 55. М., 2004. С. 44–46.
7. Жан-Франсуа Литтар. Состояние постмодерна. «Институт экспериментальной социологии», Москва, Издательство «АЛЕТЕЙЯ», Санкт-Петербург, 1998.
8. К. Малевич. О новых системах в искусстве. Цит. по: Игорь Голомшок. Комплекс Малевича // А – Я (А – YA), № 3. Париж, 1981. С. 42.
9. Борис Гроис. Московский романтический концептуализм // А – Я (А – YA), № 1. Париж, 1979. С. 3–11.
10. Леонид Липавский. Разговоры // Логос, 1993, № 4. С. 30–31.
11. Владимир Паперный. Культура «Два». М., 1996.

Olesya Turkina

MODUS R: RUSSIAN FORMALISM TODAY

WHAT IS MODUS R?

The title of the exhibition – Modus R – is a word puzzle. The Latin word modus refers to a measure, image or way, while the enigmatic letter R is the first sound of a name. So Modus R can be deciphered as the Russian way, as an image of revolution or a method of reconstruction. The title can also be read as an abbreviation popular in the 1920s, when the new made itself known by using the phonetic sounds of opening letters, which consequently acquired their own objectivity. In the words of avant-garde poet Velimir Khlebnikov, R was the radius of the earth, united by the new international of art [1]. In the "common human alphabet" of the self-styled Chairman of Space, the letter R meant the division of the body, like a "flat cave", as a "trace of the movement of another body through it" [2]. So Modus R is the trace left by modernism in contemporary Russian art. A "flat cave" dissecting the body of modernity. The traditions of the Russian avant-garde, liberated from the ideological burden and aesthetic clichés, re-experienced today. Artists rejecting narrative, the addressing of Formalist principles and, at the same time, the reinterpretation of the history of modernism as a tale of utopian impulses. A "flat cave" is an oxymoron altering our perspective of the avant-garde. The glimmering of the near and the far, the surface and the depths. Modus R is the trauma of modernism, returning to us from the future.

WHY FORMALISM?

Russian Formalism was an influential school of literary criticism in the 1910s and 1920s. Does it bear any relation to the exhibition? The answer is both yes and no. It is, of course, no accident that a reference to the Formalist

Олеся Туркина

MODUS R. РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ СЕГОДНЯ

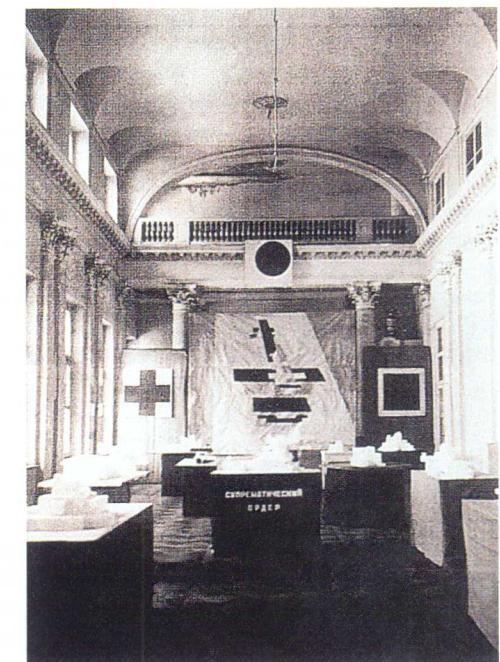
ЧТО ТАКОЕ MODUS R?

Название выставки Modus R – это буквенный ребус, в котором латинское слово «modus» говорит о мере, образе, способе, а загадочная буква «R» – это первый звук имени. Modus R можно расшифровать как русский способ, как образ революции или как правило реконструкции. Но можно прочесть это название и как популярную в 1920-х годах аббревиатуру, когда новое заявляло о себе, в том числе и непривычным фонетическим звучанием начальных букв, обретающих свою вещественность. R – это радиус земли, объединенной новым интернационалом искусства, «земной полупоперечник»¹, по выражению поэта Велимира Хлебникова. В «общечеловеческой азбуке» Председателя земного шара буква «Р» значит разделение тела «плоской пещерой» как след движения через него другого тела². Modus R – это след, оставленный модернизмом в современном российском искусстве. «Плоская пещера», рассекающая тело современности, – это традиции русского авангарда, освобожденные от идеологической нагрузки и эстетических клише и вновь переживающие сегодня. Это отказ художников от повествовательности, и обращение к формальным принципам, и одновременно переосмысление истории модернизма как рассказа об утопических импульсах. «Плоская пещера» – оксюморон, меняющий перспективу на авангард, мерцание близкого и далекого, поверхности и глубины. Modus R – это травма модернизма, возвращающаяся к нам из будущего.

ПОЧЕМУ ФОРМАЛИЗМ?

Русский формализм – признанная критическая и литературоведческая школа 1910–1920-х годов. Имеет ли она отношение к выставке? Да, и нет. Конечно, отсылка к формальной школе появляется в названии не случайно. Формалисты сами обращались к современному им искусству, будучи непосредственно связанными с футуризмом. Причем предметом анализа становилась не только литература, но также и такие значительные явления времени, как живопись и кино. Наиболее яркая формула, определяющая значение супрематиз-

school appears in the title. Directly linked to Futurism, the Formalists themselves addressed contemporary art. The object of their analysis was not only literature, but also such important phenomena of the day and age as painting and cinema. The best formula defining the importance of Suprematism belongs to one of the founders of the Russian Formalist school, Victor Shklovsky, who said that the Suprematists did in art what chemists did in medicine: they brought out the active part of the resources. The "active part of the resources" brought out by the Formalists in poetic language are the constructive meaning of the element, the rejection of ideological significance, the extraction of the word from speech automatism and the study of the internal laws of language. Victor Shklovsky wrote: "In the theory of literature, I investigate the internal laws of the language. To draw an industrial parallel, I am not interested in the state of the world cotton market, nor in the politics of trusts, but only in the thread count and the ways of weaving them" [3]. For Shklovsky, art was a device, the aim of which was to "give the sensation of the object as seeing, rather than recognizing" [4]. In the words of Roman Jakobson, the device is the only hero of the science of literature. Bringing out the material and device as the constructive element, the Formalist method of literary criticism can be compared to the "elements of artistic activities" formulated by the Russian avant-garde artists when working on the concept of the Museum of Artistic Culture: (1) material; (2) color; (3) space; (4) time; (5) form; (6) technique [5]. Russian Formalism today is modernism – only modernism that



Suprematic order.

GINKHUK's research departments' exhibition. Leningrad, 1926

Супрематический ордер.

Отчетная выставка исследовательских отделов ГИНХУКА.

Ленинград, 1926

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ СЕГОДНЯ?

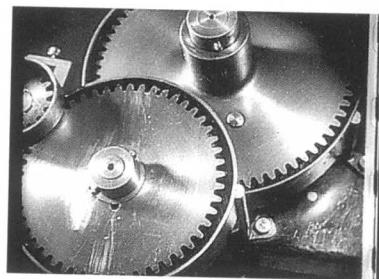
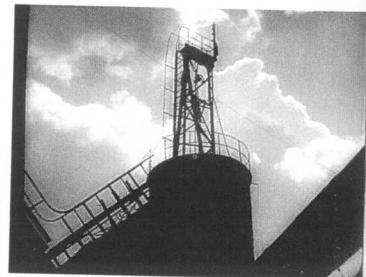
Словарь формальной школы предоставляет инструментарий, позволяющий описать стратегию современного искусства, обратившегося к формализму. Здесь нет попытки вернуться к истокам модернизма. Глав-

does not claim to be universal. Rather, it underlines its geographic position, placing the accent less on time and more on place.

RUSSIAN FORMALISM TODAY?

The dictionary of the Formalist school is a tool helping to describe the strategy of contemporary art addressing Formalism. There is no attempt here to return to the sources of modernism. The most important things are the modernist impulse, unfolding retroactively in the restored word, and the accent sounding in the acoustics of Russian Formalism.

One of the key concepts is defamiliarization (*ostranenie*), which was not only a feature of Russian Formalism, but also of Bertolt Brecht's theory of *Verfremdungseffekt* and Roland Barthes's analysis of modern mythologies. Defamiliarization – which Shklovsky called the main device of art in his fundamental piece of writing *Art as Device* (1917) – is a slowed down, complicated perception, aimed at bypassing and the process of vision itself, rather than the recognition of the object. Defamiliarization overturns the relationship between the subject and object, concentrating not on the result, but on the process. When something commonplace appears as something strange and unrecognizable, one can say, recalling Jacques Lacan's anecdote of the tin can, [6] that we not only look at the object: the object also looks at us.



Dziga Vertov. *Man with a Movie Camera*.

Stills from the movie, 1929

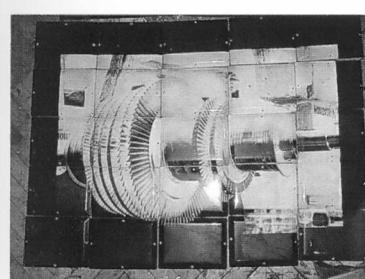
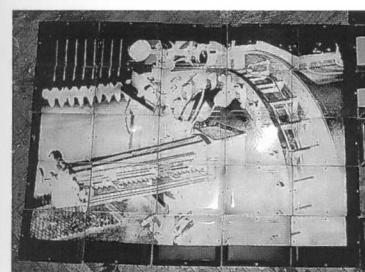
Дизга Вертов. Человек с киноаппаратом.

Кадры из кинофильма, 1929

The concept of defamiliarization is applied, first and foremost, to visual arts linked to prolongation. In Victor Alimpiev's video, defamiliarization draws the action out of customary automatism. In *Nightingale and Sheet Lightning*, the group is united by a simple mechanical action. The Formalist features of the ritual, such as repetition and the collective nature, are not linked to the task of symbolization. On the contrary, the process of recognizing is complicated and even impossible. The unnatural aniline tones in Alimpiev's videos, pictures and objects also contribute to the effect of defamiliarization. The artist creates a special sensation of space, combining the opposing facets of Khlebnikov's "flat cave," the near and the far, a Suprematist projection of the world seen from outer space and an objective materiality going beyond the plane of the counter-relief, Malevich and Tatlin.

Vladimir Logutov defamiliarizes an everyday documentary scene with the help of computer montage. The effect is only discernable when peering closely. The invisibility of the device seems to reproduce the irrelevant nature of everyday life. A group of people moves slowly about a park. They are reflected in the surface of a lake, only their reflections do not coincide with the originals. In the crowd standing on a staircase, the same figures appear twice. An unassuming crossroads (*Twilight*) turns out to be a place of implicit breakdowns – the red traffic light is reflected in the puddle as green. The artist articulates the effect of relocation in the documentary shot, from Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* to the modern surveillance camera.

Defamiliarization has a clearly technological character in the *Bluesoup* video. The three-dimensional animation of the modeled spaces reflects the largely virtual nature of the modern perception and the tele-presence in video games, war or space shots. Inclusion in a picture of the world, in which every action on the screen is accompanied by a reflexive movement of the body, is underlined in the *Echelon* video installation. The train rushing at the audience, which once evoked panic among the first cinema-goers, is arranged in a real three-dimensional projection. *Echelon* is a form of phonetic landscape [7] in which the acoustic effect plays a form-creative role.



Sergey Bugaev Afrika. *Industrial Unconscious* 7, 8.

Enamel on metal, 2006

Сергей Бугаев-Африка. *Индустриальное*

бессознательное 7, 8. Эмаль, металл, 2006

и объектах художника. Алимпиев создает особое ощущение пространства, в котором соединяются противоположные грани «плоской пещеры» Хлебникова, далекое и близкое, супрематическая проекция мира, увиденного из космоса, и предметная материальность выходящего за плоскость контррельефа, Малевич и Татлин.

У Владимира Логутова обычная документальная сцена «остраняется» с помощью компьютерного монтажа. Эффект можно заметить лишь при внимательном рассмотрении. Невидимость приема как будто воспроизводит незначительный характер повседневности. Группа людей медленно перемещается в парке, отражаясь в водной поверхности озера. Но отражения не совпадают со своими персонажами. В толпе, стоящей на лестнице, одни и те же фигуры возникают дважды. Обычный перекресток (*«Сумерки»*) оказывается местом неявных сбоев – красный цвет светофора отражается в луже как зеленый. Художник артикулирует эффект смещения в пространстве документальной съемки, от «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова до современной камеры слежения.

Остранение в видео «Синего супа» носит явно технологический характер. Трехмерная анимация смоделированных пространств говорит о виртуальном по преимуществу характере современного восприятия, о телеприсутствии в пространстве видеоигр, войны или космической съемки. Включенность в картину мира, где каждое действие на экране сопровождается рефлексивным движением тела, подчеркивается в видеоинсталляции «Эшелон». Не-

Media-aesthetics are the basis of the defamiliarizing device in the works of Philipp Dontsov. Modeling family relationships with the help of blocks of figures from a standard program, he debunks the traditional ties between family members. The Family Portrait series demonstrates the denaturalization of the myth. The realization that Jessica and John are not linked by anything other than a cultural cliche is shown in a series of computer prints and animated family portraits, rather like the science fiction projected in such films as *Blade Runner* [8].

The works of Kerim Ragimov combine the mechanical nature of a traditional technique – painting or graphic art – with a detailed reproduction of mass-printed “originals.” The latter are either the artist’s own photographs, as in the *Road Off* series of drawings, or mass media images taken from newspapers, magazines and television. The media aspect allows the artist to concentrate on “art as a device”, overturning the relationship between the copy and the original.

Irina Korina works with displaced perception. The attention shifts from recognizing to seeing in *Models*, in which domestic accumulator wrappings, made to be thrown away, are greatly increased in size. Exploiting the modernist ideas of economy and functionality and becoming invisible, the packaging returns in large-sized objects. Such magnification is also a gesture of resistance to consumer ideology and the movement towards smaller and smaller technical gadgets.

In Anatoly Osmolovsky’s *Wares*, the defamiliarizing effect is also based on the return of form from technical design to art. Formalist art acted on design and the turrets of the tanks recreated in Osmolovsky’s objects are a retroactive response to camouflage, which was borrowed from monochrome Cubist painting during the First World War.

In Pyotr Bely’s *Danger Zone*, something once linked to the projective nature of the avant-garde becomes a model of the trauma caused by modernism, incarnated in the physical damage to the surface. As



Sergey Bugaev Afrika. Beat the Reds with White Wedge
(From “Anti-Lisitzky” series). Acrylic and enamel on cardboard, 1989.

Collection of Nina and Claude Gruen, San Francisco

Сергей Бугаев-Африка. Клином белым бей красных.

Из серии «Анти-Лисицкий». Акрил и эмаль на картоне, 1989.

Коллекция Нины и Клода Груен, Сан-Франциско

ничего, кроме культурного клише, разворачивается в серии компьютерных принтов и оживающих семейных портретов, которые оказываются сродни проективной фантастике, воплощенной в фильмах типа «Бегущего по лезвию бритвы»⁸.

В работах Керима Рагимова сочетается механический характер используемой традиционной техники, живописи или графики, и доскональное воспроизведение массовых печатных «оригиналов», будь то фотографии самого художника, как в серии рисунков *Road Off*, или массмедиийные образы, позаимствованные из газет, журналов, телевидения. Медийность позволяет художнику сосредоточиться на «искусстве как приеме» и переворачивает взаимоотношения копии и оригинала.

Ирина Корина работает со смещением восприятия. Смещение внимания с узнавания на видение осуществляется в «Моделях», в которых предназначенные на выброс упаковки от бытовых аккумуляторов многократно увеличиваются. Упаковка, эксплуатирующая модернистские идеи экономии и функциональности и ставшая невидимой, возвращается в масштабных объектах. Такое увеличение еще и жест сопротивле-

Alexandra Shatskikh notes, the Suprematist canvases were, for Malevich, “sign-projects containing pointers to the prototypes of the technical specimens of the future” [9]. For Bely, Memorial Modeling is a device directed not at the future, but at the plastic prototypes of the foundation of a utopian idea.

While defamiliarization is the deliberate complication of perception, another key concept of Formalism – aphasia – is linked to the disruption of understanding. The theory of aphasia helps us to analyze the differences in the contemporary addressing of modernist icons, materials and strategies.

The concept of aphasia implies the loss or impairment of the ability to communicate through speech. Roman Jakobson classified aphasia on the basis of two mechanisms of vocal impairment – selection and combination [10]. When the ability to select is lost, the context of the message is extremely important for the speaker. Words are grouped according to their spatial or temporal continuity, in contiguity. Aphasiacs, whose selective abilities are impaired, resort to metonymy. When the ability to combine is lost, the contextual fabric of the sentence is destroyed. People whose contiguity is impaired employ metaphors. Jakobson applied the theory of aphasia to fine art, pointing out Surrealism’s orientation on the metaphor and Cubism and Dadaism’s orientation on metonymy.



«Du cote chez Swan» Ballet. Music by L. Desyatnikov, choreography by A. Miroshnichenko, design by Ph. Dontsov.

Mariinsky Theater. St. Petersburg, 2006

Балет «По направлению к Свану». Музыка Л. Десятникова,

хореография А. Мирошниченко, дизайн Филиппа Донцова.

Мариинский театр, Санкт-Петербург, 2006

ния потребительской идеологии, стремящейся к уменьшению техноприборов.

В объектах Анатоля Осмоловского «Изделия» остроящий эффект так же построен на возращении формы из технического дизайна в искусство. Именно формальное искусство подействовало на дизайн. Так что башни танков, воссозданные в объектах Осмоловского, – это своего рода ретроактивный ответ камуфляжной раскраске, позаимствованной во время Первой мировой войны из монохромной живописи кубизма.

В «Опасной зоне» Петра Белого то, что было когда-то связано с проективным характером авангарда, становится моделью нанесенной модернизмом травмы, воплощенной в физических повреждениях поверхности. Для Малевича супрематические холсты, как отмечает А. Шатских, были «знаками-проектами», в которых содержались указания «на построение прообразов технических образцов будущего»⁹. Для Белого – «Мемориальное моделирование» – прием, направленный не в будущее, а указывающий на пластические прообразы закладки утопической идеи.

Если остранение – это намеренное затруднение восприятия, то другое ключевое понятие формализма, афазия, связано с нарушением понимания. Обращение к теории афазии позволяет проанализировать, чем отличается современное обращение к модернистским иконам, материалам, стратегиям.

Понятие «афазия» означает полную или частичную утрату способности речевого общения. Роман Якобсон

In a direct reference to Roman Jakobson, Sergei Bugaev calls his method "aphasiac." In the Aphasia of Representation series, the "alien" images of Assyrian warriors, astronauts and microorganisms are sewn onto Soviet flags, in the same technique as the "original" state symbolics. The artist demonstrates a metonymic model. This also acts in the Anti-Lissitzky series. Retaining the scheme of El Lissitzky's famous poster Beat the Whites with the Red Wedge, Bugaev replaces the text and color composition. In the Industrial Unconscious series of enamel photographs, the artist reproduces the images of the modernist archive.

When art directly addresses the Formalist tradition, it attempts to retain the temporal and spatial continuity of modernism. The artist becomes an archaeologist. He re-experiences the modernist trauma, filling it with new ideological content. Reproducing avant-garde icons,

Andrei Molodkin's objects fill these universal signs with oil – Crude Oil in the Form of Malevich's Black Square, Crude Oil in the Form of Malevich's Black Cross and Crude Oil in the Form of Malevich's Black Circle. The pathos of the restructuring of the world returns in a new political gesture of resistance to our dependence on the raw material market.

The story of modernism is deliberately complicated today. This is no longer an anecdote about a utopia: it is a partial loss of understanding, realized by the artists; an inheritance and a rejection of traditions. One can only list what is



Viktor Alimpiev. To Oleg. Installation. Guelman gallery, 2003
Виктор Алимпиев. Олегу. Инсталляция. Галерея М. Гельмана, 2003

классифицировал афазию на основании двух механизмов повреждения речевой способности: селекции и комбинации¹⁰. Когда утрачена способность к селекции, для говорящего крайне важен контекст послания. Слова группируются на основании пространственной или временной непрерывности, по смежности. Афатики, у которых нарушены селективные способности, прибегают к метонимии. Когда утрачена способность к комбинации, разрушается контекстуальная ткань предложения. Те, у кого нарушены отношения смежности, используют метафору. Якобсон применял теорию афазии к изобразительному искусству, указывая на ориентацию сюрреализма как на метафору, а кубизма и дадаизма – как на метонимию.

Сергей Бугаев называет свой метод «афатическим», прямо обращаясь к Якобсону. В серии «Афазия презентации» на советские флаги нашиты выполненные в той же технике, что и «оригинальная» государственная символика, «чуждые» образы ассирийских воинов, космонавтов, микроорганизмов. Художник демонстрирует метонимическую модель. Так же он действует и в серии «Анти-Лисицкий», где, сохранив схему известного плаката Эль Лисицкого «Клином красным бей белых», Африка осуществляет замену текста и цветовой композиции. В серии выполненных на эмали фотоизображений «Индустриальное бессознательное» Африка неустанно воспроизводит образы модернистского архива.

Когда искусство напрямую обращается к формальной традиции, оно стремится сохранить временную и пространственную непрерывность модернизма. Художник становится археологом. Он заново переживает модернистскую травму, наполняя ее новым идеологическим содержанием. Так, в объектах Андрея Молодкина, воспроизводящих иконы авангарда, универсальные знаки («Нефть-сырец в форме «Черного квадрата» Малевича», «Нефть-сырец в форме «Черного креста» Малевича», «Нефть-сырец в форме «Черного круга» Малевича») заполняются нефтью. Пафос переустройства мира возвращается в новом политическом жесте сопротивления зависимости от сырьевого рынка.

Очевидно, что рассказ о модернизме сегодня намеренно затруднен. Это больше не анекdot об утопии, а осознаваемая художниками частичная утрата понимания, это наследование традиций и отказ от них.

always in front of the eyes, metonymically substituting one for the other. The black color of geometric abstraction becomes the color of crude oil or asphalt. When David Ter-Oganian reproduces geometric compositions on asphalt or animates them, he consciously rejects the gesture of distancing in order to preserve the spatial-temporal continuity of the context. Alexandra Galkina's series of pictures with the image of a red miniskirt or her stencils of Suprematist linen are not an ironic metaphor, but a metonymic substitution. A new generation of artists, such as David Ter-Oganian, Alexandra Galkina or Zhanna Kadyrova, rejects choice for the sake of proving the uninterrupted existence of modernism. Even when addressing an object by Jeff Koons, as Zhanna Kadyrova does in Diamonds, the most important thing is not the strategy of reappropriation, but the production of art, the rough materiality of concrete and tiles.

In Russia today, the vestiges of Formalist art are also linked to political realities, which are closely intertwined with its perception. Interest in the Russian avant-garde came in waves. The first wave fell on the 1960s. Did the art of the 1920s differ from the art of the 1960s? Ilya Kabakov claims that the art of the 1920s was the art of ascending hopes, while the art of the 1960s was the art of descending hopes [11]. In the 1960s, many unofficial artists regarded themselves as continuing the avant-garde traditions, forcibly interrupted in the 1930s. It was perhaps only the Conceptual artists who were distinguished for their alienation from the historical avant-garde. Ironically, this allowed them to make a greater contribution to interpreting the modernist project throughout the 1960s and 1970s, compared to those who concentrated on preservation and direct inheritance.

As a political or social gesture, the avant-garde project acquired new meaning in the late 1980s, during Perestroika. It was perceived as an historical parallel of the social-political revolution unfolding before the very eyes of artists. This tendency gave way to media and narrative art in the 1990s, followed by a fresh burst of interest in Formalism at the start of the new millennium. This history is extremely schematic, of course, and does not reveal all the subtleties of the interrelations between Russian artists and the avant-garde heritage.

Можно лишь перечислить то, что всегда уже находится перед глазами, метонимически подменяя одно другим. Так, черный цвет геометрической абстракции становится цветом нефти-сырца или асфальта. Когда Давид Тер-Оганян воспроизводит геометрические композиции на асфальте или анимирует их, художник сознательно отказывается от жеста дистанцирования в пользу сохранения пространственно-временной непрерывности контекста. Серия картин с изображением красной мини-юбки у Александры Галкиной, так же как и ее серия трафаретов супрематического белья, это не ироническая метафора, а метонимическая подмена. Новое поколение художников, таких как Давид Тер-Оганян, Александра Галкина или Жанна Ка-дырова, отказывается от выбора ради доказательства непрерывности существования модернизма. Даже при обращении к объекту Джейффа Кунса, как это делает Кадырова в своих «Бриллиантах», самое важное – не стратегия переприсвоения, а производство искусства, грубая материальность бетона и кафеля. Особое переживание формального искусства сегодня связано в России и с теми политическими реалиями, которые оказались неразрывно сплетены с его восприятием. Интерес к русскому авангарду приходил волнами. Первая волна приходится на 1960-е годы. Отличалось ли искусство 1920-х и 1960-х? По словам Ильи Кабакова, искусство 1920-х – это искусство восходящих надежд, а искусство 1960-х – нисходящих¹¹. В 1960-е многие неофициальные художники считали себя продолжателями авангардных традиций, насили-ственно прерванных в 1930-е. Пожалуй, лишь концептуальных художников отличало отчуждение от исто-рического авангарда, что парадоксальным образом позволило им сделать больше для переосмыслиения модернистского проекта на протяжении 1960–1970-х годов, чем тем, кто сосредоточился на сохранении и прямом наследовании. Авангардный проект как политический и социальный жест обретает новое значение с конца 1980-х годов, во время перестройки. Он воспринимается как историческая параллель социально-политической революции, разворачивающейся на глазах художников. Эта тенденция сменилась ме-дийностью и повествовательностью искусства в 1990-х, на смену которому в начале нового тысячелетия вновь пришло внимание к формализму. Конечно, эта история крайне схематична и не раскрывает всех тон-костей взаимоотношения российских художников с наследием авангарда.

В книге «Возвращение Реального» Холл Фостер¹² говорит о том, что авангард не может быть пережит со-временниками. Резкий отказ от традиции слишком травматичен, чтобы воспринять его сразу. Только через

In *The Return of the Real*, Hal Foster claims that the avant-garde cannot be experienced by contemporaries [12]. The harsh rejection of tradition is too traumatic to be perceived immediately. Artists only return to the modernist experience a generation later, as occurred in the West, for example with Minimalism. In Russia, the formalist trauma was aggravated by the political trauma. Only now, when a generation of artists has grown up without experience of life in a modernist state, the political and the formalist can be separated, if only to create a new configuration.

NOTES

1. V. Khlebnikov, «Uchitel' i uchenik», quoted from Velimir Khlebnikov. Tvoreniya, M., Sovetskii pisatel', 1986, p. 586.
2. V. Khlebnikov, «Khudozhniki mira!», quoted from Velimir Khlebnikov. Tvoreniya, M., Sovetskii pisatel', 1986, p. 622.
3. V. Shklovsky, «O teorii prozy. Predisloviye» (1929); quoted from Victor Shklovsky, O teorii prozy, Sovetskii pisatel', 1982, p. 8.
4. V. Shklovsky, «Iskusstvo kak priem» (1917); quoted from Victor Shklovsky, O teorii prozy, Sovetskii pisatel', 1982, p. 15.
5. See Svetlana Djafarova, «Muzei zhivopisnoi kul'tury», *Velikaya utopiya. Russkii i sovetskii avangard 1915-1932*, Bentelli, Berne/Galart, Moscow, 1993, p. 91.
6. See Jacques Lacan, *The Seminar XI, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan, W. W. Norton & Co., New York, 1977. Jacques Lacan believed that we are included in a picture that we see and, at the same time, are separated from it by a screen.
7. The phonetic aspect was extremely important for Formalism. Articulation is the subject of Boris Eichenbaum's article *How Gogol's Overcoat is Made*.
8. Ridley Scott's *Blade Runner* (1982) is set in Los Angeles in 2019. The replicants – mutated androids – display both the outer appearances and stereotypes of human behavior.
9. Alexandra Shatskikh, «UNOVIS – ochag novogo mira», *Velikaya utopiya. Russkii i sovetskii avangard 1915-1932*, Bentelli, Berne/Galart, Moscow, 1993, p. 78.
10. See Roman Jakobson & Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., The Hague, 1956; *Language: An Inquiry into its Meaning and Function* (Science of Culture Series, Vol. VIII), planned and edited by Ruth Nanda Anshen, Harper & Brothers, New York, 1957.
11. «The sixties were movement towards chaos. This was a very weak memory of ascending currents and vectors of existence, but it was a movement of extinguishing and falling. The twenties were movement towards new worlds, a purified movement. It is no accident that the new movements – Suprematism, Constructivism – were ascetic, meager and cleansed, throwing off everything superfluous and bringing out the essence – eternal, architectonic constructions» (Ilya Kabakov, «60-70-e. Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve», Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47, Vienna, 1999, p. 227).
12. Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1996.

Поколение художники возвращаются к модернистскому опыту, как это произошло на Западе в искусстве минимализма, например. В России формальная травма была отягчена политической. Только сейчас, когда выросло поколение художников, не обладающих опытом жизни в модернистском государстве, политическое и формальное могут быть разведены, – вполне возможно, лишь для того, чтобы создать новую конфигурацию.

СНОСКИ

1. В. Хлебников. Учитель и ученик. Цит. по: Велимир Хлебников. Творения. М.: «Советский писатель», 1986. С. 586.
2. В. Хлебников. Художники мира! Цит. по: Велимир Хлебников. Творения. С. 622.
3. В. Шкловский. О теории прозы. Предисловие. 1929. Цит. по: Виктор Шкловский. О теории прозы. М.: «Советский писатель», 1982. С. 8.
4. В. Шкловский. Искусство как прием. 1917. Цит. по: Виктор Шкловский. О теории прозы. С. 15.
5. Об этом см.: Светлана Джафарова. Музей Живописной культуры // Каталог: Великая Утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Изд. «Бентели», Берн, Изд. «Галарт», М., 1993. С. 91.
6. Об этом см. в книге: Жак Лакан. Семинары. Книга 11. Четыре основных понятия психоанализа. М.: «Гноэсис/Логос», 2004. С. 106. Согласно Жаку Лакану, мы включены в картину, которую видим, и в то же время отделены от нее экраном.
7. Фонетическая сторона была крайне важна для формализма, в частности, артикуляции была посвящена статья Бориса Эйхенбаума «Как сделана «Шинель».
8. В этом кинофильме Ридли Скотта, снятом в 1982 году, в Лос-Анджелесе в 2019 году репликанты – мутировавшие андроиды – воспроизводят не только внешность, но прежде всего стереотипы человеческого поведения.
9. Цит. по: Александра Шатских. УНОВИС – очаг нового мира // Каталог: Великая Утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Изд. «Бентели», Берн, Изд. «Галарт», М., 1993. С. 78.
10. Роман Якобсон. Два вида афатических нарушений и два полюса языка // Роман Якобсон. Язык и бессознательное. М.: «Гноэсис», 1996.
11. «60-е годы – это движение к хаосу. Это воспоминание, очень слабое, о восходящих токах, о восходящих векторах бытия, но это движение угасания, падения. А 20-е годы – это движение к новым мирам, движения очищенное, недаром же новые направления – супрематизм, конструктивизм – это движения аскетические, сухощавые, прочищенные, отбрасывающие все лишнее, выявляющие суть, какие-то вечные, архитектонические построения». Цит. по: Илья Кабаков. 60–70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47, Wien, 1999. С. 227.
12. Hal Foster. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. An OCTOBER Book. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996.

David Levi Strauss

DISPATCH – FOR DZIGA VERTOV

This is a clear infraction. The signal-to-noise barrier has been repeatedly violated in this sector. Irrational dogs roam the perimeter, barking in time. Do not abandon your vehicle; it will only make it harder for you. We will continue to entertain proposals from interested parties, but all resistance will eventually be crushed. We repeat: Do not attempt to leave your vehicle!

We send you greetings from the front. We have engaged the enemy and are taking heavy losses. The enemy is faceless, soul-less, and ubiquitous. Please think of us as you go about your daily business. Remember us in our fight. The signal war must go on. If the signal fades, we will all be lost, without direction or succor. We will wander the world like zombies.

The evil-doers are like that. They move from cave to cave in a deathlike state. No amount of signal can reach them now, because they are out of range and receiverless. We will hunt them down, drag them out of their holes, and bring them to justice. Signal will pour down on them like rain, until they are seized with fear and abandon their vehicles.

That whirling mass on the screen is the future. But make no mistake about it, that future is entirely preordained and inevitable. It was all written down long before these childish visions of the social appeared; long before this imagination of human agency. The modern was a dream from which we awoke sober, relieved, and determined.

Calm yourselves. Everything is in our hands now, and we will not let you down. We were chosen for this task before we were born. Though we wandered for a while in the wilderness, at the appointed time the signal reached us, and we were born again. When the towers were hit, our mission was written in the sky. Be of good cheer: We are at war, now and forever.

Дэвид Леви Стросс

ДОНЕСЕНИЕ ДЛЯ ДЗИГИ ВЕРТОВА

Это явное нарушение. Порог соотношения сигнал/шум был неоднократно осквернен в этом секторе. Неразумные собаки бродили по периметру, своевременно потявкивая. Не выходите из машины; это только усугубит ваши проблемы. Мы продолжим прислушиваться к предложениям заинтересованных сторон, но любое сопротивление в итоге будет подавлено. Повторяю: не пытайтесь выходить из машины!

Примите наши поздравления с фронта. Мы вступили в поединок с врагом и несем тяжелые потери. Враг безлик, бездушен и вездесущ. Пожалуйста, думайте о нас, когда приступаете к своим повседневным делам. Помните о нас в нашем бою. Сигнальная война должна продолжаться. Если сигнал исчезнет, мы пропадем, лишимся инструкций и вспомогательных средств. Мы будем скитаться по миру подобно зомби.

Таковы уж злодеи. Они перемещаются из пещеры в пещеру, наподобие призраков. Никакой сигнал сейчас до них не доходит, потому что они вне досягаемости и зоны приема. Но мы их выследим, выкурим их из нор, и они предстанут перед судом. Сигнал хлынет на них, как дождь, и будет литься до тех пор, пока они не затрепещут от страха и не вылезут из своих машин.

Этот ударный кулак, эта мятущаяся на экране масса – наше будущее. Но будьте уверены, это будущее всецело предопределено и неизбежно. Оно было предначертано задолго до того, как появились эти ребяческие социальные мечты; задолго до всяких там фантазий о человеческом факторе. Модерн был сном, от которого мы пробудились трезвыми, с легкой душой, решительными.

Сохраняйте спокойствие. Теперь все в наших руках, мы не дадим вас в обиду. Для этой цели мы были избраны еще до рождения. И хотя какое-то время мы блуждали в пустыне, в назначенный час сигнал достиг нас и мы возродились к новой жизни. Когда нанесли удар по башням, письмена нашей миссии простили на небесах. Воспряньте духом: мы на войне, ныне и во веки веков.

David Levi Strauss is a writer and critic based in New York, where his essays and reviews appear regularly in Artforum and Aperture. He is the author of *Between the Eyes: Essays on Photography & Politics*; *Between Dog & Wolf: Essays on Art & Politics*; and *Broken Wings: The Legacy of Landmines*, with photographs by Bobby Neel Adams. Before moving to New York in 1993, he edited the literary journal, *Acts* (1982–90) and published his first collection of poems, *Manoeuvres*. He teaches in the Graduate School of the Arts at Bard College, in Annandale-on-Hudson, New York, and in the new graduate program in Art Criticism & Writing at the School of Visual Arts in New York City.

Дэвид Леви Стросс – критик и писатель, живущий в Нью-Йорке, где его тексты регулярно публикуются в журналах Artforum и Aperture. Автор публикаций «Меж глаз: эссе о фотографии и политике», «Между Собакой и Волком: эссе об искусстве и политике» и «Сломанные Крылья: Последствия фугасов», с фотографиями Бобби Нила Адамса. Перед тем как приехать в Нью-Йорк в 1993 году, он редактировал литературный журнал «Акты» (1982 – 1990) и издал свое первое собрание поэм «Маневры». Дэвид Леви Стросс преподает в Высшей школе искусств в Бард-Колледже, в Аннандейле на Гудзоне, штат Нью-Йорк, и ведет новый курс по искусствоведению и публицистике в Школе визуальных искусств в Нью-Йорке.

Дэвид Леви Стросс

СРОЧНОЕ СООБЩЕНИЕ ДЗИГЕ ВЕРТОВУ

Явное нарушение. В этой зоне регулярно происходит переход сигнала в шум. Безрассудные псы бродят по периметру, в такт подавая голос. Не покидайте машины, вам станет только хуже. Мы намерены и дальше принимать к рассмотрению предложения заинтересованных сторон, но всякое сопротивление будет подавлено. Повторяю, не покидайте машины.

Шлем привет с фронта. Мы вступили в бой с противником и несем тяжелые потери. Враг безлик, бездушен и вездесущ. В своей повседневной рутине не забывайте о нас. Помните о нас, сражающихся. Война сигналов продолжается. Если сигнал ослабнет, мы потеряемся, утратив направление, без руководства и поддержки. Будем бродить по миру как зомби.

Злодеи таковы. Они перебегают из пещеры в пещеру в состоянии, близком к смертному. Никакой сигнал не достигнет их, поскольку они вне досягаемости.

Но мы вытащим их из нор и привлечем к ответственности. Сигналы будут рушиться на них ливнем, пока, охваченные страхом, они не покинут своих машин.

Вихрящиеся массы на экране – это будущее. Но не обманывайтесь – оно полностью предопределено и неизбежно. Оно записано задолго до того, как возникли эти детские представления о социальном. До того как возник образ человеческого служения. Современность была сном, очнувшись от которого, мы с облегчением обнаружили себя трезвыми и исполненными решимости.

Успокойтесь. Теперь всё в наших руках. Мы вас не подведём. Мы были избраны на это еще до своего рождения. Хотя некоторое время и бродили в пустыне. В нужное время сигнал настиг нас и мы родились заново. Когда по башням был нанесен удар, наша миссия уже была начертана на небесах. Воспряньте духом! Мы сражаемся, ныне и во веки веков!



Victor Alimpiev

Born in 1973 in Moscow. Lives in Moscow. Studied at the 1905 School of Art in Moscow and New Strategies in Contemporary Art School (Open Society Institute, Soros Foundation).

Selected solo exhibitions: 2006 Victor Alimpiev, O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Austria; 2005 Summer Lightning, Contemporary City Foundation, Moscow; Nightingales, Regina Gallery, Moscow; 2004 The Far Off Fight, Guelman Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2005–2006 Russia! Solomon R. Guggenheim Museum, New York/Solomon R. Guggenheim Museum, Bilbao; 2006, 2005, 2004, 2003, 2001 International Short Film Festival, Oberhausen, Germany; 2003 Individual Systems, 50th Venice Biennale; 2003 Horizon of Realities, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp.

Виктор Алимпиев

Родился в 1973 году в Москве. Живет в Москве. Учился в Московском художественном училище памяти 1905 года и в школе «Новые стратегии в современном искусстве» института «Открытое общество» фонда Сороса. Избранные персональные выставки: 2006 «Виктор Алимпиев», О.К центр, Линц, Австрия; 2005 «Зарницы», Фонд «Современный город», Москва; «Соловушка», галерея «Риджина», Москва; 2004 «Битва вдали», Галерея М. Гельмана, Москва. Избранные групповые выставки: 2005–2006 «Россия!», Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Бильбао, Испания, Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк, США; 2006, 2005, 2004, 2003, 2001 Международный фестиваль короткометражного фильма, Оберхаузен, Германия; 2003 «Индивидуальные системы», 50-я Венецианская биеннале, Венеция, Италия; 2003 «Горизонты реальности», МУКНА Музей современного искусства, Антверпен, Бельгия.



Summer Lightning. Video, 2004. Courtesy Regina Gallery
Зарницы. Видео, 2004. Предоставлено галереей «Риджина»

To Viktor Alimpiev, the return to modernism today is connected with a special, sculptural sense of space and the determination of the horizon. In one of his texts (*Three Horizons*), he said that if "Heidegger's dreadful Sculpture 'collecting space which gives room to things and the chance to exist among things to man', the sculpture which, according to Gunter Ukker, "shocks consciousness" were to be removed from the city square to the skyline, the result would be an image that is close to Russian avant-garde while it is also close to the modern perception of the modern." Modernism is about an ability to change the perspective, juxtapose the far and the near.

Alimpiev's videoworks combine the concept of touch – just stretch out your hand and you touch the zoomed-in fur (*Deer*) – and cosmic incorporeity. Alimpiev's earliest movie filmed together with Marian Zhunin, *Ode* (2001), breaks up into several almost sculptural images. Special treatment of the picture made the figures unnaturally cold in color. The folds of the clothes resemble marble statues. *Ode* is dedicated to an absent hero to whom all actions and feelings are directed. Fight against the totalitarian nature of linguistic utterances is the plot of Alimpiev's works although direct speech is a rare guest there. Even where it is present, as in one of the most recent works "*What is the name of the Platz?*" (2005), the main character's question dramatically directed to a silent group signifies instead the impossibility of speechcraft. The figure of speech is placed in between sounds of different symbol sets. The soundtrack of *Solovushki* ("Nightingales") (2005) is built on a sequence of Mahler's music, silence and the rustle of cellophane bags by a group of boys and girls obeying someone's orders.

In *Zarnitsy* ("Summer Lightnings") (2004), primary school girls beat a collective rhythm on the desks with their fingernails. Then, all of a sudden, they freeze and put a finger on their mouths in a gesture which can be interpreted as a call for silence. The beat is replaced with silence developing into the noise of screen-cutting lightning. "*Summer Lightnings*" is a post-minimalist work, not only because Alimpiev was inspired by Steve Reich's music during filming, but also because he made an image of the circulating repetition of a musical phrase developing from the drumming of fingernails to the silence of palms across months to the noise of lightning.

О. Т.



Summer Lightning. Video, 2004. Courtesy Regina Gallery
Зарницы. Видео, 2004. Предоставлено галереей «Риджина»



Для Виктора Алимпиева возвращение к модернизму сегодня связано с особым, скульптурным переживанием пространства и определением линии горизонта. В одном из своих текстов («Три горизонта») он говорит о том, что если «хайдеггеровскую грозную скульптуру, «собирающую пространство, дающее место вещам и человеку возможность обитать среди вещей», скульптуру, по словам Гюнтера Юккера, «возмущающую совесть», отодвинуть с городской площади на линию горизонта – получится образ, близкий русскому авангарду и в то же время близкий современному чувству современности». Модернизм – это возможность сменить перспективу, совместить очень далекое и очень близкое.

В видеоработах Алимпиева соединяется идея осязания – прятань руку, и дотронешься до снятого крупным планом меха («Олень») – и космическая бестелесность. Самый ранний фильм Алимпиева, сделанный совместно с Марианом Жунином, «*Ода*» (2001) распадается на ряд почти скульптурных изображений. Особая обработка изображения позволила придать фигурам неестественный холодный цвет. Складки одежды уподобляются мрамору статуй. «*Ода*» посвящена отсутствующему герою, к которому обращены все действия и переживания. Борьба с тоталитарностью языкового высказывания – вот сюжет произведений Алимпиева, хотя прямую речь нечасто можно услышать в его произведениях. Даже если она звучит как в одной из последних работ «*What is the name of the Platz?*» (2005), то вопрос главной героини, драматически обращенный к безмолвной группе, означает скорее невозможность ораторского высказывания. Риторическая фигура заключена в промежутке между звуками различного символического ряда. Так, звуковая дорожка «*Соловушки*» (2005) построена на чередовании музыки Малера, тишины и шороха целлофановых пакетов, которыми манипулирует группа юношей и девушек, подчиняющихся чьему-то приказу.

В «*Зарницах*» (2004) школьницы младших классов выступают ногтками коллективный ритм на партах. Внезапно они замирают, прикладывают пальцы ко рту в жесте, который можно воспринимать как призыв к тишине. Перестукивание сменяется тишиной, разрешающейся в шумовых помехах разрывающих экран зарниц. «*Зарницы*» – постминималистская работа не только потому, что во время съемок Алимпиев вдохновлялся музыкой Стива Райха, но и потому, что Алимпиев придал образность закольцованным повтору музыкальной фразы, развивающейся от дроби детских ногтей к тишине прикрывающих рот ладоней и шуму экранных вспышек.

О. Т.

**Kirill Asse**

Born 1974 in Moscow. Lives in Moscow. Graduated from the Moscow Institute of Architecture. Selected solo exhibitions: 2006 Neglinka, or Obscurantism, Moscow Center of the Arts, Moscow; 2005 Not Those, Lisa Plavinskaya Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2006 Lisa and Friends, Art Strelka Gallery, Moscow; 2005 ArtDigital 2005, M'Ars Gallery, Moscow; 2005 Playground, Artplay Art and Design Center, Moscow; 2002 Summer's End, Melioration Open Air Art Festival, Moscow.

Кирилл Асс

Родился в 1974 году в Москве. Живет в Москве. Окончил Московский архитектурный институт. Избранные персональные выставки: 2006 «Неглинка, или Обскурантизм», Московский центр искусств, Москва; 2005 Инсталляция «Не Те», Галерея Лизы Плавинской, Москва. Избранные групповые выставки: 2006 «Лиза и друзья», галерея «Арт-Стрелка», Москва; 2005 «ArtDigital 2005», галерея М'Арс, Москва; 2005 «Игровая площадка», Artplay, Москва; 2002 «Конец Лета», в рамках фестиваля современного искусства «Мелиорация», Москва.



Untitled. Light box, 2001. Copy by the artist, 2006. Property of the artist
Без названия. Лайтбокс, 2001. Авторская копия, 2006. Предоставлено автором

Kirill Asse belongs to the generation of architects-painters which plays a leading role in young Russian art. His contemporaries included members of the Bluesoup group, and their dialog was the beginning of Kirill's artistic career. The Moscow construction boom of recent years has had a paradoxical effect on the creative endeavor of young architects: the dominant vulgar eclecticism has pushed many into utopian projects, theory, fine arts. Kirill Asse has two principal strategies, urbanist and small-scale; in both, he sticks to stringent minimalism with regard to artistic media.

Asse's small-scale works are built on a penetrating combination of the present time and conditional mood. The action represented by his installations is always somewhat skewed, always "here" and "elsewhere". In 2006, in the Moscow Art Center, Asse presented a video without a camera, using a camera obscura: a real-time moving reflection of the street outside. The spectator found himself in a stream of two absolutely symmetrical "realities", obviously without any recording or reproducing devices. *Ne Te* ("Different Ones"), an installation of 2005, was created by means of a camcorder, but the video showing a tango of shadows was combined with real interior objects: a floor-lamp and a radiator. It created an impression that there was a glass door at the projection screen, with people dancing and playing behind it.

In the *Untitled* (2001) lightbox, there are two spaces, dark at the front, and lighted behind the closed door. So the object was comprised of two lightboxes – one real, the other depicted inside it. The repetition pulls, drags down the spectator's eye inside, into an endless enfilade of possible and imaginary spaces, and making the surroundings around quasirealistic and vague.

E. K.



*Different Ones. Multimedia installation, 2005. Property of the artist
Не Тё. Мультимедийная инсталляция, 2005. Предоставлено автором*

Кирилл Асс принадлежит поколению архитекторов-художников, которое сегодня играет одну из ведущих ролей в молодом российском искусстве. Его сокурсниками были члены группы «Bluesoup», в диалоге с которыми начиналось художественное творчество архитектора.

Строительный бум Москвы последних лет оказал на творчество молодых архитекторов парадокальное воздействие: господствующая вульгарная эклектика спровоцировала уход многих в область утопических проектов, теории изобразительного искусства.

У Кирилла Асса есть две основные стратегии: урбанистическая и камерная, причем и там, и там художник придерживается жесткого минимализма в отношении художественных средств.

Камерные работы Асса строятся на пронзительном соединении настоящего и условного времени. Действие, показываемое в инсталляциях, всегда слегка смешено, всегда одновременно «здесь» и «где-то там». В 2006 году в Московском центре искусств Асс с помощью camera obscura представил видео без видеокамеры: движущееся отражение улицы за окном, как сейчас говорят, в реальном времени. Зритель оказывался в потоке двух совершенно симметричных «реальностей» при очевидном отсутствии каких-либо записывающих и воспроизводящих устройств. Инсталляция «Не Тё» (2005) создавалась уже с помощью видеокамеры, но здесь видео, показывающее танец теней, было соединено с настоящими предметами интерьера: торшером и батареей. Создавалось впечатление, что на месте проекции – стеклянная дверь, за которой танцуют и играют на рояле.

В лайтбоксе «Без названия» (2001) представлены два пространства – темное, на переднем плане, и освещенное, за закрытой дверью. Таким образом в объекте присутствует одновременно два лайтбокса: настоящий и изображенный внутри него. И в то же время делает условной и зыбкой окружающую действительность.

E. K.



Pyotr Bely

Born in 1971 in Leningrad. Lives in St Petersburg. Graduated from the Boris loganson high school at the Academy of Fine Arts, St Petersburg; MA in printmaking from Camberwell College of Arts, London. Selected solo exhibitions: 2006 Krug 2, Marina Gisich Gallery, St Petersburg; 2006 Climactic Zone, Navicula Artis Gallery, St Petersburg; 2005 Sch854, Guelman Gallery, Moscow; 2005 Privatisation of the Chimney Stack, New Realms Gallery, London; 2004 Metaphorical Slide Tower, Museo Civico, Udine, Italy. Selected group exhibitions: 2005 Collage in Russia, State Russian Museum, St Petersburg; 2004, 2003, 2002, 2001 Royal Academy Summer Exhibition, Royal Academy, London; 2003, 2002, 2001, 2000, 1999 National Print Exhibition, The Mall Gallery, London (catalogue cover).

Петр Белый

Родился 1971 году в Ленинграде. Живет в Санкт-Петербурге. Окончил художественный лицей им. Бориса Иогансона, магистратуру, Камбервелл колледж. Избранные персональные выставки: 2006 «Круг2», Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург; 2006 «Климатическая зона», галерея Navicula Artis, Санкт-Петербург; 2005 «Щ854», Галерея М. Гельмана, Москва; 2005 «Приватизация трубы», галерея «Нью-Репмс», Лондон, Великобритания; 2004 «Метафизическая слайд-башня», Пинакотека, Удине, Италия. Избранные групповые выставки: 2005 «Коллаж в России», Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 2004, 2003, 2002, 2001 Королевская академия художеств, Ежегодная летняя выставка, Лондон, Великобритания; 2003, 2002, 2001, 2000, 1999 Национальная выставка печатной графики, Лондон, Великобритания.



Danger Zone. From the series Memorial model-making. Installation. Wallboard, 2006. Property of the artist

Опасная зона. Из серии «Мемориальное макетирование». Инсталляция. Гипсокартон, 2006. Предоставлено автором

Peter Belyi studied printmaking at Camberwell College of Arts in London. In 2001, he returned to St Petersburg, where he began work on a large project called Memorial Modeling. The very title of the project conceals a double meaning. Building a model is usually synonymous with the ideas of progress and creation, while modeling is one of the most important elements of utopian periods. Peter Belyi's Memorial Modeling, however, does not address the future. It addresses the past and, specifically, the 1970s – a decade of mass housing construction in the Soviet Union and the last gasp of utopian impulses. The artist employs authentic materials from this period – old slides, wooden panels from old cupboards and sofas (District in Urgent Need of Repair) and the glass jars used year in year out, in every Soviet home, for keeping domestic preserves (Dictator's Dream). Old Soviet lantern-slides, for example, are the construction material in My Neighborhood, which recreates a Brezhnev-era housing scheme in miniature.

The Memorial Modeling project was followed by the Danger Zone installation. Apartment blocks made from sheets of fiberglass – or, rather, the framework of apartment blocks – create the impression of a fragile construction, which is either still awaiting completion or has deliberately been left to crumble. It is down to the viewer to guess what has served as the reason for this destruction – war, time or a combination of both. The most important aspect of this project is the aesthetic meaning of the mechanical impact on the surface of the object.

O. T.



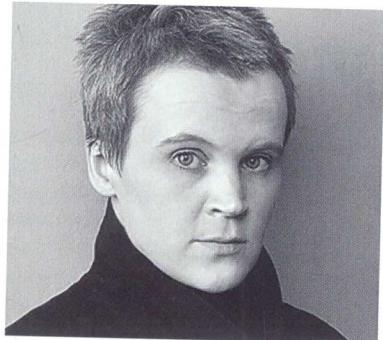
Danger Zone. From the series Memorial model-making. Installation. Wallboard, 2006. Property of the artist

Опасная зона. Из серии «Мемориальное макетирование». Инсталляция. Гипсокартон, 2006. Предоставлено автором

Петр Бельй окончил отделение печатной графики в Камбервеллском колледже. В 2001 году он вернулся в Санкт-Петербург и начал работу над большим проектом, который назвал «Мемориальное макетирование». В самом названии заложена двойственность. Создание макета обычно связано с идеей прогресса, созидания. Не случайно макетирование – одно из важнейших составляющих утопических эпох. «Мемориальное макетирование» Петра Белого обращено не в будущее, а в прошлое, по преимуществу в 1970-е годы, связанные с проектированием массовой застройки в СССР, с переживанием в стране одного из последних утопических импульсов. Художник использует аутентичные материалы того времени, будь то оторванные от старых шкафов и диванов куски оргалита со следами гвоздей («Аварийный район»), стеклянные банки, десятилетиями бережно сохраняемые в каждом советском доме для того, чтобы из года в год использовать их для домашних заготовок («Сон диктатора»), или старые слайды. Так, в работе «Мой микрорайон», где воссоздан в миниатюре типовой квартал брежневской застройки, в качестве строительного материала использованы старые советские диапозитивы.

В инсталляции «Опасная зона», продолжающей проект «Мемориальное макетирование», многоэтажные дома, вернее каркасы зданий, сделанные из листов гипсокартона, производят впечатление хрупкой конструкции, которую либо еще не успели завершить, либо намеренно оставили для окончательного разрушения. Зрителю остается гадать, что послужило причиной разрушений – война или время, или и то и другое. В этом проекте важнейшим является эстетический смысл механического воздействия на предмет, на его поверхность.

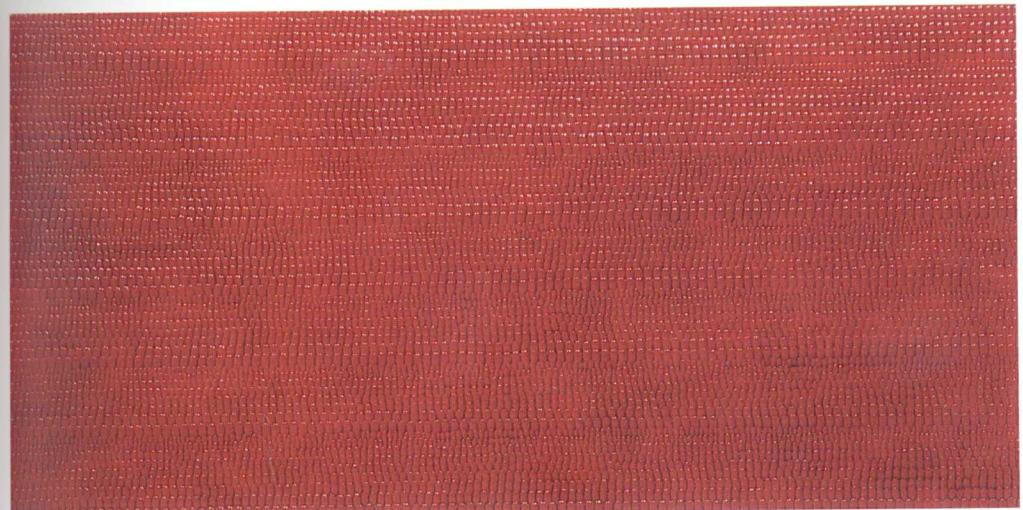
O. T.

**Elena Berg**

Born in 1964 in Kemerovo. Lives in Moscow. Graduated from the Faculty of Art, Sergei Gerasimov Institute of Cinematography. Selected solo exhibitions: 2006 Confrontation, Aidan Gallery, Moscow; 2004 Poetry of War, Aidan Gallery, Moscow; 2002–2003 Beauty and the Beast, Aidan Gallery, Moscow; 1997–1998 Christmas Eve, Cinema Museum, Moscow. Selected group exhibitions: 2006 ARTPOLE Technology, Zelenograd; 2005 Russian Pop Art, State Tretyakov Gallery, Moscow.

Елена Берг

Родилась в 1964 году в Кемерове. Живет в Москве. Окончила художественный факультет ВГИК им. С. Герасимова. Избранные персональные выставки: 2006 «Противостояние», Айдан-галерея, Москва; 2004 «Поэзия войны», Айдан-галерея, Москва; 2002–2003 «Красавица и чудовище», Айдан-галерея, Москва; 1997–1998 «Сочельник», Музей кино, Москва. Избранные коллективные выставки: 2006 ARTPOLE Technology, Зеленоград, Россия; 2005 «Русский поп-арт», Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Granite. From the series *Beauty and the Beast*. Installation detail, 2002. Courtesy Aidan Gallery

Гранат. Из серии «Красавица и чудовище». Фрагмент инсталляции, 2002. Предоставлено Айдан-галереей

The themes of Elena Berg's works are rooted in the late 1990s Russian pop art, the age of emerging glossy magazines and entertainment television. Berg, however, avoids direct borrowings of glamor mass art narration techniques. She is more interested in the mythology of the sweet substance, so brilliantly explored by Roland Barthes in the form of ornamental cookery and the airy matter of detergents. Instead of a pop art frontal view of advertising, eyeball to eyeball, mass media images appear as if viewed from aside or from inside.

In one of her earliest major installations, *Ground to Air*, presented in 2003, Elena Berg made helium-filled pillows from color reproductions of pictures; as the exhibition continued the pillows, originally flying high in the air, slowly descended as if illustrating the process of losing popularity, dropping from the "top" level in the media.

In the *Taiga* (2005) video, the artist looks at the fur of an animal changing under a stroking hand. In another video, she explores the landscape of cracks on the surface of the Black Square. In *Confrontation*, a video installation consisting of twelve black and white projections, twelve people, with their backs to the viewer, lick a white wall in helpless desire to physically unite with the matter hidden under film.

In an early 2002 series, *Beauty and the Beast*, Elena Berg created a patchwork surface, using plastic fingernails. From a distance, it looks like bright scarlet pictures; close up, it's a mosaic made of fingernails. Berg's work is like a shuttle moving between the poles of individuality and crowd, familiar and alien, human and non-human.

E. K.

Тематика произведений Елены Берг принадлежит эпохе российского поп-арта конца 90-х годов, эпохе рождения гламурных массмедиа и развлекательного телевидения. Ее интересует не только сюжет, но и носитель сладкой субстанции гламура, которую так виртуозно исследовал Ролан Барт в «Мифологиях» (в виде орнаментальной кулинарии или воздушной материи моющих средств). Вместо поп-артистской фронтальной точки зрения глаза в глаза рекламе массмедиийные образы предстают как бы видом сбоку или с изнанки. В одной из первых своих больших инсталляций «Земля – воздух», показанной в 2003 году, Елена Берг создала из цветных репродукций подушки, наполненные гелием; на протяжении выставки подушки, сначала парящие в воздухе, медленно оседали на пол, как бы визуализируя процесс потери популярности, выпадения из «топ»-уровня в средствах массовой информации.

В видео «Тайга» (2005) художник наблюдает, как меняется мех на звериной шкуре под гладящей рукой. В другом видео она исследует ландшафт трещин-кракелюр на поверхности «Черного квадрата». В видео-инсталляции «Противостояние», состоящей из двенадцати черно-белых проекций, двенадцать человек, повернувшись спиной к зрителю, лизут белую стену в безуспешном стремлении телесно соединиться с материей, скрывающейся под пленкой.

В ранней серии 2002 года «Красавица и чудовище» Елена Берг создает поверхность в стиле пэчворк, используя пластиковые накладные ногти. Издалека – это сияющие алые картины, вблизи – это мозаика с модулем-ногтем. Работа Берг словно челнок, движущийся между полюсами индивидуального и массового, собственного и отчужденного, человеческого и нечеловеческого.

E. K.

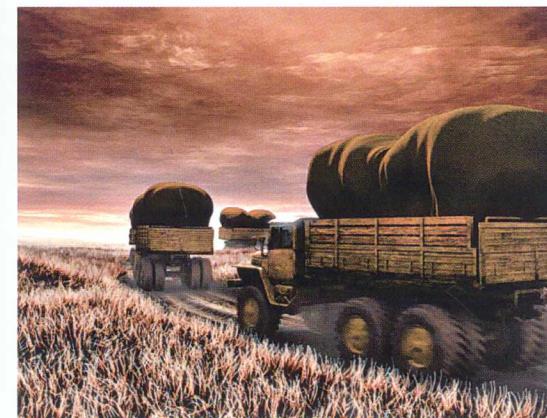


Bluesoup

Group formed in 1996 by Alexei Dobrov, Daniil Lebedev and Valery Patkonen. Joined in 2002 by Alexander Lobanov. Selected solo exhibitions: 2006 Echelon, Contemporary City Foundation, Moscow, 2004 Black River, Guelman Gallery, Moscow, 2003 Bluesoup: Seven Years, Guelman Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2005–06 Russia! Solomon R. Guggenheim Museum, New York/Solomon R. Guggenheim Museum, Bilbao, 2005 Angels of History, Europalia, Antwerp, 2005 I Moscow Biennale of Contemporary Art, Lenin Museum, Moscow.

Группа «Синий суп»

Группа создана Алексеем Добровым, Даниилом Лебедевым и Валерием Патконеном в 1996 году. С 2002 года группа работает в соавторстве с Александром Лобановым. Избранные персональные выставки: 2006 «Эшелон», фонд «Современный город», Москва; 2004 «Черная река», Галерея М. Гельмана, Москва; 2003 «Синий суп – 7 лет», Галерея М. Гельмана, Москва. Избранные групповые выставки: 2006, 2005 «Россия!», Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк, США, Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Бильбао, Испания; 2005 «Ангелы истории» в рамках фестиваля «Европалия», Антверпен, Бельгия; 2005 1-я Московская биеннале современного искусства, Музей Ленина, Москва.



Echelon. Videoinstallation, 2006. Property of the artists

Эшелон. Видеоинсталляция, 2006. Предоставлено авторами

Owing to Bluesoup, video art has established on the Russian art scene as an independent actor. The group was set up by students of the Moscow Architectural Institute in 1996. Bluesoup showed their first digital animations only during foreign media and video festivals. In Russia, their works were first publicly shown in 2000.

The artistic activity of the group is subdivided into two stages, abstract and figurative. The wit and impressiveness of their early geometric works lies in irreversible logic of the plot. In abstract compositions, something always "happens": in a chaotic composition, there appears a center (*Center*, 1998); in an endless list of symbols, there is a full stop (*End*, 1998; *Report*, 1999); darkness is followed by light (*Lightening*, 1998). The impression is that, in the process of exploring the capabilities of the cinema and video language, the artists of the group made sort of "film concentrate", condensing the plot so that it starts fitting two scenes, initial and final.

At the turn of the new century, Bluesoup moved to thoroughly drawn, "realistic" pictures with 3D animation. The theme of "lightening", typical of the earlier stage, is replaced with the motif of a vague, controversial event. The objects and situations, although drawn as if they were in an ideal space, behave absolutely inadequately: the ceiling slides down like an elevator (*Entrance Hall*, 2002), the ventilation outlet emits gas (*Gas*, 2003), the runner carpet moves like an escalator (*Exit*, 2005).

The subject of the Echelon installation is never-ending movement, i.e. a formal feature of the cinema itself, a "movie". All the three projections there can be considered hatches through which the viewer watches various "movies". However, unlike present-day cinema, mostly computer-made, the viewer's imagination is not awakened, rather it is "cooled down". There is no presence – the borderline between the virtual space and the auditorium is ironclad. One can only get "to the other side" packed up like a parcel.

E. K.

Благодаря группе Bluesoup видеоарт утвердился на отечественной художественной сцене в качестве самостоятельного жанра. Bluesoup был создан студентами Московского архитектурного института в 1996 году. Свои первые цифровые анимации Bluesoup демонстрировал исключительно в рамках зарубежных медиа- и видеофестивалей. В России его работы были показаны широкой публике лишь в 2000 году. Творчество этой группы разделяется на два этапа: абстрактный и фигуралистический. Остроумие и эффектность их ранних геометрических работ в наличии необратимой сюжетной логики. В абстрактных композициях всегда что-то «случается»: в хаотической композиции находится центр («Центр», 1998), в бесконечном перечне символов ставится точка («Конец», 1998; «Отчет», 1999), темноту сменяет свет («Просветление», 1998). Такое ощущение, что художники группы в процессе изучения возможностей языка кино и видео создали некий концентрат фильма, уплотняя сюжет так, что он начинает укладываться в две сцены – начальную и конечную.

Начало нового века было сопряжено у Bluesoup с переходом к тщательно прорисованным, реалистическим изображениям с 3D-анимацией. Тему просветления, характерную для первого этапа, сменяет мотив смутного, противоречивого события. Предметы и ситуации хотя и прорисованы так, будто находятся в идеальном пространстве, тем не менее ведут себя совершенно неадекватно: потолок опускается вниз, как лифт («Вестибюль», 2002), из вентиляции идет газ («Газ», 2003), ковровая дорожка движется словно лента эскалатора («Выход», 2005).

Сюжетом инсталляции «Эшелон» является бесконечное движение, movie. Все три проекции в этой работе можно считать люками, в которых зрителю открываются разные «фильмы». Однако в отличие от современного кино, созданного большей частью на компьютере, фантазия смотрящего здесь не стимулируется, а наоборот, остужается. Никакого эффекта присутствия – граница между виртуальным пространством и зрительным залом проведена очень жестко. Отправиться «по ту сторону» возможно только в виде запакованной вещи.

E. K.

**Sergei Bugaev-Africa**

Born in 1966 in Novorossiysk. Lives in St Petersburg. Studied under Pontus Hulten at the Institut des hautes etudes en arts plastiques. Selected solo exhibitions: 1999 MIR: Made in the Twentieth Century, 48th Venice Biennale; 1995 Crimania. Icons. Monuments. Mazafaka, MAK, Vienna; 1992 Africa, Queens Museum of Art, New York; 1990–1991 Donaldestruction, Lenin Museum, Leningrad. Selected group exhibitions: 2005–2006 Russia! Solomon R. Guggenheim Museum, New York/Solomon R. Guggenheim Museum, Bilbao; 2001 My Movie, 1st Valencia Biennale; 1994 Cocido e Crudo, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; 1990 In the USSR and Beyond, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands.

Сергей Бугаев-Африка

Родился в 1966 году в Новороссийске. Живет в Санкт-Петербурге. Окончил Школу пластических искусств Понтюса Хюльтена. Избранные персональные выставки: 1999 «МИР: Сделано в XX веке», Русский павильон на 48-й Венецианской биеннале, Венеция, Италия; 1995 «Сергей Бугаев-Африка. Кримания», MAK, Вена, Австрия; 1992 «Африка», Королевский музей искусств, Нью-Йорк, США; 1990–1991 «Дональдеструкция», Музей Ленина, Ленинград. Избранные групповые выставки: 2005–2006 «Россия!» Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк, США, Бильбао, Испания; 2001 «Мое кино», 1-я Валенсийская биеннале, Валенсия, Испания; 1994 «Сырое и вареное», Музей Рейне София, Мадрид, Испания; 1990 «В СССР и за его пределами», Музей Стеделик, Амстердам, Нидерланды.



Unconsciousness: Don't Believe Your Eyes. Installation, 2005. Photo: Courtesy The State Tretyakov Gallery

Бессознательное: не верь глазам. Инсталляция, 2005. Фотография предоставлена Государственной Третьяковской галереей

To Sergei Bugaev 'Afrika', Russian avant-garde is an object of virtu and a basis for his own works. In his objects and installations, Afrika often resorts to the ready-made strategy. He picks artifacts from one epoch and moves them to another. On the one hand, the artist returns materiality to lost symbols; on the other, "bare" facts have a different drama feature. He implemented that principle in the Aphasia series dedicated to the linguist Roman Jacobson and in the Anti-Lisitsky series where he turns upside down the political message by the artist El Lisitsky, combining revolutionary art propaganda and Schilling's medical tables. Bugaev call his method "aphatic". The installation "The Unconscious: Do Not Believe Your Eyes" (2005), first presented during Sergei Bugaev's solo exhibition in the Tretyakov Gallery, is made of fragments of Soviet exhibition equipment which were accidentally found in the museum's warehouse. Stands with red, blue and white fabric stretched on them remind us that many Suprematist principles were implemented in the very field of exhibition design in the 1930s – 1960s. Afrika is an archeologist of Late Modernism, criticizing the idea the clarity of formal perception in an age of the ideological bombardment of the unconscious.

The Industrial Unconscious is a series of works on enamel, reproducing industrial photoscenes of the 1920s – 1970s. The artist first used that technique at the 48th International Art Exhibition Venice Biennale, covering the main room of the Russian pavilion with thousands of images by Soviet photographers. They became a metaphor for the externalized memory of a patient subjected to electric shock therapy. The photo-to-enamel transfer technique helped preserve what immediately depreciated and was destroyed in the artist's sight. Afrika, as he puts it metaphorically, "bakes" photos, which pass through dozens of the most complicated processes to achieve strength and monumentality. By extending the life of a photo archive, Sergei Bugaev exhibits the forgotten, the abandoned and the secret, be it turbines of the age of industrialization or military paraphernalia discovered in the debris of the 1970s.

О. Т.

Для Сергея Бугаева-Африки искусство русского авангарда – предмет страстного собирательства и основа работы над собственными произведениями. В своих объектах и инсталляциях Африка часто обращается к стратегии реди-мейда. Он подхватывает артефакты из одной эпохи и переносит их в другую. С одной стороны, художник возвращает материальность утраченным символам, с другой – «обнаженные» факты имеют новую драматургию. Этот принцип воплощен художником в серии таких работ, как «Афазия», посвященной лингвисту Ромуану Якобсону, или в серии «Анти-Лисицкий», где он переворачивает политическое послание художника Эль Лисицкого, совмещая революционную арт-пропаганду с медицинскими таблицами Шиллинга. Художник называет свой художественный метод «афатическим».

Впервые показанная на персональной выставке Сергея Бугаева в Третьяковской галерее инсталляция «Бессознательное: не верь глазам» (2005) сооружена из фрагментов советского выставочного оборудования, случайно обнаруженных на хозяйственном складе музея. Использование обтянутых красной, синей, белой тканью стендов напоминает о том, что многие супрематические принципы были воплощены именно в области оформления выставочного пространства в 1930–1960-х. Африка занимается археологией позднего модернизма, подвергая критике идею о чистоте формального восприятия в эпоху идеологической бомбардировки бессознательного.

Произведения из серии «Индустриальное бессознательное» – выполненные на эмали композиции, воспроизводящие индустриальные фотообразы 1920–1970-х. Впервые к этой технике художник обратился на 48-й Венецианской биеннале, покрыв главный зал российского павильона тысячами образов, запечатленных советскими фотографами. Они стали метафорой, вынесенной вовне памяти пациента, подвергшегося электрошоковой терапии. Техника перенесения фотографий на эмаль позволила сохранить то, что мгновенно обесценивалось и разрушалось на глазах художника. Африка, по его образному выражению, «печет» фотографии, которые, пройдя через десятки сложнейших технологических процессов, обретают прочность и монументальность. Продлевая жизнь фотоархива, Сергей Бугаев экспонирует забытое, выброшенное, тайное – будь то турбины эпохи индустриализации или детали военных механизмов, обнаруженные в мусоре 1970-х.

О. Т.



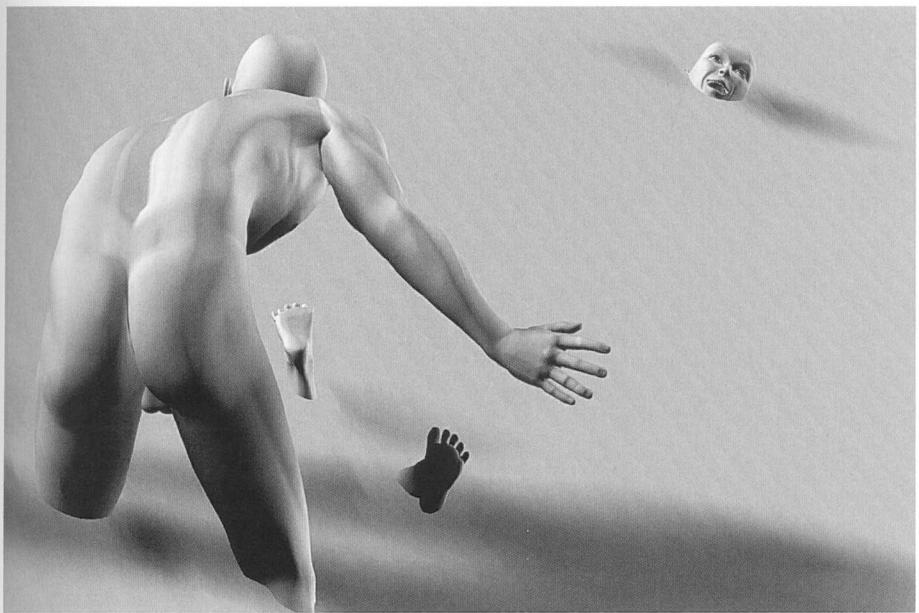
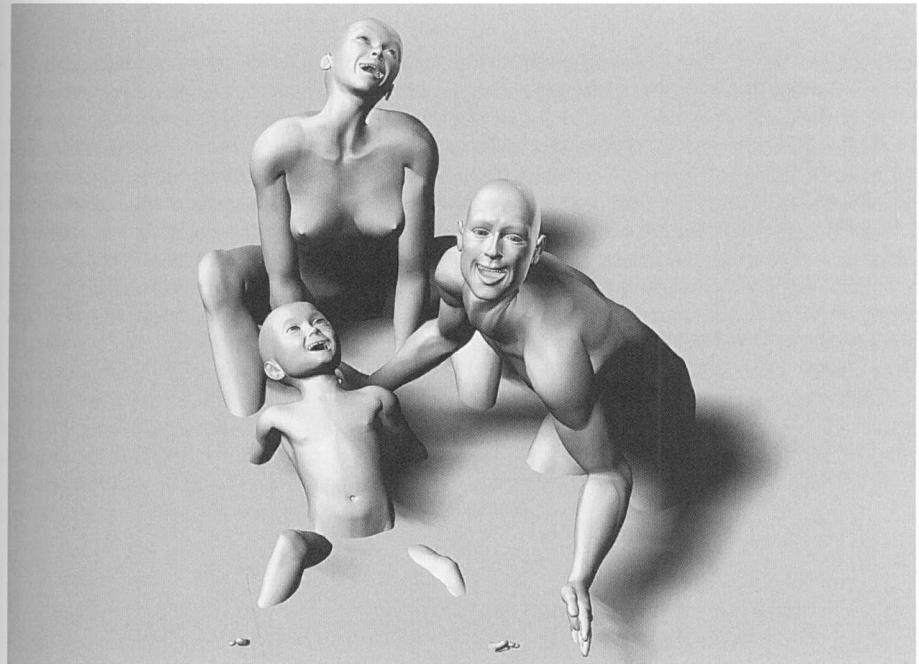
54 _ 55

Philipp Dantsov

Born in 1972 in Leningrad. Lives in St Petersburg. Graduated from the Vera Mukhina Academy of Art and Industry, St Petersburg. Selected solo exhibitions: 2006 Why Are They Together? National Center for Contemporary Art, Moscow; 2004 C17H21O4N, Guelman Gallery, Moscow; 2004 Red Set, Dmitry Semyonov Gallery, St Petersburg. Selected group exhibitions: 2005 Destructive Practice, Nairobi, Kenya; 2005 Peripheral Visions, Chapter Arts Centre, Cardiff, Wales. Other projects: 2006 Costumes and Sets for Du côté de chez Swann, Mariinsky Theatre, St Petersburg.

Филипп Донцов

Родился в 1972 году в Ленинграде. Живет в Санкт-Петербурге. Окончил Петербургскую художественно-промышленную академию. Избранные персональные выставки: 2006 «Почему они вместе?», Государственный центр современного искусства, Москва; 2004 «С17Н21О4Н», Галерея М. Гельмана, Москва; 2004 «Red Set», Галерея Дмитрия Семенова, Санкт-Петербург. Избранные групповые выставки: 2005 «Разрушительная практика», Найроби, Кения; 2005 «Периферийные Видения», Художественный центр, Кардифф, Великобритания. Другие проекты: 2006 сценография и костюмы для балета «В сторону «Лебедя», Мариинский театр, Санкт-Петербург.



Family Portraits, or what connects Jessica and John?: Beach 1, Beach3.

3d digital animation, 7 sec. loop, digital photo frame, 2004. Courtesy Aidan Gallery

Семейные портреты, или Что связывает Джессику и Джона?: На пляже 1, На пляже 3.

Трехмерная цифровая анимация, 7 сек. луп, цифровая видео рама, 2004. Предоставлено Айдан Галереей

Filipp Dontsov works in the field of media esthetics. The technological nature of his works creates a feeling of estrangement. The series of self-portraits in red and blue on polymer aluminum shows the effect of different lighting changing the character of the picture. Even where his objects punctiliously reproduce the form of the human body, it is not sculpture but its hollow form gleaming inside. The liquid polymer casts are not designed for moulding, they are to be filled with light, not bronze or plaster Paris. When he resorts to new polymer materials or electricity Dontsov shows how the hi-tech society of today moves from iconic signs to bar codes. In his decorations for the Swann's Way ballet, staged by the Mariinsky Theater in 2006, Dontsov reproduced a bar code, the new alphabet of consumer society, on the stage backdrop.

Since 2004, Dontsov has been working on a series devoted to a new digital family. The main characters of his computer animations and video installations are blanks for a male, female and child figures to be used for three-dimensional computer graphics. The video installation *Why are They Together?*, for example, reproduces the matrix of family relations between father and daughter, mother and son. In *Family Portraits, or What Connects Jessica and John* (2006), Dontsov revives the customary family portrait genre by means of a computer animation story about Jessica and John (the names of the computer software characters) who are ready for reproduction in cyberspace.

О. Т.



Family Portraits, or what connects Jessica and John?: Laokoon.

3d digital animation, 7 sec. loop, digital photo frame, 2004. Courtesy Aidan Gallery

Семейные портреты, или Что связывает Джессику и Джона?: Лаокоон.

Трехмерная цифровая анимация, 7 сек. луп, цифровая видео рама, 2004. Предоставлено Айдан Галереей

Филипп Донцов работает с медиаэстетикой. Технологичность его произведений создает эффект отчуждения. В серии автопортретов, сделанных в красно-синей гамме на полимерном алюминии, есть эффект разного освещения, меняющего характер изображения. Даже если его объекты скрупулезно воспроизводят форму человеческого тела, это не скульптура, а ее опустошенная, светящаяся изнутри форма. Сделанные из жидкой полимерной массы слепки формы не предназначены для отливки, они заполняются не бронзой или гипсом, а светом. Обращаясь к новым полимерным материалам или к электричеству, Донцов показывает, как в современном высокотехнологичном обществе происходит переход от иконических знаков к штрихкодам. В работе над декорациями к балету «По направлению к Свану», осуществленной в 2006 году в Мариинском театре, Донцов воспроизводит штрихкод, новый алфавит потребительского общества, на огромном театральном заднике.

С 2004 года Донцов работает над серией, посвященной новой цифровой семье. Главные герои его компьютерных анимаций и видеоинсталляций – это заготовки мужской, женской и детской фигур, предназначенные для трехмерной компьютерной графики. Так, в видеоинсталляции «Почему они вместе?» он воссоздает матрицу семейных взаимоотношений между отцом и дочерью, матерью и сыном. В инсталляции «Семейные портреты, или Что связывает Джессику и Джона» (2006) Донцов оживляет привычный жанр семейного портрета с помощью компьютерной анимации, рассказывающей о Джессике и Джоне (так зовут героев компьютерной программы), готовых к воспроизведству в киберпространстве.

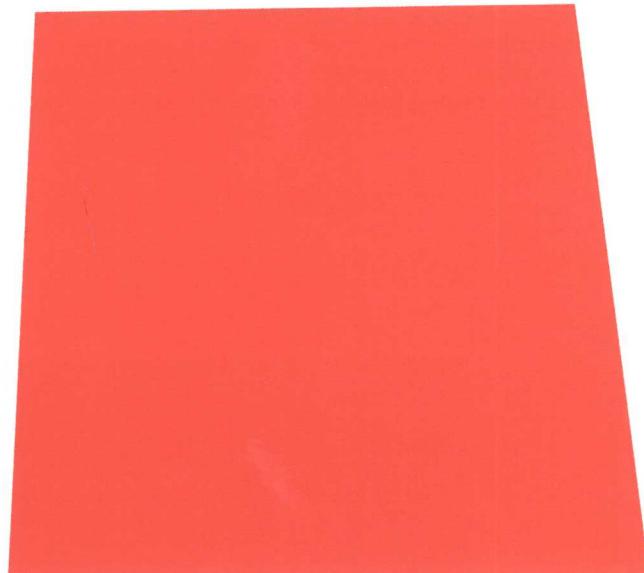
О. Т.

**Alexandra Galkina**

Born in 1982 in Moscow. Lives in Moscow. Studied at the Avdei Ter-Oganian School of Contemporary Art. Selected solo exhibitions: 2004 Cliches, Tretyakov Gallery, Moscow; 2003 Painted Graffiti, Tretyakov Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2006 8=8, L Gallery, Moscow; 2005 Accomplices, Tretyakov Gallery, Moscow; 2005 No Comments? Fabrica Project, I Moscow Biennale of Contemporary Art; 2005 Doublethink, Stella Art Gallery, Moscow.

Александра Галкина

Родилась в 1982 году в Москве. Живет в Москве. Училась в Школе современного искусства Авделя Тер-Оганьяна. Избранные персональные выставки: 2004 «Трафареты», ГТГ на Крымском Валу, Москва; 2003 «Закрашенные граффити», ГТГ на Крымском Валу, Москва. Избранные групповые выставки: 2006 «8=8», L-галерея, Москва; 2005 «Сообщники», Государственная Третьяковская галерея, Москва; 2005 «No comments?», проект «Фабрика» (специальный проект 1-й Московской биеннале), Москва; 2005 «Doublethink», Stella Art Gallery, Москва.



Untitled. From the series Skirt. Acrylic on canvas, 2006. Courtesy Stella Art Gallery
Без названия. Из серии «Юбки». Холст, акрил, 2006. Предоставлено Stella Art Gallery

Alexandra Galkina belongs to the first generation of Russian painters with no Soviet experience. To that new generation, the political and formal in art is not a target of ironic reflection. Galkina like her Radek group mates, raises the issue of the responsibility of the artist to oppose the global order. She started her career at the age of 16 as a member of a collective performance at the Barricade erected in post-perestroika Moscow in 1998. Galkina works with suprematist or constructivist forms like a meticulous archaeologist. She does not simply use the plastic discoveries of Russian avant-garde, but restores the texture which helps to define the individual in a long declared universalism. Galkina resorts to the basic surface of packing cardboard on which she draws or stencils. She paints graffiti (in Painted-out Graffiti) with black-and-white geometric patterns on houses, thus restoring the geometric abstract's right to exist on city streets and, at the same time, recalling an event in the 1920s when the city of Vitebsk was turned into a suprematist centre by Malevich and his school. However, unlike the avant-garde artists, who were involved in the design of clothes and household goods, Galkina creates a series of works where stockings, shoes, skirts are presented as an evolving story about suprematist form. For instance, the four pictures of her No Name series demonstrate the adventures of a skirt turning into Malevich's Red Square.

О. Т.

Александра Галкина относится к первому поколению российских художников, не переживших советского опыта. Для этого нового поколения политическое и формальное в искусстве – не предмет иронической рефлексии. Галкина, как и ее товарищи по группе «Радек», ставит вопрос об ответственности художника, противостоящего мировому порядку. Она начала свой творческий путь в 16 лет в качестве участника коллективного перформанса на «Баррикаде», воздвигнутой в 1998 году в постперестроечной Москве. Художница работает с супрематическими или конструктивистскими формами как скрупулезный археолог. Она не просто использует ту или иную пластическую находку русского авангарда, но восстанавливает фактуру, позволяющую проявить индивидуальное в декларируемом когда-то универсализме. Галкина обращается к бедной поверхности упаковочного картона, на котором рисует или печатает по трафарету. Она зачашивает граффити (в работе «Закрашенные граффити») на стенах домов монохромными геометрическими поверхностями, восстанавливая право присутствия геометрической абстракции на улицах города и одновременно напоминая об акции 1920-х годов в Витебске, превращенном Малевичем с учениками в супрематический город. Но в отличие от художников авангарда, занимавшихся дизайном одежды и предметов быта, Галкина создает серию работ, в которых чулки, туфли, юбки представлены в виде разворачивающегося рассказа о супрематической форме. Так, в серии работ «Без названия» четыре живописных полотна демонстрируют приключение юбки, трансформирующейся в «Красный квадрат» Малевича.

О. Т.



Untitled. Graphic series, 2005. Courtesy Stella Art Gallery

Без названия. Графическая серия, 2005. Предоставлено Stella Art Gallery

**Iced-Over Architects**

Group formed in 1993. Consists of Mikhail Leikin, Ilya Voznesensky, Igor Bury, Alexei Kononenko and Vera Samorodova. Selected solo exhibitions: 2006 Habitat Conditions, Contemporary City Foundation, Moscow; 2003 Up & Down, Guelman Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2006 Cuba My Love, Zverev Center of Contemporary Art, Moscow; 2002 Cetinje Biennale, Montenegro; 2002 Woods in Scaffolding, Melioration Project, Art Klyazma, Moscow.

Группа «Обледенение архитекторов»

Группа основана в 1993 году. В группу входят Михаил Лейкин, Илья Вознесенский, Игорь Бурый, Алексей Кононенко, Вера Самородова. Избранные персональные выставки: 2006 «Условия обитания», фонд «Современный город», Москва; 2003 «Up&Down», Галерея М. Гельмана, Москва. Избранные групповые выставки: 2006 «Куба – любовь моя», Зверевский центр современного искусства, Москва; 2002 Цетиньская биеннале, Черногория; 2002 «Леса в лесах», проект «Мелиорация», «Арт-Клязьма», Москва.



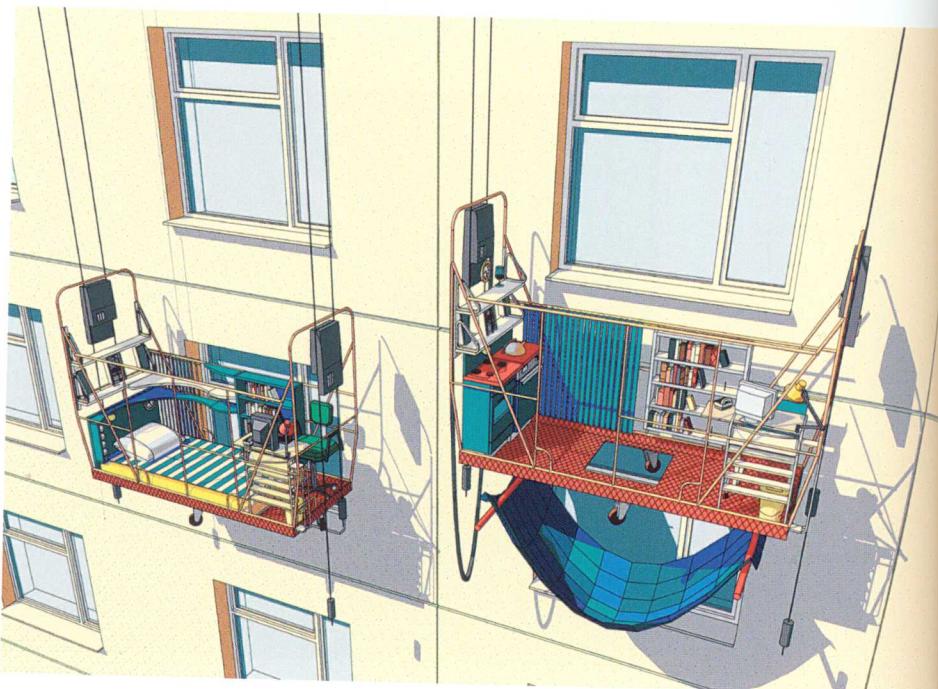
Bering Bridge. Architectural project, 2005. Property of the artists

Берингов мост. Архитектурный проект, 2005. Предоставлено авторами

Ice-ociation Architects is a group continuing the tradition of Russian "paper architecture", i. e. utopian design. Central to group's work is the problem of access, the connection between different types of spaces. Their first such project was A Bridge Along a River. It was followed by A Bridge in the Bering straits with reminiscent of like a submarine deckhouse. There is a historical explanation behind the concept of the bridge: the Bering straits is so shallow that submarines have to surface, giving potential observers an opportunity to count them. The sub shape is ideally suited this to the hostile environment which is essentially unsuitable for human habitation. The towers play an ice cutting role; inside them there are offices, hotels, support buildings.

In the 2003 project NPUKP-1 (a Russian abbreviation for "External suspended facility for a 24-hour stay"), a suspended cradle cage converted into a sleeping area for the homeless is, from one point of view, a parasitic device for individuals, and, from the other, a communal house with the main service elements "attached" to it. The resident of the suspended apartment has access to everything: he can knock on the window to get food, go to the toilet, get connected to a power line. As he travels along the façade, the cradle cage resident can change life support systems, select dishes, and find new companions to talk with.

E. K.



NPUKP-1 (Outside Round-the-Clock Hanging Apparatus).

Architectural project and installation, 2003. Property of the artists

НПУКП-1 (Наружное подвесное устройство круглосуточного пребывания).

Архитектурный проект и инсталляция, 2003. Предоставлено авторами

«Обледенение архитекторов» – группа, продолжающая традиции широко известной российской «бумажной архитектуры», то есть утопического проектирования. Среди множества тем, над которыми работает группа, центральной является проблема доступа, связи разнородных пространств. Первым проектом на эту тему стал «Мост вдоль реки». Потом возник «Мост в Беринговом проливе» с опорами, напоминающими рубки подводных лодок. Идея этого моста имеет историческое объяснение – в Беринговом проливе так мелко, что подводные лодки вынуждены ходить в надводном положении, давая гипотетическим наблюдателям без труда подсчитать их количество. Форма корпуса подлодки идеально приспособлена к условиям агрессивной внешней среды, в принципе неприспособленной для обитания людей. Башни несут функцию ледорезов, внутри них находятся офисы, гостиницы, технические помещения.

В проекте НПУКП-1 (наружное подвесное устройство круглосуточного пребывания), созданном в 2003 году, подвесная строительная люлька, трансформированная в гостиницу для бомжей, является, с одной стороны, паразитарным устройством для отдельного индивида, с другой – домом-коммуной с «привязанными» к нему основными элементами бытового обслуживания. Жильцу подвесной квартиры доступно все – он может постучаться в окно для получения пищи, выхода в туалет, подсоединения к электросети. Путешествуя по фасаду, жилец «люльки» может менять источники жизнеобеспечения, выбирать различные блюда и находить новых собеседников.

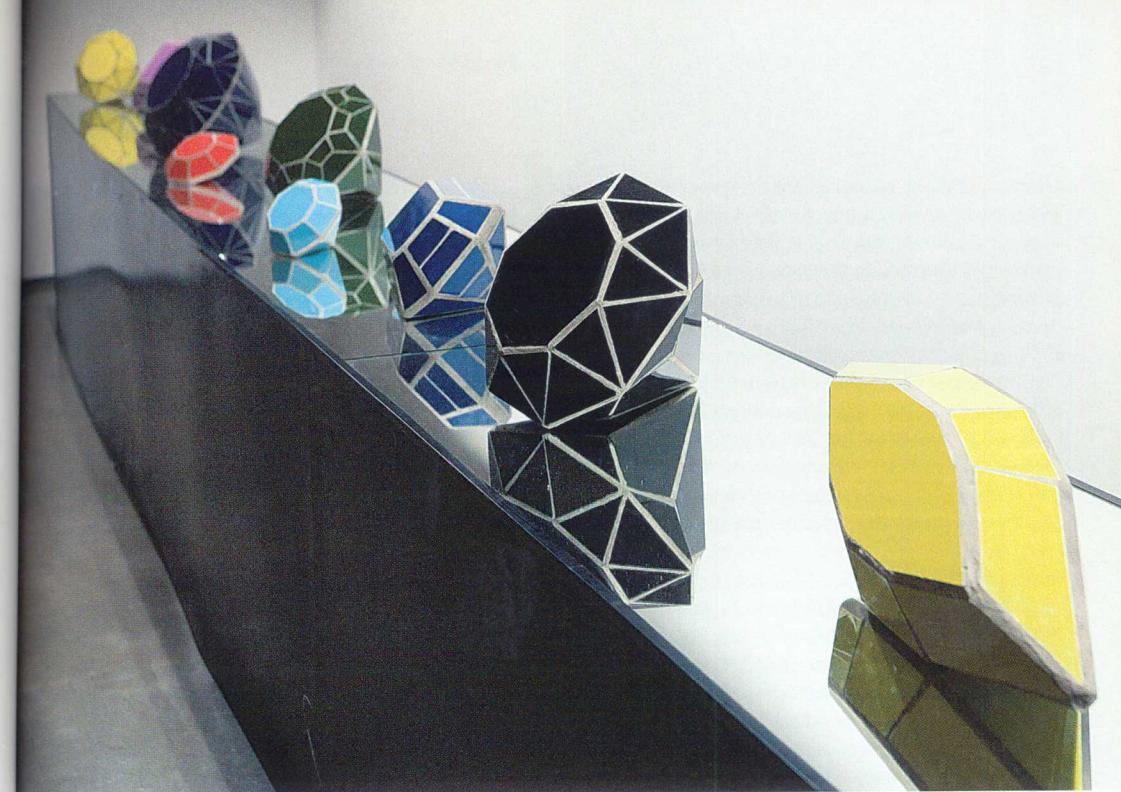
E. K.

**Zhanna Kadyrova**

Born in 1981 in Brovary, Ukraine. Lives in Kiev. Graduated from the Taras Shevchenko State School of Art. Selected solo exhibitions: 2006 Orange Summer, Regina Gallery, Moscow; 2006 Diamonds, Center for Contemporary Art, Kiev; Selected group exhibitions: 2006 Go, Ukraine, Go! Regina Gallery, Moscow; 2006 Hot Ukraine, Cool Ukraine, National Center for Contemporary Art, Moscow; 2005 Ukrainian Art and the Orange Revolution, Ukrainian Institute of Modern Art, Chicago; 2005 Orange Summer, Regina Gallery, Moscow.

Жанна Кадырова

Родилась в 1981 году в Броварах. Живет в Киеве. Окончила Киевскую государственную художественную школу им. Тараса Шевченко. Избранные персональные выставки: 2006 «Оранжевое лето», галерея «Риджина», Москва; 2006 «Бриллианты», Центр современного искусства, Киев, Украина. Избранные групповые выставки: 2006 «Украина, вперед!», галерея «Риджина», Москва; 2006 «Горячая Украина, Холодная Украина», Государственный центр современного искусства, Москва; 2005 «Украинское искусство и оранжевая революция», галерея «Риджина», Москва.



Diamonds. Installation, 2006. Courtesy of Regina Gallery

Бриллианты. Инсталляция, 2006. Предоставлено галереей «Риджина»

Zhanna Kadyrova belongs to the generation of artists who arrived after the "Ukrainian wave" of the 1980s – 1990s. When an art school, a peculiar Ukrainian trans-avant-garde, began to be established in Kiev and conceptual and post-conceptual art developed, Kadyrova was a secondary art school student. During the orange revolution, young Ukrainian artists arriving from various parts of the country spontaneously organized R.E.P. (an abbreviation for "revolutionary-experimental space") right on Independence Square. The revolution became the main driver for the development of new, socially active art. For their very first exhibition at the Ukrainian Modern Art Center in December 2004, R.E.P. displayed artifacts of the revolutionary era – the utilitarian campaign art which had just returned from the streets and barricades. The emergence of the group at the crest of the revolution and their direct involvement in the events enabled critics to compare R.E.P to the famous LEF ("Left Art Front"). Although the revolution was victorious, the revolutionary experience of the R.E.P. artists did not yield any political or economic dividends for them. On the contrary, while their project won the competition for the Ukrainian pavilion at the 51st Venice Biennale, R.E.P and Zhanna Kadyrova almost immediately received a refusal from the authorities. Zhanna Kadyrova's works have a special vitality and attention to industrial materials. Kadyrova finds her material in everyday life, on the streets, and in factories. Her performances are about turning what seem typical situations upside down.

In 2005, Kadyrova turned to painting, making spontaneous, large-scale pictures referring to the first generation of topical Ukrainian art. Tiles are among her favorite materials. Tiles enable her to build three-dimensional sculptural objects while continuing to reject "the noise of the street". One of her first tile works was a sculpture of a plumber. The tiles simultaneously played the roles of the significant and the signified. In 2006, Kadyrova produced a series of Polished Diamonds, tile-faced objects, following a diamond polishing guide. The subject matter of the work, the subtle exclusivity of gems, was transformed into brutal plasticity and serial production. Still, Kadyrova's diamonds, unlike, say, Jeff Koons objects, are related not so much to a simulation strategy or pastiche but to trust in social material which refers to the utopia of the 1920s, to the industrial artists' call to go to plants and factories.

O. T.

Жанна Кадырова относится к поколению художников, пришедших на смену «украинской волне» 1980–1990-х годов. Когда в Киеве складывалась живописная школа, своеобразный украинский трансавангард, и развивалось концептуальное и постконцептуальное искусство, Кадырова училась в средней художественной школе. Во время оранжевой революции прямо на майдане Незалежности молодые украинские художники, приехавшие из разных городов, стихийно организовались в группу «Р.Э.П.» (революционно-экспериментальное пространство). Революция стала главным стимулом для создания нового социально-активного искусства. На первой же выставке «Р.Э.П.» в декабре 2004 года художники выставили в украинском Центре современного искусства артефакты революционной эпохи – утилитарное агитационное искусство, только что вернувшееся с улиц и баррикад. Возникновение группы на гребне революции и непосредственное участие в событиях позволили критикам сравнить «Р.Э.П.» со знаменитым «ЛЕФом». Несмотря на то что революция победила, участие в ней не принесло художникам никаких политических и экономических дивидендов. Более того, одержав победу в конкурсе на проект для представления павильона Украины на 51-й Венецианской биеннале, группа «Р.Э.П.» и Жанна Кадырова почти сразу получили отказ от властей.

Произведения Жанны Кадыровой отличаются особой витальностью и вниманием к индустриальным материалам. Художница находит свой материал в повседневности: на улицах, на фабриках и заводах. При этом ее перформансы связаны с переворачиванием, казалось бы, привычной ситуации.

В 2005 году Кадырова обращается к живописи, создавая спонтанные масштабные холсты, отсылающие к первому поколению актуального украинского искусства. Кафель – один из излюбленных материалов художницы. Он позволяет создавать трехмерные скульптурные объекты и в то же время слышать «шум улицы». Одним из первых произведений, выполненных в этой технике, стала скульптура сантехника. Кафельная плитка сыграла роль одновременно означающего и означаемого. В 2006 году Кадырова сделала серию «Бриллианты» – объекты, облицованные кафелем, следуя руководству по огранке алмазов. Сюжет произведения – тонкая исключительность драгоценностей – претворен в брутальную пластику и серийность. Однако бриллианты Кадыровой, в отличие, скажем, от объектов Джекфа Кунса, связаны не столько с симуляционистской стратегией или пастишем, сколько с доверием к социальному материалисту, отсылающему к утопии двадцатых, с призывом художников-производственников уйти на фабрики и заводы.

O. T.



*Diamonds. Installation, 2006. Courtesy Regina Gallery
Бриллианты. Инсталляция, 2006. Предоставлено галереей «Риджина»*

**Irina Korina**

Born in 1977 in Moscow. Lives in Moscow. Graduated from the Russian Academy of Theatrical Art in Moscow and the Valand School of Fine Arts in Gothenburg (exchange project). Currently studying at the Kunstakademie, Vienna. Selected solo exhibitions: 2006 Positive Vibrations, XL Gallery, Moscow; 2006 Top Model, Contemporary City Foundation, Moscow; 2005 The Station Keeper, XL Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2005 Angels of History, Europaia, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp; 2005 I Moscow Biennale of Contemporary Art, Lenin Museum, Moscow; 2003 Horizons of Reality, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp.

Ирина Корина

Родилась в Москве в 1977 году. Живет в Москве. Окончила Российскую академию театрального искусства, Академию изящных искусств Valand, Гётеборг, Швеция. В настоящий момент учится в Венской академии художеств. Избранные персональные выставки: 2006 «Позитивные вибрации», XL-галерея, Москва; 2006 «Топ-модель», фонд «Современный город», Москва; 2005 «Станционный смотритель», инсталляция, XL-галерея, Москва. Избранные групповые выставки: 2005 «Московский концептуализм и его влияние», МУКА, Антверпен, Бельгия; 2005 1-я Московская биеннале, Музей Ленина, Москва; 2003 «Горизонты реальности», МУКА, Антверпен, Бельгия.



Top Model. Object. Plastic, 2005. Courtesy XL Gallery

Топ Модель. Объект. Пластик, 2005. Предоставлено XL-галереей

Irina Korina got her first degree as a scene designer. Now she is a student of the Vienna Art Academy majoring in new media and easily and freely mixing various principles of form-making in her art: in the theater she often uses new media while many of her exhibition projects are guided by the *mise en scène* tradition.

Korina's art is wide in range, combining monumentalism and close attention to the texture of the surface, the tactile perception of the image. Running through her works in one's memory is like changing your viewfinder all the time, from "zoom-out" to "zoom-in", from wide-screen projects like *Back to the Future* (2004) or *The Station Keeper* (2005) to a whimsical ornament in *29 Transformations* (2000) and *Camouflage* (2001).

In the piece exhibited by the 1st Moscow Biennale of Contemporary Art (2005), the micro and macro levels are in calculated balance: the monumental rough-cut form made of color plastic sheets recalled a strongly magnified 3D model of a fragment of a crystalline pattern on plastic while reproducing the outline of several cars crashing into each other.

In a similar manner, she used dumped household appliances (washing machines, dish-washers, fridges, and so on) to build the installation *White goods!* at the Europaia festival in Brussels (2005). At a distance, the "white goods" are seen as a new residential district of unpainted concrete apartment blocks.

In her interviews, Korina says she is worried by the problem of the standardization and unification of contemporary forms of civilization. Everything is made from the same templates, so an office building may precisely reproduce a stereo loudspeaker and an apartment block four stacked microwave ovens. Computer-aided design and present-day materials lead to an identikit human habitat, be it an apartment, a house in the country, an airport, or a hotel room in a far-away country.

Extending the situation to absurdity, Korina proposes furniture reminiscent commercial packaging. Model is a "bed" for a mobile phone and charger enlarged to the size of an armchair or a couch on which the comfort of the present-day system of standards can be tested.

E. K.

Ирина Корина по первому образованию художник театра. Сейчас она учится в Венской академии художеств по классу новых медиа и непринужденно миксует в творчестве разные принципы формообразования: в работах в театре активно использует новые медиа, а выставочные проекты часто создает в традиции мизансцен.

Творчество Кориной широко по диапазону, оно сочетает в себе и монументализм, и пристальное внимание к фактуре поверхности, тактильному восприятию образа. Перебирая в памяти ее работы, словно все время меняешь планы в видеоскателе, переходя от «zooming out» к «zooming in», от «широкоформатных» проектов, таких как «Назад в будущее» (2004) или «Станционный смотритель» (2005), к причудливому орнаменту в инсталляциях «29 трансформаций» (2000) и «Камуфляж» (2001).

В произведении, представленном в рамках 1-й Московской биеннале современного искусства (2005), микро- и макроуровни находятся в выверенном соответствии: монументальная рубленая форма, собранная из листов цветного пластика, напоминала сильно увеличенную 3D-модель фрагмента кристаллического рисунка на пластик и в то же время воспроизводила контуры нескольких автомашин, врезавшихся одна в другую.

Подобным же образом из выброшенной домашней техники белого цвета (стиральных и посудомоечных машин, холодильников и т. п.) была собрана инсталляция «White goods!» на фестивале «Европалия» в Брюсселе (2005). С большой дистанции «white goods» воспринимаются как новый микрорайон из неокрашенных бетонных панельных домов.

В своих интервью Корина признается, что ее волнует проблема стандартизации и унификации форм современной цивилизации. Все кроится по одним лекалам, и офисное здание может в точности воспроизводить акустическую колонку музыкального проигрывателя, а жилой дом – четыре поставленных друг на друга микроволновки. Компьютерное проектирование и современные материалы ведут к полному однообразию среды обитания человека – будь то квартира, дача, аэропорт или гостиничный номер в далекой стране.

Доводя до абсурда ситуацию, Корина предлагает мебель, напоминающую упаковку промышленных товаров. Объект «Модель» представляет собой «кроватку» для мобильного телефона и зарядного устройства, увеличенную до размеров кресла или кушетки, на которой можно проверить комфорт современной системы стандартов.

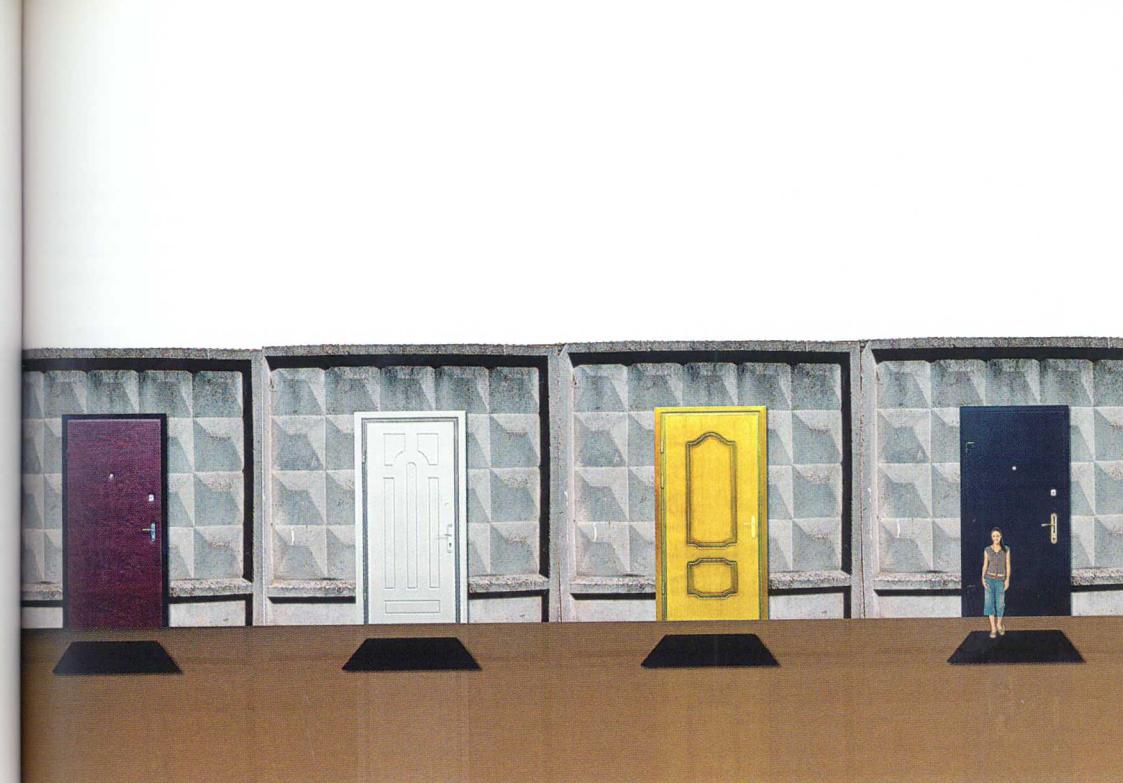
E. K.

**Anton Litvin**

Born in 1967 in Moscow. Lives in Moscow. Graduated from Moscow Financial Institute. Member of the Escape Program. Selected solo exhibitions: 2005 Cover, Contemporary City Foundation, Moscow; 2004 Mirrors, Guelman Gallery, Moscow; 2004 4/4, National Center for Contemporary Art, Moscow (Escape Program); 2004 Following the Steps, Guelman Gallery, Kiev. Selected group exhibitions: 2005 51st Venice Biennale (with ESCAPE Program); 2003 I Prague Biennale, Czech Republic; 2002 Manifesta IV, Frankfurt, Germany; 2002 Cetinje Biennale, Montenegro.

Антон Литвин

Родился в 1967 году в Москве. Живет в Москве. Окончил Московский финансовый институт. Участник Escape Program. Избранные персональные выставки: 2005 «Покрытие», фонд «Современный город», Москва; 2004 «Зеркала», Галерея М. Гельмана, Москва; 2004 «4/4», Государственный центр современного искусства, Москва (с Escape Program); 2004 «След в след», Галерея М. Гельмана, Киев, Украина. Избранные групповые выставки: 2005 Русский павильон на 51-й Венецианской биеннале, Италия (с Escape Program); 2003 1-я Пражская биеннале, Чехословакия; 2002 Манифеста IV, Франкфурт, Германия; 2002 Биеннале в Цетине, Черногория.



Lock Out. Installation, 2006. Property of the artist
Lock Out. Инсталляция, 2006. Предоставлено автором

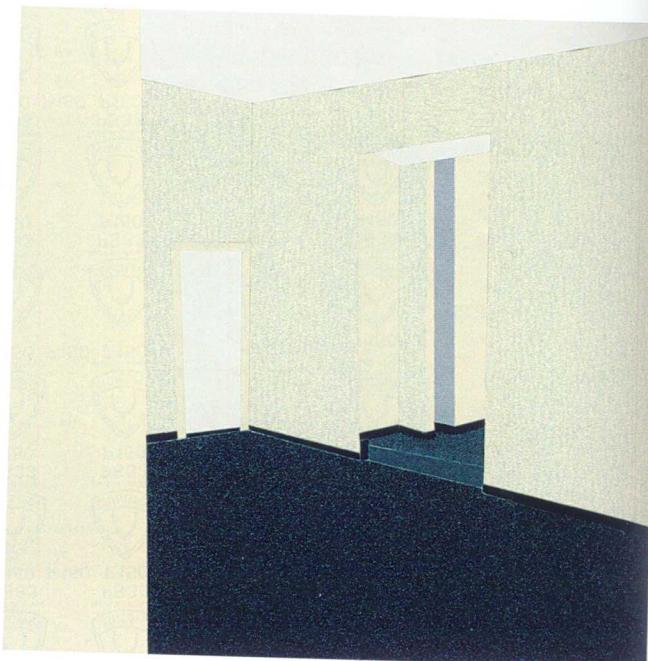
Anton Litvin of the Escape group seems to be a marginal member of the Moscow artistic community. An active participant of action art, he hardly ever works with galleries. His marginality is rooted in his faithfulness to the radical movement of the early 1990s. A strategy of maximum artistic independence from money and Litvin's critical attitudes toward any predominant ideology became an obstacle to the status celebrity in an age of what Anatoly Osmolovsky concisely described as a mass media call.

The plot of his videoworks include a slushy winter street, a stray dog, a cheap toy, an old beggar. In his detective-romantic series Punctuation, the shots are so obscure that one only sees the same red spots in the darkness. With his most recent passion for sandpaper, too, Litvin is faithful to his choice of the everyday, unimpressive side of life. Sandpaper is a cheap, abundant and disposable material. In Litvin's collages, it plays an imitational rather than symbolic role, as a replacement for plaster, flooring tiles, rough concrete surfaces.

The imitation of various surfaces raises the problem of non-genuineness as such. The "Euro-refurbishment" of present-day Russia, with its dubious finishes, appears as a rough reflection of western minimalism, the big style of the 1950s, now re-adjusted for the provincial bourgeoisie. Knowing that minimalism, too, was a repetition of the constructivism of the 1920s, modern finishes seem to have the following genealogy: the unpainted concrete of consoles of present-day Russia's office esthetics.

What was revolutionary is transformed into up-market, and the up-market further degrades into cheap fakery. The democratic takes the form of imitation of expensive materials and forgets the known formula of simplicity which that could theoretically be mass-produced today. The sad experience of last century's avant-garde suggests that democratic esthetics is only in demand by the educated and rich.

E. K.



Mirrors. Collage, sandpaper. 2004. Property of the artist

Зеркала. Коллаж, абразивная бумага. 2004. Предоставлено автором

Антон Литвин, входящий в группу Escape, выглядит маргиналом в московской художественной среде. Являясь активным участником акционизма, он почти не сотрудничает с галереями. Пресловутая маргинальность объясняется верностью радикальному движению первой половины 1990-х. Стратегия максимальной независимости в творчестве от денег и критическое отношение Литвина к любой господствующей идеологии стали препятствием для обретения статуса знаменитости в эпоху, по емкому определению Анатолия Осмоловского, «массмедиийной призывности».

Сюжеты его видеоработ – слякотная зимняя улица, бродячая собака, дешевая детская игрушка, нищий старик. В его детективно-романтической серии «Пунктуация» кадры затемнены настолько, что видны лишь одинаковые красные огоньки в темноте.

И в последнем по времени увлечении абразивной бумагой Литвин верен своему выбору повседневной, неаппетитной стороны жизни. «Шкурка» – дешевый, повсеместно встречающийся материал, по природе своей одноразовый. В коллажах Литвина он выступает не в символической, а в имитационной роли – как заменитель штукатурки, напольной плитки, шершавой бетонной поверхности.

Имитация разных поверхностей поднимает проблему неподлинности как таковой. Современный российский евроремонт с его сомнительными отделочными материалами предстает шершавым отражением западного минимализма, большого стиля 1950-х годов, приспособленного ныне для провинциальной буржуазии. А если вспомнить, что и минимализм, в свою очередь, явился репризой конструктивизма 1920-х годов, то у современных отделочных материалов возникает следующая генеалогия: неокрашенный бетон конструктивизма – полированный камень, и белая стена минимализма – ковровые покрытия, «жидкие обои» и пластиковые панели современной российской офисной эстетики.

Революционность трансформируется в элитарность, а та, в свою очередь, вырождается в дешевую подделку. Демократичность принимает форму имитации дорогих материалов, забывая о найденной некогда формуле простоты, которую сегодня технически уже можно было бы осуществить серийно. Печальный опыт авангарда прошлого века показывает: демократическая эстетика востребована только у образованных и богатых.

E. K.

**Vladimir Logutov**

Born in 1980 in Samara. Lives in Samara. Graduated from Samara Pedagogical University and Samara School of Art. Selected solo exhibitions: 2006 Park, Reflex Gallery, Moscow; Twilight, Ikon Gallery, Birmingham, UK; 2005 Cash Art, Samara Museum of Art, Samara. Selected group exhibitions: 2003 ...No Sacrifices Are Required open air project, Long Stories of Ekaterinburg Festival, Ekaterinburg; 2002 Volga River in Flood open air project, Cross Country Walk Festival, Samara.

Владимир Логутов

Родился в Самаре в 1980 году. Живет в Самаре. Окончил Самарский педагогический университет, Самарское художественное училище. Избранные персональные выставки: 2006 «Парк», галерея «Рефлекс», Москва; 2006 «Эпизод», «Сумерки», Галерея Ikon, Бирмингем, Великобритания; 2005 «Cash Art», Самарский художественный музей, Самара, Россия. Избранные групповые выставки: 2003 «...не требует жертв», уличный проект в рамках фестиваля «Длинные истории Екатеринбурга», Екатеринбург; 2002 «Волга в разливе», проект под открытым небом в рамках фестиваля «Прогулка по пересеченной местности», Самара.



*Twilight. Video, 2005. Property of the artist
Сумерки. Видео, 2005. Предоставлено автором*

Vladimir Logutov received his art education in Samara, a town on the River Volga. His first works of art are linked to his attempts to explore his provincial background as his own identity. With a group of fellow students from Samara School of Art, he founded the Cultural Catastrophes Medical Center – where the cultural catastrophe was Samara's isolation. In 2002, Logutov created the Volga River in Flood project, in analogy to the tradition of pouring draught beer into glass jars at the local brewery. The artist drew water from the Volga in jars, which he lined along the riverbank, designating the borderline between water and dry land.

Logutov then embarked on a period of active experimentation. He worked as a VJ in Samara clubs, showing insensitivity towards the psychedelic perspectives of non-linear montage in video images. The artist reacted to the banalities of club videos in the PLAY/School of Young Video Artists graphic series (2004), which relates such commandments of video art as «when shooting something that you think is interesting, best look the other way».

Working in new techniques and genres, Vladimir Logutov did not abandon painting, confessing that half a life spent at the easel, beginning with studies in art school, has made drawing an almost physiologically necessary action, comparable to meditation. The visual sensuality resulting from these activities lies at the heart of a recent series of video works – the Twilight trilogy (2005) and the Expectation installation (2006). Despite his externally monotonous subjects, Logutov creates extremely subtle visual effects. With the help of digital montage, he divides the representation into tiny elements, from which he compiles new «synthetic» images. Miracles occur in the twilight: cars vanish, identical old women multiply and a boy walks past without a head.

E. K.

Владимир Логутов получил художественное образование в Самаре, небольшом городе на берегу Волги. Его первые художественные работы связаны с попыткой осознать провинциальность как собственную идентичность. С сокурсниками по институту он учредил «Центр медицины культурных катастроф», имея в виду самарскую культурную изоляцию. В 2002 году Логутов сделал проект «Волга в разливе» по аналогии с разливом пива на знаменитом местном пивзаводе: набрал в стеклянные банки воду из реки и поставил их на берегу, как некоторую пограничную зону между водой и сушей.

В дальнейшем художник активно экспериментировал, например, работал видеожеем в самарских клубах, оставаясь нечувствительным к психodelическим перспективам нелинейного монтажа видеоизображения. Революцией на банальность клубного видео стала графическая серия 2004 года «PLAY/Школа молодого видеожурналиста». Эта работа повествует о главных заповедях видеокарта, таких как: «если снимаешь что-то, по-твоему, интересное, самому лучше в это время смотреть в другую сторону».

Работая с новыми техниками и жанрами, Логутов не оставляет и живопись, признаваясь, что полжизни, проведенные за мольбертом, начиная с обучения в художественной школе, сделали рисование почти физиологически необходимым действием, сравнимым с медитацией. Выработанная в результате этих занятий визуальная чувствительность стала основой для серии видеоработ последних лет: трилогии «Сумерки» (2005) и инсталляции «Ожидание» (2006).

При внешней монотонности сюжета автор создает исключительно тонкие визуальные эффекты. С помощью цифрового монтажа он сначала разделяет изображение на мельчайшие элементы, а после составляет из них новые «синтетические» образы. В сумерках случаются чудеса: исчезают автомобили, плодятся одинаковые старушки и ходят мальчик без головы.

E. K.

**Oksana Mas**

Born 1969 in Ilichevsk. Lives in Odessa, Ukraine. Graduated from the Ilichevsk School of Arts, Odessa School of Art and Odessa University. Selected solo exhibitions: 2004 Painting, Aidan Gallery, Moscow; 2002 365 Project, Morvokzal Central Exhibition Complex, Odessa. Selected group exhibitions: 2005 Group Show, Aidan Gallery, Moscow; 2000, 1998 Marina-2000 Biennale, Morskaya Gallery, Odessa.

Оксана Мась

Родилась в 1969 году в городе Ильичевске. Живет в Одессе. Окончила Школу искусств Ильичевска, Одесское государственное художественное училище им. М. Б. Грекова, училась в Одесском государственном университете им. И. И. Мечникова. Избранные персональные выставки: 2004 «Живопись», Айдан-галерея, Москва; 2002 Презентация проекта «365», Центральный выставочный комплекс Морвокзала, Одесса, Украина. Избранные групповые выставки: 2005 Групповая выставка художников Айдан-галереи, Москва; 2000, 1998 Биеннале «Марина-2000», Морская галерея, Одесса, Украина.



People and the Sea. Oil and pencil on canvas, lacquer, 2006. Courtesy Aidan Gallery
Люди и море. Холст, масло, карандаш, лак, 2006. Предоставлено Айдан-галерей

Oksana Mas had wanted to become a stage director. She became an artist and got a degree in philosophy. Her "allness", a concept invented by Mikhail Larionov, recalls of the experience of the 1920s when painters bravely entered everyday life, designing work clothing and new books. Every day, Mas created collages and charts for 365 magazine, logos for construction companies, interior designs for offices. She dreamt of painting a cargoship with mythical subjects based on the tree of life. Most of Mas's works are black and white. On a white grounded canvas, she paints small black figures casting long shadows, occasionally adding pencil hatchwork, and covers everything with a layer of varnish. The plot of the black-and-white works is people walking on a square, skating, or cycling, i. e., engaged in ordinary activities. The silhouettes, appearing to be cut out of black paper, are presented as viewed from above. The whole composition seems to be seen through the lens of a camera. Collective action turns the figures into ornament, referring to the imagery of Sergei Eisenstein's films. People and the Sea, a picture showing people sitting on a staircase by the sea, is a reminder of the famous shot from "Battleship Potemkin". But the artist looks differently at the revolutionary nature of Eisenstein's editing: peace instead of action, silence instead of an ideological message. The editing or elements of animation no longer testify to collective participation in a socially useful event. Mas's characters are mechanistic little humans who are idle inhabitants of a post-utopian community rather than fighters for the industrialization of the country.

О. Т.

Оксана Мась хотела быть режиссером. Став художницей, получила философское образование. Ее «всечество» напоминает об опыте 1920-х годов, когда художники смело внедрялись в быт, создавая дизайн про-зодежды и новой книги. Мась рисовала коллажи и графики для журнала «365», создавала логотипы для строительных компаний, разрабатывала интерьеры для офисов, мечтала расписать грузовой корабль мифологическими сюжетами, посвященными древу жизни.

Сейчас Мась создает преимущественно монохромные произведения. На белом загрунтованном холсте она пишет маслом маленькие черные графические фигуры, отбрасывающие глубокие тени, иногда добавляя карандашную штриховку. Сюжет черно-белых произведений – люди, гуляющие на площади, катающиеся на коньках или едущие на велосипедах, то есть занимающиеся самым обычным делом. Будто вырезанные из черной бумаги силуэты даны в сильном ракурсе сверху. Композиция кажется увиденной сквозь объектив кино- или фотоаппарата. Коллективное действие превращает фигурки в орнамент, отсылая к образности фильмов Сергея Эйзенштейна. Так, картина «Люди и море» с изображением людей, сидящих на лестнице на берегу моря, напоминает о знаменитом кадре из кинофильма «Броненосец «Потемкин». Но революционный пафос эйзенштейновского монтажа переосмысливается художницей. Вместо движения – покой, вместо идеологического послания – тишина. Монтаж, элементы мультипликации не свидетельствуют более о коллективном участии в общественно полезном действии. Герои Мась – механистические человечки, которые являются не борцами за индустриализацию всей страны, а праздными обитателями постутопического пространства.

О. Т.

**Andrei Molodkin**

Born in 1966 in Boui. Lives in Paris. Graduated from the Stroganov Institute in Moscow. Selected solo exhibitions: 2006 Cold War II, Orel Art Gallery, Paris; 2003 Love Copyright, Orel Art Gallery, Paris; 2004 Notre Patrimoine, European Parliament, Brussels. Selected group exhibitions: 2002 New Start of Contemporary Art from Moscow, Düsseldorf Kunsthalle, Germany; 2002 Photobiennale, Moscow House of Photography, Moscow; 2001 Novonovosibirsk, New Academy of Fine Arts, St Petersburg, Schusyev Museum of Architecture, Moscow, State Russian Museum, St Petersburg.

Андрей Молодкин

Родился в 1966 году в городе Буи. Живет в Париже. Окончил Строгановский институт в Москве. Избранные персональные выставки: 2006 «Холодная война II», Orel Art Gallery, Париж, Франция; 2004 «Notre Patrimoine», Европейский парламент, Брюссель, Бельгия. Избранные групповые выставки: 2002 «Новое начало. Современное искусство из Москвы», Кунстхалле, Дюссельдорф, Германия; 2002 Фотобиеннале, Московский Дом фотографии, Москва; 2001 «Новоносибирск», Новая академия изящных искусств, Санкт-Петербург, Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Malevitch Black Square. Acrylic filled with crude oil, 2006. Courtesy Kashya Hildebrand Gallery

Черный квадрат Малевича. Акрил, нефть-сырец, 2006. Предоставлено Галереей Каше Хильдебранд

Criticism of the symbolic order is the main theme of Andrei Molodkin's work. In 2000 for the Novonovosibirsk project, he created a series of large pictures drawn with a blue ball-pen on a canvas. Each picture used a thousand ball-pens. The pictures showing the head of Apollo with missiles in a quiver, a nuclear submarine surfacing among a group of reindeer, a giant ear of rye, are topically connected with the neo-utopian idea of moving Russia's capital city to the geographic centre of the country, a hypothetical city near Novosibirsk. In 2003, Molodkin presented a new project, Love ©, another series of ball-pen pictures reproducing large stickers where the heart in the formulas "I... art", "I... NY", "I... sex" is replaced with a skull and bones. As he destroys the usual consumer idiom the artist explores the correlation of a subject and the object of a wish imposed on him.

In 2004, Molodkin started making his "negative" sculptures. Instead of a canvas, he used a transparent acrylic mass; instead of a ball-pen, crude oil. In his work oil takes the form of recognizable monuments like the head of Apollo or the statue of Nike of Samothrace. Oil produced in the cradle of civilization takes the place of a sacred cultural heritage (one sculpture is called Kirkook 36% API in the Form of a Blessing Hand).

In 2006, Molodkin looked at the modernist heritage and created three-dimensional objects: Black Square, Black Cross, and Black Circle, refer directly to the famous series of Malevich pictures. The "sculptures" are exactly the same size as the originals and have the same ratio of black (crude oil) to white (transparent acrylic mould). The heroism of the modernist project revitalized in this "black gold" technology becomes the artist's gesture the resistance to the today's neoliberal economic order.

О. Т.



Horizon. Photo, acrylic tube filled with crude oil, 2006. Courtesy Kashya Hildebrand Gallery

Горизонт. Фотография, акриловая трубка, нефть-сырец, 2006. Предоставлено Галереей Каше Хильдебранд

Критика символического порядка – главная тема Андрея Молодкина. В 2000 году для проекта «Новоновосибирск» он создает серию масштабных картин, нарисованных синей шариковой ручкой на холсте. На создание каждой картины уходит тысяча ручек. Картины с изображением головы Аполлона с ракетами в колчане, атомной подводной лодки, всплывающей в окружении северных оленей, гигантского ржаного колосса тематически связаны с неоутопической идеей перенесения столицы России в географический центр страны, гипотетический город, находящийся недалеко от Новосибирска. В 2003 году Молодкин представляет новый проект «Love ©». Другая серия картин, также созданных шариковой ручкой, воспроизводит огромные стикеры, на которых вместо сердца в формуле «I ... art», «I ... NY», «I ... sex» изображены череп и кости. Разрушая привычную идиому, эффективно эксплуатируемую потребительским обществом, художник рассматривает соотношение субъекта и объекта навязываемого ему желания.

В 2004 году Молодкин переходит к изготовлению своих «негативных» скульптур. Вместо холста он использует прозрачную акриловую массу, вместо шариковой ручки – нефть. Нефть принимает форму того или иного узнаваемого монумента, будь то голова Аполлона или статуя Ники Самофракийской. Нефть, добываясь в колыбели цивилизации, занимает место священного культурного наследия (скульптуры называются, например, «Kirkook 36% API в форме благословляющей руки»).

В 2006 году Молодкин обращается к модернистскому наследию и создает трехмерные объекты «Черный квадрат», «Черный крест» и «Черный круг», напрямую отсылающие к знаменитой серии картин Малевича. «Скульптуры» точно воспроизводят размер оригиналов, соотношение черного (неочищенной нефти-сырца) и белого (прозрачной акриловой формы). Героизм модернистского проекта, возрожденный в технологии «черного золота», становится жестом сопротивления художника современному экономическому неолиберальному порядку.

О. Т.

**Natalia Nosova**

Born in 1974 in Magnitogorsk. Lives in Moscow. Graduated from Moscow State University. Selected solo exhibitions: 2006 Travels, Photobiennale 2006, Central House of Artists, Moscow; 2006 Cubo-China E.K.ArtBureau, Sovcom Gallery, Moscow.

Наталья Носова

Родилась в 1974 году в Магнитогорске. Живет в Москве. Окончила Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Избранные персональные выставки: 2006 «Путешествия», в рамках Фотобиеннале-2006, ЦДХ, Москва; 2006 Кубо-Китай, Е.К.АртБюро (в помещении галереи «Совком»), Москва.



Road. Lisbon. Photo, 2006. Courtesy E.K.ArtBureau

Дорога. Лиссабон. Фотография, 2006. Предоставлено Е.К.АртБюро

Natalya Nosova believes photography to be an ideal means of catching the moment, combining clarity, simplicity, and balance. She is not after the texture of the surface or the expressionist capabilities of photography. Nosova takes pictures of rows of beach umbrellas vanishing in the distance, parked cars shot from a sharp angle, boats statuuesquely pursuit motionless at berth, crowded or empty streets. Paradoxically her works are reflect the pursuit of Soviet photography of the 1920s. The Road series, with dominant black and white diagonal line of asphalt, recalls Rodchenko, the innovator of Soviet photography: "the most interesting points of modern age are 'top to bottom' and 'bottom to top' and their diagonal aspects". Rodchenko urged people to remove the blinkers from their eyes to reject the accepted perspective, which photography inherited from painting, in order to see the new world in a new way. In Nosova's photos, the search for an angle and an internal logic to the world around and its formal structure, reflect not so much modernist enthusiasm but an individual search which transforms the universal into the particular, the collective into the individual. The repeating forms and spaces, which are akin to an ideal architectural model of the city, don't shield a person from loneliness in our urban world.

O. T.

Наталья Носова считает фотографию идеальным средством фиксации момента, в котором сочетаются чистота, простота, равновесие. Ее не занимает текстура поверхности и экспрессионистические возможности фотографии. Носова снимает уходящие вдаль за линию горизонта ряды пляжных зонтиков, выхваченные резким ракурсом припаркованные автомобили или корпуса лодок, застывших на причале, заполненные или пустые улицы. Ее работы парадоксальным образом перекликаются с теми поисками, которыми была отмечена советская фотография 1920-х годов. Так, серия фотографий Носовой «Дорога» с доминирующей черно-белой диагональю асфальта кажетсяозвучной словам новатора советской фотографии Родченко: «Самыми интересными точками современности являются точки «сверху вниз» и «снизу вверх» и их диагонали». Родченко призывал снять пелену с глаз, отказаться от привычной, доставшейся фотографии в наследство от живописи перспективы, чтобы увидеть новый мир по-новому. В фотографиях Носовой поиски ракурса и внутренней логики окружающего мира, его формальной структуры, говорят не столько о модернистском энтузиазме, сколько об индивидуальном поиске, преобразующем всеобщее в частное, коллективное в индивидуальное. Повторяющиеся формы и пространство, которое сродни идеальной архитектурной модели города, не избавляют человека от одиночества в урбанистическом мире.

O. T.



Umbrellas. Deauville. Photo, 2004. Courtesy E.K.ArtBureau

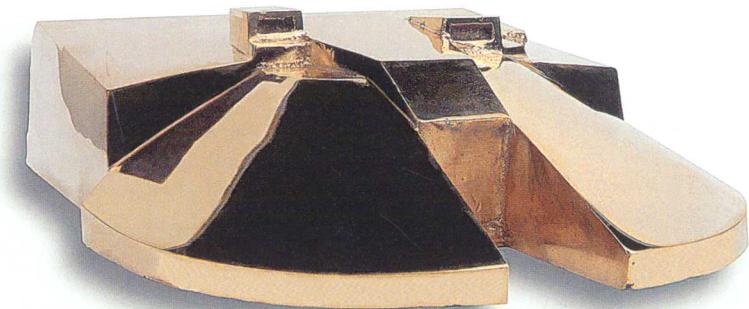
Зонтики. Довиль. Фотография, 2004. Предоставлено Е.К.АртБюро

**Anatoly Osmolovsky**

Born in 1969 in Moscow. Lives in Moscow. Studied at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin (stipendiary of the Berlin Senate). Selected curatorial projects: 2004 Art with No Excuse, Shusyev Museum of Architecture, Moscow; 2002 100% Vision, Regina Gallery, Moscow. Selected solo exhibitions: 2006 Hardware, Stella Art Gallery, Moscow; 2005 How Political Stances Turn into Form, Stella Art Gallery, Moscow; 1994 My Way, Guelman Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2003 Utopia Station, 50th Venice Biennale; 2002 25th Biennale de Sao Paulo, Brazil; 1993 Aperto '93, 45th Venice Biennale. Selected performances: 1999 Against Everyone, Lenin Mausoleum, Moscow; 1993 Mayakovsky/Osmolovsky, Triumphal Square, Moscow.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве. Живет в Москве. Стипендиат Берлинского сената в Kunstlerhaus Bethanien. Кураторские проекты: 2004 «Искусство без оправданий», Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва; 2002 «100% зрение», галерея «Риджина», Москва. Избранные персональные выставки: 2006 «Изделия», Stella Art Gallery, Москва; 2005 «Как политические позиции превращаются в форму», Stella Art Gallery, Москва; 1994 «Мой путь», Галерея М. Гельмана, Москва. Избранные групповые выставки: 2003 «Станция «Утопия», 50-я Венецианская биеннале, Италия; 2002 25-я Биеннале в Сан-Паулу, Бразилия; 1993 «APERTO'93», 45-я Венецианская биеннале, Италия. Избранные перформансы: 1999 «Против всех», трибуна Мавзолея В. И. Ленина, Красная площадь, Москва; 1993 «Маяковский – Осмоловский», Триумфальная площадь, Москва.



Black eagle. Object from the series Hardware. Bronze, 2006. Courtesy Stella Art Gallery
Черный орел. Объект из серии «Изделия». Бронза, 2006. Предоставлено Stella Art Gallery

Anatoly Osmolovsky launched his artistic career in 1990, when the twenty-year-old writer became active critic of contemporary art exhibitions. Then came the years of the so-called "Moscow radicalism". In the first half of the 1990s, Osmolovsky founded the E.T.I. and Netseyzudik groups and actively preached anarchism. In the late 1990s, the strategy of "non-spectacular" art. In 1999, he replaced Avdei Ter-Oganian as the head of the School of Modern Art. Under his guidance, the young artists involved in this project began to call themselves the Radek group.

Osmolovsky's new stylistics of 2004 were another attempt at artistic nonconformism, opposing entrenched "left-wing" practices. Unlike the "non-spectacular" art of past years, however, the artist created complex sculptural forms. Once a group leader, he is now the curator of individual exhibitions, preferring to work on his own.

Anatoly Osmolovsky's abstract works conceal an analysis of form based on two main devices – an unexpected combination of technical aesthetics and biomorphism and the serial principle, when each work consists of several similar parts.

The Hardware series consists of eleven bronze sculptures, based on the forms of modern tanks made in various countries, from Brazil to Japan. Osmolovsky only depicts the upper part of the tank – the turret. His models also lack guns. Without tracks and gun, the turret is more like a harmless house or pavilion, whose geometric silhouette is a paraphrase of Constructivist architectural motifs. The dissonance between avant-garde design and firepower technology provides the drama of Osmolovsky's Hardware.

E. K.



Hardware. Installation, 2006. Courtesy Stella Art Gallery
Изделия. Инсталляция, 2006. Предоставлено Stella Art Gallery

Начало художественной деятельности Осмоловского относится к 1990 году, когда двадцатилетний литератор на обсуждении выставок начал активно критиковать современное российское искусство. Затем последовали годы так называемого московского радикализма: в первой половине 1990-х Осмоловский организовал группы «Э.Т.И» и «Нецеэзюдик» и активно проповедовал анархизм. В конце 1990-х радикализму, как тенденции слияния искусства и политической деятельности, пришел конец; Бренер оказался в голландской тюрьме, а Кулик стал показывать перформансы человека-собаки вочных клубах. Осмоловский от остро политических акций переходит к стратегии «нонспектакулярного» искусства. В 1999 году он сменил в «должности» Авдея Тер-Оганьяна, основателя «Школы современного искусства». Участвующие в этом проекте молодые ребята с его подачи стали называться группой «Радек», под тем же названием Осмоловский издает свой журнал.

Новая смена его стилистики в 2004 году является очередной попыткой сформировать художественный нонконформизм, контрастный к устоявшейся практике, пусть и декларативно «левой». Собственной «нонспектакулярности» прошлых лет Осмоловский сегодня противопоставляет сложносочиненные скульптурные формы. Из группового лидера он стал куратором отдельных выставок, предпочитая в целом работать в одиночестве.

Якобы абстрактный характер его работ скрывает внимательную аналитику формы, которая строится на двух основных приемах: на неожиданном сочетании технической эстетики и биоморфизма и на серийности, когда каждая работа состоит из нескольких похожих частей. Здесь происходит ревизия бинарных оппозиций структурализма: граница между природой и культурой по Леви-Строссу теряет свою актуальность. Конфликт вносится Осмоловским внутрь самой культуры, как война концептуального и бессознательного – искусства и чика.

Серия «Изделия» состоит из 11 бронзовых скульптур. В их основе лежат формы современных танков всех стран, в которых они производятся от Бразилии до Японии.

Художник представляет не целиком модель танка, а только верхнюю часть – башню, предназначенную для бойцов, причем лишая ее основного орудия – ствола. Без гусениц и пушки башня танка предстает в виде безобидного домика, павильона, в геометрическом силуэте которого звучит парафраз конструктивистских архитектурных мотивов. В этом сочетании авангардного дизайна и техники для убийства и состоит драматизм «Изделий» Осмоловского.

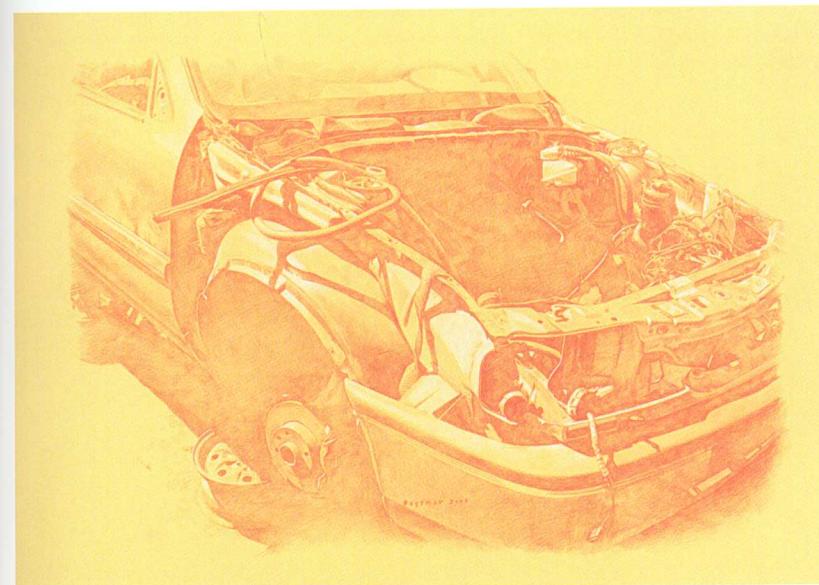
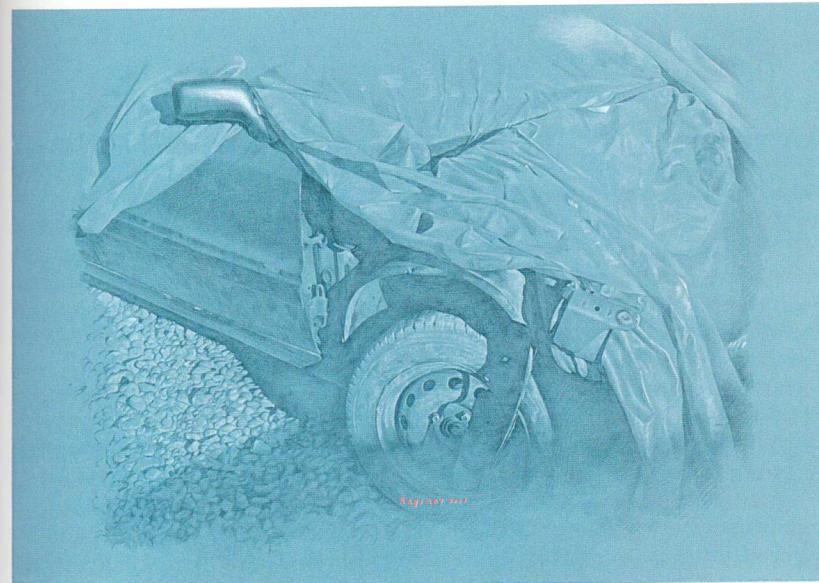
E. K.

**Kerim Ragimov**

Born in 1970 in St Petersburg. Lives in St Petersburg. Graduated from the Nicholas Roerich School of Art in St Petersburg. Selected solo exhibitions: 2006 Human Project, Museum of Forensic Medicine, St Petersburg; Marina Gisich Gallery, St Petersburg; 2005, 2003 RoadOff v.2, Marina Gisich Gallery, St Petersburg; Museum 52, London; 2000 Sweet Dreams Are Made of This, Marina Gisich Gallery, St Petersburg. Selected group exhibitions: 2006 Sense of History, Museum of the History of St Petersburg; 2005 Katharina Prospekt, Europalia, ModeMuseum, Antwerp; 2004 V Shanghai Biennale, Shanghai Museum, China.

Керим Рагимов

Родился в 1970 году в Ленинграде. Живет в Санкт-Петербурге. Окончил Художественное училище имени Рериха в Санкт-Петербурге. Избранные персональные выставки: 2006 «Человеческий проект. СТРАХ-версия», Музей судебной медицины, Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург; 2003, 2005 «RoadOff v.2», Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург; Museum 52 Gallery, Лондон, Великобритания; 2000 «Sweet Dreams are Made of This», Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург. Избранные групповые выставки: 2006 «Чувство истории», Государственный музей истории Санкт-Петербурга; 2005 «Проспект Екатерины», в рамках фестиваля «Европалия», Музей моды, Антверпен, Бельгия; 2004 V Шанхайская биеннале, Шанхайский музей искусства, Китай.



RoadOff v.2. Drawing #11. Coloured pencil on coloured paper, 2006. Courtesy Marina Gisich Gallery

RoadOff v.2. Рисунок №11. Цветная бумага, цветной карандаш, 2006. Предоставлено Галереей Марины Гисич

RoadOff v.2. Drawing #12. Coloured pencil on coloured paper, 2006. Property of the artist

RoadOff v.2. Рисунок №12. Цветная бумага, цветной карандаш, 2006. Предоставлено автором

Kerim Ragimov is interested in the phenomenon of large-scale (re)production and changes in the traditional perception of a replica and the original. Since the mid-1990s, Ragimov has been using photo and cinema images which he finds in media. He literally replicates the images that he discovers in newspapers, magazines, or movies.

In Human Project, a series of large-scale pictures begun in 1994, he relies on a much replicated image while keeping the composition and the color solution of the "original". In his anonymous group portraits (re)produced on the

basis of "printed" originals, the artist reproduces collective scenes found in the press. The pictures represent a par-

ticular emotional scene which connects its actors, revealing individual and collective features.

In his RoadOff series, the artist combined familia paintings by the 19th century Russian artists Savrasov, Shishkin, Levitan, with pictures of western-made off-road vehicles which became extremely popular with Russians at the start of perestroika. The name of the series is the artists own neologism turning the phrase 'off road' the other way round. In his pictures, Ragimov put together two stereotypes, Russian landscapes as a symbol of national identity and foreign off-road vehicles which have collided with the imaginary landscapes. Ragimov overturns Ilya Ehrenburg's view of the car as portrayed in a 1920s novel, where human individuality submits to the mass dream of the automobile.

The dream and foundation of mass production, the car acquires individuality due to the brilliant technical skills of the painter who is jokingly called a 'drawing machine'. Meanwhile, the painter's individual mastery intentionally acquires mechanical features. Kerim Ragimov transplants the character of mass media, now the quintessence of mass production, onto the traditional artistic media of painting and drawing.

O. T.

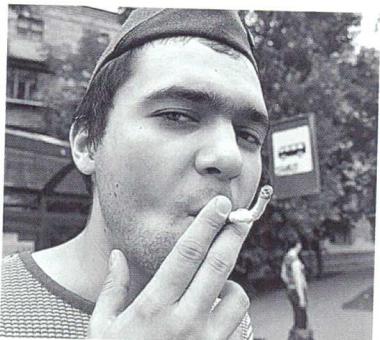


Human Project. Portrait #26. Oil on canvas, 2005. Private collection, Saint-Petersburg
Человеческий проект. Портрет №26. Холст, масло, 2005. Частная коллекция, Санкт-Петербург

Керима Рагимова интересует феномен массового (вос)производства и изменение традиционных представлений о копии и оригинале. С середины 1990-х годов Рагимов работает с фото- и кинообразами, обнаруженными им в средствах массовой информации. Художник буквально переписывает или перерисовывает образы, обнаруженные им в газетах, журналах, кинофильмах. Так, в серии масштабных картин «Человеческий проект» (начатой художником в 1994 году) он ориентируется на растиражированный образ, сохранив композицию и цветовое решение «оригинала». В анонимных групповых портретах, (вос)созданных по «печатным» оригиналам, художник воспроизводит ту или иную коллективную сцену, обнаруженную им в прессе. В картинах представлена определенная эмоциональная сцена, связывающая участников, выявляя индивидуальное и коллективное.

В серии RoadOff художник соединил наиболее узнаваемые произведения русской живописи XIX века – картины Саврасова, Шишкина, Левитана – и образы ставших необычайно популярными в России с начала перестройки западных автомобилей-внедорожников. Название серии – неологизм, придуманный художником, перевернувшим определение off road. В этих картинах Рагимов соединил два стереотипа – русские пейзажи как символ национальной идентификации и модели западных внедорожников, для которых столкновение с воображаемыми российскими ландшафтами стало по воле художника фатальным. Рагимов переворачивает взгляд на автомобиль, описанный в 1920-х Ильей Эренбургом в романе о беспощадном подчинении человеческой индивидуальности массовой мечте об автомобиле. Мечта и основа массового производства – автомобиль – обретает индивидуальность благодаря блестящей рисовальной технике художника, которого в шутку называют «рисовальной машиной». В то же время индивидуальное мастерство художника намеренно обретает механические свойства. Можно сказать, что Керим Рагимов переносит характер массмедиа, ставших сегодня квинтэссенцией массового производства, на традиционные художественные средства – живопись и графику.

O. T.



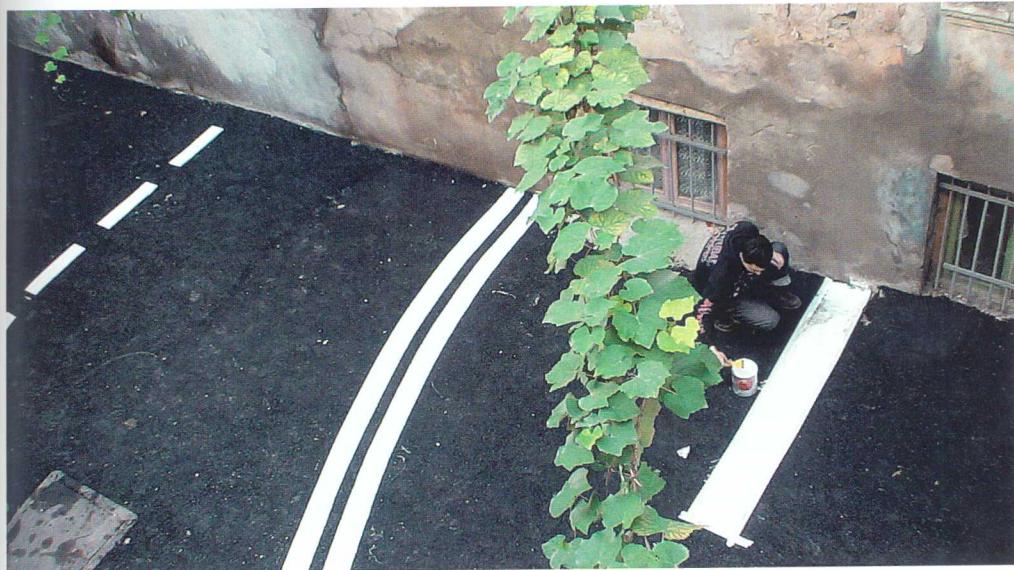
102 _ 103

David Ter-Oganian

Born in 1981 in Rostov-on-Don. Lives in Moscow. Studied at the Avdei Ter-Oganian School of Contemporary Art. Selected solo exhibitions: 2006 Set of Colors and Green Room, Contemporary City Foundation, Moscow; 2004 Dormants, XL Gallery, Moscow; 2003 Shadows, XL Gallery, Moscow. Selected group exhibitions: 2005 I Moscow Biennale of Contemporary Art, Lenin Museum, Moscow; 2004 Art with No Excuse, Shusyev Museum of Architecture, Moscow; 2003 I Prague Biennale, Czech Republic; 2002 Manifesta 4, Frankfurt, Germany. Selected curatorial projects: 2006 8=8, L Gallery, Moscow; 2006 Vitrinka International Project, Moscow; 2005 pARTY Center of Contemporary Art on Neglinnaya, Moscow.

Давид Тер-Оганян

Родился в 1981 году в Ростове-на-Дону. Живет в Москве. Учился в Школе современного искусства Авделя Тер-Оганяна. Избранные персональные выставки: 2006 «Набор цветов и Зеленая комната», фонд «Современный город», Москва; 2004 «Dormants», XL-галерея, Москва; 2003 «Тени», XL-галерея, Москва. Избранные групповые выставки: 2005 1-я Московская биеннале, Музей Ленина, Москва; 2004 «Искусство без оправданий», Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва; 2002 Пражская биеннале, Прага, Чехословакия; 2002 «Манифеста 4», Франкфурт, Германия. Кураторские проекты: 2006 «8=8», L-галерея, Москва; 2006 Международный проект «Витринка» в Москве; 2005 «pARTY», Центр современного искусства на Неглинной, Москва.



Marking. Acrylic on asphalt, 2006. Property of the artist

Фото автора. Автор несет ответственность за достоверность изображения.

David Ter-Oganyan attended the Contemporary Art School set up by his father, Avdei Ter-Oganyan, which gave birth to a whole generation of Moscow artists who later created the well-known group Radek. In the late 1990s, David and other leftist youngsters, "radeks", attended Anatoly Osmolovsky's seminars and took part in his campaign Against All! and two other events, Mausoleum and Barricade.

Barricade took place in 1998, 30 years after the "student revolution" of 1968. Artists distributed leaflets in central Moscow with intentionally funny alterations to the mottos of 30 years before, and blocked the traffic with their eccentric canvasses. The government response was more serious: the pictures were destroyed and the artists detained.

The next episode where playful, burlesque art met with government ended even more sadly: Avdei Ter-Oganyan, playing the role of an atheist, was made to leave Russia. This event influenced the 18-year-old David immensely. From his earliest works, David's was drawn to the theme of social unrest, balancing between the concepts of "violence", "revolt", and "resistance". His favorite color is black. People with banners, upturned cars, black squares used as dies for metal-cutting all transformed into black silhouettes.

It is important to note that David Ter-Oganyan's black is devoid of any symbolic load. Rather, it stands for some sort of primary matter: coal, cast iron, or bitumen. It helps Ter-Oganyan to "ground" his pictures, imparting a materiality and gravity to them which no metaphor's wings can bear. Each of his works is a thing endowed with corporeal meaning. In an abstract composition one sees road markings, in a portrait a photofit of a suspect, in the movement of geometric figures a sexual act. Unlike his father, David does not play at with double meaning. He knows not to play with weapons.

E. K.



This is not a bomb. Object, 2005 Courtesy XL Gallery

Это не бомба. Объект, 2005. Предоставлено XL-галереей

Давид Тер-Оганян учился в Школе современного искусства, которую создал его отец Авдей Тер-Оганян, породившей целое поколение московских художников, впоследствии образовавших известную группу «Радек». В конце 1990-х вместе с другими «радеками», как звали эту левацкую молодежь, Давид посещал семинары Анатолия Осмоловского, участвовал в его кампании «Против всех» и акции «Баррикада».

Акция «Баррикада» была проведена в 1998 году в годовщину «студенческой революции» 1968 года: тогда художники разбросали в центре Москвы листовки с намеренно смешным искашением лозунгов тридцатилетней давности типа «Vous nous fait shien» и перекрыли движение своими эксцентричными полотнами. Ответные действия властей были совсем не шуточными: холсты были порваны, художники-участники арестованы. Следующая партия, в которой играющее, пародийное искусство встретилось с властью, закончилась еще более печально – Авдей Тер-Оганян, изображавший на сей раз безбожника, вынужден был эмигрировать из России. Последнее событие оказалось на восемнадцатилетнего Давида огромное влияние.

Практически с самых первых работ Давида занимает тема социальных волнений, балансирующих между понятиями «насилие», «восстание», «сопротивление». Его любимый цвет – черный. Черными силуэтами у него становятся люди с транспарантами, дымящиеся опрокинутые машины, черные квадраты, использованные как болванки для резки по металлу.

Важно, что черный цвет Давида Тер-Оганяна лишен всякой символической нагрузки. Это скорее обозначение некой первичной материи: угля, чугуна или битума. С его помощью он «приземляет» свои живописные работы, сообщая им такую материальность и тяжесть, которую не вынесут крылья ни одной метафоры. Каждая его работа – вещь, наделенная телесным смыслом. В абстрактной композиции читается дорожная разметка, в портрете – фоторобот кого-то разыскиваемого, в движении геометрических фигур – сексуальный акт. При этом Давид в отличие от своего отца не играет в двусмысленное искусство, сознавая, что с оружием играть нельзя.

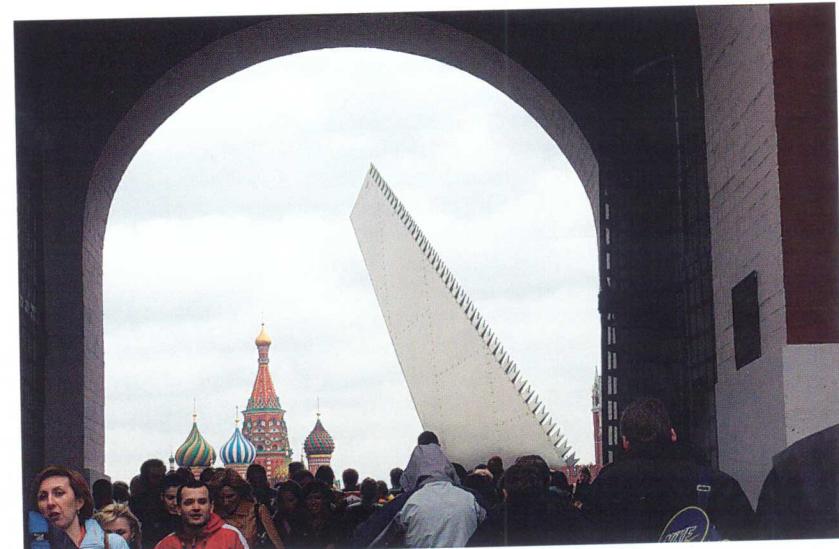
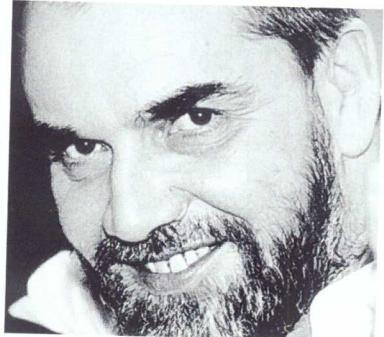
E. K.

Curated by Elena Kuprina
Supported by Alexander Esin



Andrei Filippov. *The Saw*. 1990–2005. Courtesy E.K.ArtBureau





From the project «Saw it!», 1990–2005. Courtesy E.K.ArtBureau

Из проекта «Saw it!». 1990–2005. Предоставлено Е.К.АртБюро

Andrei Filippov

Andrei Filippov was born in 1959 in Petropavlovsk-Kamchatsky. He studied at the Moscow Art Theater school from 1976 to 1981. Filippov first showed his works in 1983 at the exhibition "APTART in Nature," where his debut pieces defined his personal style: monumental, iconic, almost propagandistic. An active participant in exhibitions of the APTART gallery, Filippov became one of the leaders of the new generation of the Moscow Conceptualist school. At the beginning of perestroika, Filippov played an active role in organizing the "Avantgardists' Club", the first institution of the new, free Russian art. In the 1990s, Filippov curated exhibitions of the Club, uniting several generations of Moscow Conceptualists.

At the end of the 1980s, Filippov played part in the first legal shows of contemporary Russian art abroad, where his emblematic installations became of symbols of independent art from the Soviet Union. A characteristic example is his installation, "Last Supper," first exhibited at the exhibition "Mosca – Terza Roma" (Rome, 1989). The name of the exhibition was borrowed directly from Filippov, whose work is based on the historical and geopolitical idea of Moscow as the third Rome.

Filippov's works are held in the collections of the Tretyakov Gallery, the Russian Museum, the Moscow Museum of Modern Art, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum in New Jersey, The Nasher Museum of Art at Duke University in North Carolina, The Museum of Contemporary Art in Saint-Etienne, Ludwig Forum fuer Internationale Kunst in Aachen and the Museum of Amos Anderson in Helsinki.

Андрей Филиппов

Родился в 1959 году в Петропавловске-Камчатском. Учился в Школе-студии МХАТ на постановочном факультете (1976 – 1981). Принимая деятельное участие в выставках галереи АПТАРТ, Филиппов стал одним из лидеров нового поколения московской концептуальной школы, для которого интерес к умозрительным конструкциям был совмещен с пристальным вниманием к деталям современной социальной реальности. С началом перестройки художник активно занимается организацией «Клуба авангардистов» – первой институции нового, свободного русского искусства. В 1990 – 2000-е годы Филиппов курировал выставки «Клуба», объединившего московских художников-концептуалистов разных поколений.

В конце 1980-х Филиппов принимает участие в первых легальных показах актуального русского искусства за рубежом, на которых его эмблематичные инсталляции приобретают статус символов независимого искусства из СССР. В частности, речь идет об инсталляции «Тайная вечеря», впервые экспонированной на выставке «Mosca – Terza Roma» (Рим, 1989). Название этой выставки было заимствовано непосредственно у Филиппова, для творчества которого историческая и geopolитическая идея Москвы как Третьего Рима является основополагающей.

Работы Филиппова находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Московского музея современного искусства, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum в Нью-Джерси, The Nasher Museum of Art at the Duke University в Дорчестере, Музея современного искусства в Сент-Этьене, Ludwig Forum fuer Internationale Kunst в Аахене, Художественного музея Амоса Андерсона в Хельсинки.

ONE-MAN SHOWS (selected)

1990 Zwei im Quadrat. Krings-Ernst Galerie, Cologne
 1993 Ausflug. L-gallery, Moscow; Die zehn Erscheinungen. Krings-Ernst Galerie, Cologne
 1998–1999 POST. Moscow Fine Art Gallery, Moscow
 2003 Heavenly Skiers – Reactive Angels. E.K.ArtBureau, Moscow
 2003–2004 The Night Before Christmas. E.K.ArtBureau, Moscow
 2004–2005 The Catcher in the Rye. E.K.ArtBureau, Moscow
 2006 SAW IT! LOFT Spinnerei, Leipzig

GROUP SHOWS (selected)

1983 APTART Outdoors. Woods and swamp by the Kalistovo, Moscow Region
 Come Yesterday and You'll Be First. City without Walls: an Urban Artists Collective Inc. Contemporary Russian Art Center of America. Newark, New Jersey; New York
 1984 Faraway Lands. APTART Gallery, Moscow
 1984–1985 APTART. Center of Contemporary Russian Art, New York; Washington Project for the Arts, Washington, Columbia
 1987 Creative Atmosphere and the Artistic Process. the 1st exhibition of the Avantguardists Club (KLAVA), Moscow
 Retrospection. 1957–1987. «Hermitage» Society, Moscow
 1989 Mosca – Terza Roma. Sala 1, Rome
 1990 Between Spring & Summer. ICA, Boston, Tacoma
 1991 MANI Museum – 40 Moskauer Künstler. Karmelitenkloster, Frankfurt-am-Main, Germany
 1991–1992 Sowjetische Kunst um 1990 (Binazionale). Kunsthalle, Duesseldorf; Israel Museum, Weisbord Pavilion, Jerusalem; The Central House of Artists, Moscow
 1992–1993 A Mosca... A Mosca... Villa Campolioto, Herculaneum; Galleria Communale d'Arte Moderna, Bologna
 1994 Fluchtpunkt Moskau. Ludwig Forum fuer Internationale Kunst, Aachen
 II Cetinjski Biennale. Vladin Dom; Rusko Poslanstvo, Cetinje, Montenegro
 1995 Kunst im verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957–1995. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen; Documenta-Halle, Kassel; Staatliches Lindenau Museum, Altenburg
 Moscow – Erevan. The Ark Issue. Museum of Contemporary Art, Erevan (Armenia)
 1997 The Ecology of the Void (KLAVA). The ICA Moscow
 Mystical Correct. Hohenthal und Bergen Galerie, Berlin
 1999–2000 Motherland or Death (KLAVA). Zverev's Contemporary Art Center, Moscow; Museum of Nonconformist Art, St. Petersburg
 2000 KLAVA Lovers. Central House of Artists, Moscow
 Red Square. White Tower. City Harbour (warehouse building, dry cargo ship «VolgoBalt»), Thessaloniki
 2003–2004 Berlin – Moskau. 1950–2000. Martin Gropius Bau, Berlin; the State Historical Museum, Moscow
 2004–2005 Moskwa – Warszawa. Ujazdowsky zamiek, Warsaw – The State Tretyakov Gallery, Moscow
 2005 Russia-2. Central House of Artists, Moscow
 APTART. History. 1982–1984. E.K.ArtBureau, Moscow
 Accomplices. Collective and Interactive Works in Russian Art of the 1960s – 2000s. The State Tretyakov Gallery, Moscow
 2006 Handle with Care: Glass! The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ (избранные)

1990 Два в квадрате. Krings-Ernst Galerie, Кельн
 1993 Ausflug. L-галерея, Москва
 Die zehn Erscheinungen / Поле действия. Krings-Ernst Galerie, Кельн
 1998–1999 ПОСТ. Галерея Moscow Fine Art, Москва
 2003 Небесные лыжники – Реактивные ангелы. Е.К.АртБюро, Москва
 2003–2004 Ночь перед Рождеством. Е.К.АртБюро, Москва
 2004–2005 Над пропастью во ржи. Е.К.АртБюро, Москва
 2006 SAW IT! LOFT Spinnerei, Лейпциг

ГРУППОВЫЕ ВЫСТАВКИ (избранные)

1983 APTART в натуре. Калистово, Московская область
 Come Yesterday and You'll Be First. City without Walls: an Urban Artists Collective Inc. Contemporary Russian Art Center of America. Newark, Нью-Джерси; Нью-Йорк
 1984 Дальние, дальние страны. Галерея APTART, Москва
 1984–1985 APTART. Moscow Vanguard of the '80s. Contemporary Russian Art of America (145 Chambers Str.), Нью-Йорк; Washington Project for the Arts, Вашингтон, Колумбия
 1987 Творческая атмосфера и художественный процесс – 1-я выставка «Клуба авангардистов». Выставочный зал Пролетарского района на Восточной ул., Москва
 Ретроспекция. 1957–1987. Любительское объединение «Эрмитаж». Выставочный зал на ул. Профсоюзная, 100, Москва
 1989 Mosca – Terza Roma. Sala 1, Рим
 1990 Between Spring & Summer. ICA, Boston, Tacoma
 1991 MANI Museum – 40 Moskauer Künstler. Karmelitenkloster, Франкфурт-на-Майне
 1991–1992 Sowjetische Kunst um 1990 (Binazionale). Kunsthalle, Дюссельдорф; Israel Museum, Weisbord Pavilion, Иерусалим; Центральный Дом художника, Москва
 1992–1993 а Mosca... а Mosca... Villa Campolioto, Геркуланум – Galleria Communale d'Arte Moderna, Болонья
 1994 Fluchtpunkt Moskau. Ludwig Forum fuer Internationale Kunst, Аахен
 II Cetinjski Biennale. Vladin Dom; Rusko Poslanstvo, Цетине, Черногория
 1995 Kunst im verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957–1995. Wilhelm-Hack Museum, Людвигсхафен; Documenta-Halle, Кассель; Staatliches Lindenau Museum, Альтенбург
 Москва–Ереван. Вопрос ковчега. Музей современного искусства, Ереван
 1997 Экология пустоты (выставка «Клуба авангардистов»). Институт современного искусства, Москва
 Mystical Correct. Hohenthal und Bergen Galerie, Берлин
 1999–2000 Родина или смерть (выставка «Клуба авангардистов»). Центр современного искусства им. А. Зверева («Зверевский музей»), Москва; Музей нонконформистского искусства (Пушкинская, 10), Санкт-Петербург
 2000 Любовники КЛАВЫ (выставка «Клуба авангардистов» в рамках 4-й Международной художественной ярмарки «Арт Москва»). ЦДХ, Москва
 Красная площадь. Белая башня. Городской порт (сухогруз «Волго-Балт», здание пакгауза), Салоники
 2003–2004 Москва – Берлин. Berlin – Moskau. Martin Gropius Bau, Берлин – Государственный Исторический музей, Москва
 2004–2005 Moskwa – Warszawa / Москва – Варшава. Ujazdowsky zamiek, Варшава – Государственная Третьяковская галерея, Москва
 2005 Россия-2. Центральный Дом художника, Москва
 APTART. История. 1982–1984. Е.К.АртБюро, Москва
 Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960–2000-х годов. Государственная Третьяковская галерея, Москва
 2006 Осторожно: стекло! Современное искусство в Мурано. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

Ekaterina Degot

THE SAW OF HISTORY

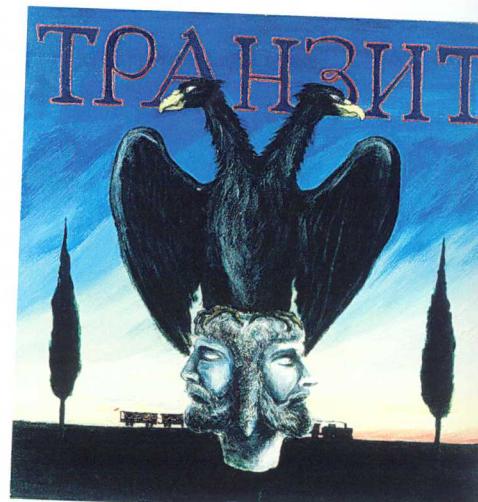
Andrei Filippov conceived "Saw" (2006) at the end of the 1980s, when the Berlin Wall came down. This event put an end to the political and economic conflict between the East and West. Right after the Wall fell people started talking about the supposedly insurmountable cultural differences between East and West. At the beginning of the new millennium we now speak of the religious conflict between them – only the word "East" is now associated not with Eastern Europe, but with the Islamic world, and opposition to it seems futile. Filippov has created a giant saw that slices the earth from within. It is an image of unappeasable fate inflicting humanity with mortal wounds, like geological faults. Only here the hand of fate does not strike from above, where it is usually expected, but from the depths, from the "roots" – a dangerous concept that can lead to political earthquakes. When Filippov conceived this work, he was thinking of the schism that divided Christianity into Eastern Orthodoxy and Western Catholicism and ruptured the Roman Empire. But while the project sat unrealized (in the 1990s Russia was neither financially nor psychologically ready for it), all of the "hot spots" of Europe and the Mediterranean lined up along the border between the Roman Empire's eastern and western halves – in the Balkans, the Caucasus, Palestine... Another historical border, not as bloody, was the original border of the Holy Roman Empire. Although this line became totally fictitious and irrelevant shortly after its creation, ten centuries later an economic border between communist and capitalist Europe appeared along it.

Екатерина Дёготь

ПИЛА ИСТОРИИ

Проект Андрея Филиппова «Пила», реализованный в 2006 году, был задуман еще на рубеже 1980–1990-х, как раз в тот момент, когда рухнула Берлинская стена. Это событие положило конец политическому и экономическому противостоянию Запада и Востока и одновременно – возможно, именно поэтому – стимулировало разговор о (якобы) неуничтожимых культурных различиях между ними. Теперь мы говорим уже о религиозном конфликте между Западом и Востоком, хотя слово «Восток» стало в первую очередь вызывать ассоциации не с восточной частью Европы, но с исламским миром, а противостояние – казаться иррациональным. У Филиппова огромная пила, врезающая земную поверхность изнутри, – есть образ неумолимого рока, наносящего человечеству раны, подобные геологическим разломам. Только рок этот разит не сверху, откуда его привыкли ждать, а из самых глубин, оттуда, где находятся «корни» – опасное понятие, приводящее к политическим землетрясениям.

Когда Филиппов задумывал эту работу, он имел в виду прежде всего схизму западной и восточной (православной) церквей, которая последовала за расколом Римской империи. И пока проект оставался нереализованным (в 1990-е годы Россия не была готова к этому ни финансово, ни психологически), оказалось, что все «горячие точки» Европы и Средиземноморья в XX веке расположились как раз вдоль этой границы Западной и Восточной Римской империй – Балканы, Кавказ, Палестина. Другой исторической границей была первоначальная граница средневековой Священной Римской империи Карла Великого, именно по ней (хотя уже в Средние века она стала фиктивной и чисто символической) почти точно прошла через десяток



*Transit. Oil on fiberboard, 1988 (1989). Courtesy E.K.ArtBureau
Транзит. Оргалит, масло, 1988 (1989)
Предоставлено Е.К.АртБюро*

This is not the first of Filippov's works that can be seen as prophetic. He started thinking about the lost empire of Byzantium long before the Soviet Union shared its fate, and the two-headed eagle – a motif as characteristic of his work as the saw-like contour of the Kremlin's wall – turned up in his paintings and installations before it became part of the new Russia's national seal.

The artist's interest in ruptured cultures and civilizations is no accident. He belongs to the youngest generation of Moscow Conceptualists to grow up behind the Iron Curtain. The artist in Russia experienced an internal schism, orientated towards "Western standards" but able to draw energy only from his Russian and identity. Filippov was the most "pro-Byzantine" of the pro-Western artists in Russia, and that gave him certain advantages. In the years when Soviet power seemed as eternal as the reign of the Egyptian pharaohs, and ironic comparisons of Soviet ideology with an ancient cult were common, Filippov was one of the few who doubted the ideological foundations of the West. He treated it with irony and looked back to its sources. In the final years of the Soviet Union Filippov painted pictures about imperial Rome and its rituals.

This memory of Roman rule and other forms of Western identity are extremely appropriate today, when the West has an acute need for a new version of self-identification. The opposition of East and West, whether the East is defined as the countries of the Warsaw Pact or the Islamic world, is usually interpreted as a conflict between common sense on the Western side and what is called "fanaticism" in the East. On one side is life as comfortable and happy consumption; the other side is life as suffering, and a passionate willingness to swear allegiance to an idea. As recent history has shown, the former way of life is incapable of putting up resistance to the latter. Does this mean that the West must become

веков граница между коммунистической и капиталистической Европой.

Филиппов не впервые делает работу, которая может восприниматься как историческое пророчество. Он стал думать об исчезнувшей империи Византии задолго до того, как ее судьбу разделил Советский Союз, а двуглавые орлы – такой же узнаваемый мотив его творчества, как и очертания кремлевской стены по краю пилы, – появились на его картинах и инсталляциях раньше, чем на гербе новой России.

Художник не случайно всегда интересовался культурными и цивилизационными расколами: он принадлежал к младшему поколению московских концептуалистов, которые выросли за «железным занавесом». Но раскол проходил и внутри самого художника неофициального круга – он был ориентирован на западные стандарты, но мог черпать энергию только в своей русской и советской идентичности. Филиппов был самым «провизантийским» среди «прозападных» художников в России, и это давало ему преимущества. В годы, когда советская власть воспринималась вечной, подобной правлению египетских фараонов, и было принято иронически сравнивать советскую идеологию с древним культом, он был одним из немногих, кто подвергал сомнению идеологические основы самого Запада, историзируя и иронизируя и его тоже, возводя его к его истокам, – в последние годы СССР он писал картины об имперском Риме и его ритуалах. Это воспоминание о римском праве и иных формах «западности» весьма к месту сегодня, когда Запад остро нуждается в новой редакции самоидентификации. Противостояние между Западом и Востоком, наываем ли мы Востоком Варшавский блок или исламский мир, обычно интерпретируется как противостояние pragmatизма и здравого смысла с западной стороны, и того, что называют «фанатизмом» – с восточной. На одной чаше весов оказывается жизнь как комфортное и счастливое потребление, на другой – жизнь как голодная и страстная готовность присягнуть идее. Как показывает исторический опыт послед-

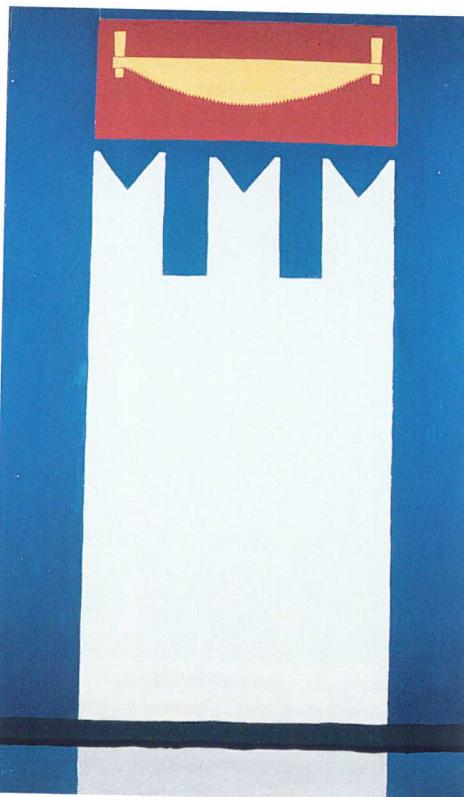


*Ave! Mixed media, 1987. Courtesy E.K.ArtBureau
Аве! Смешанная техника, 1987. Предоставлено Е.К.АртБюро*

fanatically "Western" and forcibly bring good to mankind, primarily in the form of material "goods"? This approach is an all too familiar feature of the current political landscape. No, it would be more expedient to stop basing the Western world view on the principle of happiness and to appeal to the "idea" of the West rather than the "successes" of the West, and it should be an idea that excludes the idea of geographical roots. Here the example of Byzantium is of particular interest. In the cultural sense, Byzantium was a "deterritorialized" zone in the ancient world; founded as part of the Roman Empire, its roots remained in alien soil, on an alien continent. A Russian artist who felt an unrequited love for the West in the Soviet period could have felt just as homeless as the Byzantine. His dreams were the only place that could preserve the purity of the original idea. Therefore the new "Western idea" should integrate the communist project into Western history, rather than relegating it to the barbarian "East." In 1989, when Filippov created his best-known installation, "The Last Supper," a table laid with hammers and sickles beside the plates instead of forks and knives, it was perceived as mocking a country where people were fed with ideology alone. Now we can see it as a requiem for European revolutionary asceticism, for the lost counterweight to consumerism that had held back the fearsome stroke of history's saw.

That saw has now cut its way to the surface. The farther we get from 1989, the more it seems that the West, which has absorbed all of Europe, even Russia, should not surrender the willingness to value an idea more than

них лет, первый тип жизни оказывается неспособен противостоять второму. Значит ли это, что Запад сам должен стать фанатично «западен» и насилием нести человечеству добро, главным образом в форме «добра» материального, – подход, который нам хорошо знаком по современному политическому горизонту? Нет, скорее он мог бы вообще перестать основывать свое мировоззрение на принципе счастья и обратиться не к «успехам» Запада, но к «идее» Запада, причем такой, которая как раз исключает понятие «корня». Здесь особенно интересен оказывается пример Византии, которая в культурном смысле долгое время была некоей «детерриториализированной» античностью – ведь ее корни навсегда остались в иной почве, на ином континенте. Таким же безродным «византийцем» мог чувствовать себя и русский художник, в советские годы безответно мечтавший о Западе. Именно в его мечтах чистота первоначальной идеи и могла сохраниться.



Element 2. From the series "Line of defence".
Enamel on fiberboard, 1988. Courtesy E.K.ArtBureau
Элемент 2. Из серии «Линии обороны».
Оргалит, эмаль, 1988. Предоставлено Е.К.АртБюро

Поэтому новая «идея Запада» должна была бы интегрировать коммунистический проект в историю Запада, перестав считать его варварски «восточным». Известнейшая инсталляция Филиппова «Тайная вечеря» (на столе, накрытом для ужина, около тарелок вместо ножей и вилок лежат серпы и молоты) в 1989 году, когда она была сделана, воспринималась как издевка над страной, где людей кормили одной идеологией. Сегодня в ней скорее видится реквием по европейскому революционному аскетизму, по тому исчезнувшему противовесу коньюмеризму, который и сдерживал страшный мах исторической пилы.

the pleasures of life. In any event, a Conceptual artist – by definition an artist of ideas – is incapable of thinking that way. He cannot raise a monument without raising an issue.

Сейчас эта пила вырвалась на поверхность. Чем больше проходит времени с 1989 года, тем больше кажется, что Западу – к которому теперь принадлежит вся Европа, не исключая и Россию – не стоило бы отдавать своим противникам эту готовность поставить идею выше довольства жизнью. Во всяком случае, художник-концептуалист – художник идей по определению – не может отдать их. Тем более Филиппов, который все больше вырисовывается сейчас как уникальный для России художник, способный создавать настоящему грандиозные (а это значит – пугающие) символы времени. Ставя монумент, он умеет ставить вопрос.



The Company's mission

Our mission is to cultivate a sophisticated style of development by integrating the newest technologies and art; to create sustainable home, work and leisure environments.

The Company's portfolio

62 real estate projects with gross area of 1 mln. sq. m.

USA

666 Fifth Avenue, Suite 127, New York, NY 10103
Telephone: +1 (212) 987 59 28
Fax: +1 (212) 987 59 43

RENT
SALE
DEVELOPMENT
ART
INTERIOR
DESIGN
CONSTRUCTION
MANAGEMENT

ART
MEDIA
GROUP

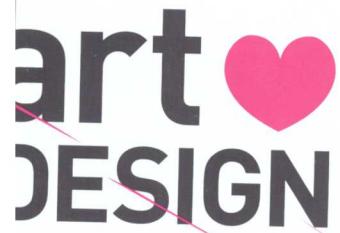
RUSSIA

2/5/4, bldg. 3, Slavyanskaya Sq., Moscow
Telephone: +7 (495) 727 09 41
Fax: +7 (495) 727 09 42

INTO THE ART

ARTMEDIA
GROUP

www.art-mg.ru



DECEMBER 9, 2006
8.30 pm

EXPRESSION. COLOR. ENERGY.

Coming together at **Art Loves Design** in the Miami Design District — featuring 40 incredible exhibitions by world-renowned artists and designers.

A SERIES OF 40 EXHIBITIONS

Georges Pompidou Art & Culture Foundation The Moore Space The Cultural Mission Foundation, Moscow
The Moore Loft Design Miami/ Foundation 2021 Moss Gallery Wendell Castle Michele Oka Doner
Paper Magazine Deitch Projects Nina Menocal Projects Contrasts Gallery R 20th Century Byblos GallerySKE
Christopher Culver Established & Sons Metropolis Magazine Steuben Droog Design Folkert de Jong

Entry Points: N Miami Avenue & 39th Street / NE 2nd Avenue & 39th Street



Art Basel | Miami Beach



miamidesigndistrict.net

www.art-pr.net

127994 MOSCOW, Tverskaya 18, bld 1, office 822
phone: +7(495) 650 7498 fax: +7 (495) 6943463
info@art-pr.net

in ter na tio nal
ARTPR

we are working only for ar
moscow based pr agency

2 ORGANIZED BY THE MINISTRY OF CULTURE
AND MASS COMMUNICATION / THE FEDERAL AGENCY
FOR CULTURE AND CINEMATOGRAPHY /
THE STATE MUSEUM AND EXHIBITION CENTER ROSIZO /
THE MOSCOW BIENNALE ART FOUNDATION

FOOTNOTES about Geopolitics, Markets and Amnesia. 01.03.2007 – 01.04.2007

moscow biennale of contem- porary art

2 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

2 moscow biennale of contemporary art
01.03.2007 – 01.04.2007



Sotheby's

EST. 1744

Modern and Contemporary Russian Art

Sotheby's introduces its first
sale dedicated to Modern and
Contemporary Russian Art

AUCTION
LONDON, NEW BOND STREET
15 February 2007

34-35 New Bond Street
London W1A 2AA

EXHIBITION OPENS
Sunday 11 February 12noon - 4pm
Monday 12 February 9am - 4.30pm
Tuesday 13 February 9am - 4.30pm
Wednesday 14 February 9am - 4.30pm

ENQUIRIES
Jo Vickery
+44 (0)20 7293 5729

CATALOGUES & SUBSCRIPTIONS
UK
+44 (0)20 7293 6444
WORLDWIDE
+1 541 322 4151

www.sothbys.com

Eric Bulatov, b.1933
Flash Art, 1988
Estimate: £10,000 - 15,000
\$19,000 - 28,000

Alexander Kosolapov, b.1943
Space for Rent, 1993 (detail)
Estimate: £15,000 - 20,000
\$28,000 - 38,000

Lydia Masterkova, b.1927
Untitled, 1973
Estimate: £40,000 - 60,000
\$75,000 - 114,000

You & Us

Managing your wealth begins with a dialog.
And continues with a dialog.



At UBS, Wealth Management is not simply built on a relationship with your money. It is constructed around a deep relationship with you. A partnership designed to craft a portfolio as individual as your needs and as important as your aspirations. Meeting those aspirations means harnessing the most advanced products and services in the financial world. And it means continually monitoring that portfolio as life presents its changes. At UBS, building your wealth begins with a conversation that never ends. A conversation we refer to as "You & Us".

UBS AG, Paradeplatz 6, 8098 Zurich, Switzerland

UBS AG, Rue de la Cité 4 – 6, 1204 Geneva, Switzerland

UBS AG, 1 Curzon Street, London W1J 5UB, United Kingdom

For more information about UBS AG, Switzerland, you can also contact
our representative office in Moscow on +7-495-726 57 70

www.ubs.com

Wealth
Management

You & Us



UBS

© all products and services available to residents of all countries. © UBS 2006. All rights reserved.

Harper's
BAZAAR
957
правильных
подарков

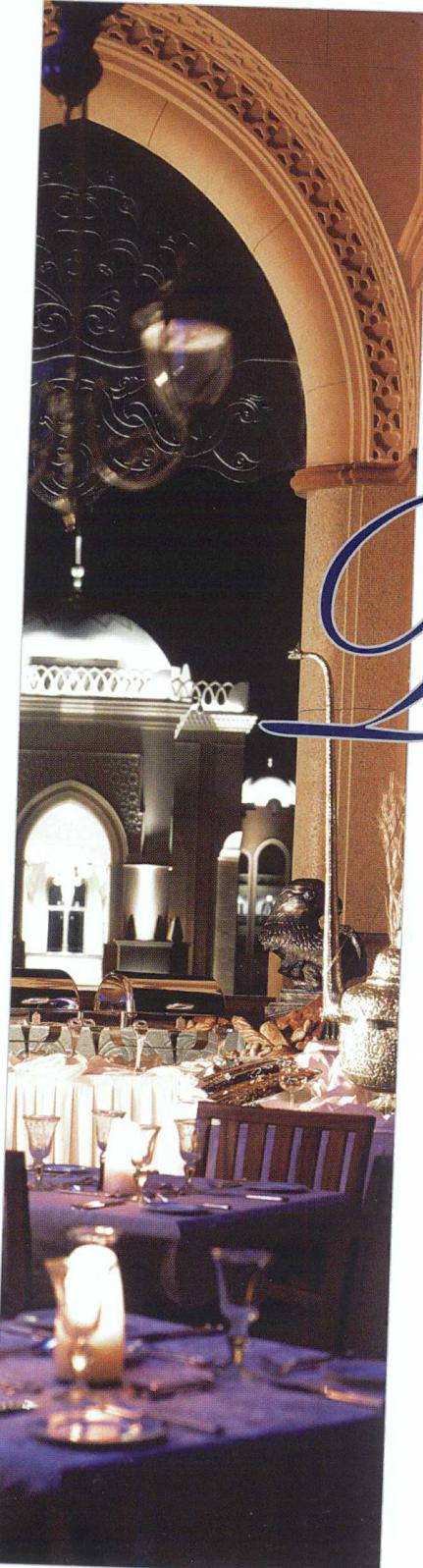
С новым стилем!

Лучшие платья для настоящего праздника, новые
маршруты новогодних каникул, главные герои
наступающего года

Плюс как это было: люди, события, открытия,
разочарования и триумфы 2006 года

фото: Мэтт Джонс

ты вдохновляешь! ТЕБЯ КОПИРУЮТ.



Dream

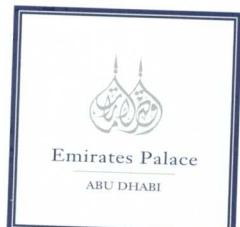
at Emirates Palace

Imagine the lavish palaces that are built for royalty. Imagine unmatched services and luxurious interiors that will leave you breathless. Imagine the fusion of culture and charisma in a setting that is fit for a king. Now imagine this experience as the most affordable one imaginable.

Emirates Palace is a destination unlike any other, combining the height of luxury and service with the most splendid interiors and exquisite cuisine, so you can be treated like a king without spending like one.

It's all about celebrating you.

Tel +971 2 690 9000 • Fax +971 2 690 9999
reservations.emiratespalace@kempinski.com
www.emiratespalace.com



MORE MÁS DE
TODO QUE
ALISTO ALUM
MORE OJOS
STAN MEETS
TCHAN THE EYE

PHOTOGRAPHIC ART FROM THE DEUTSCHE BANK COLLECTION

MONTERREY MEXICO CITY BOGOTÁ
LIMA SANTIAGO SÃO PAULO BUENOS
AIRES

BOGOTÁ
20.09.2006 – 31.12.2006
MUSEO DEL BANCO DE LA REPÚBLICA

LIMA
20.01.2007 – 20.03.2007
MUSEO DE ARTE DE LIMA (MALI)

www.deutsche-bank-art.com

Deutsche Bank



Insurance as a Fine Art



kind permission of the State Hermitage Museum: J.-B. S. Chardin, "Still Life with the Attributes of the Arts", 1766
 The State Hermitage Museum, Saint-Petersburg, 2005

FINE ART INSURANCE DEPARTMENT

5/9 Novy Arbat, Moscow, 121205, Russia
 Tel./Fax: +7 (495) 290-9799

43/45 B Ligovskiy pr., St.-Petersburg, 191040, Russia
 Tel.: +7 (812) 974-6030 Fax: +7 (812) 717-2281



MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART

Moscow Museum of Modern Art was opened for the public on December 15, 1999. It is situated in the city-center of Russia's capital Moscow in the main house of the former estate of the late 18th century – the merchant Gubin's residence built by the architect Matvey Kazakov. Zurab Tsereteli, the President of the Russian Academy of Art, has become the creator and the first director of the Museum. Many museum exhibits are from his private collection, which was donated to the city of Moscow by Zurab Tsereteli.

The Museum shows the main stages of formation and development of avant-garde art. The principal part of the collection is Russian art but the works of the world famous artists are a significant part of the exposition as well. For instance, the prints by Pablo Picasso, Fernand Leger, Joan Miro, the sculptures by Salvador Dali, Arman, Arnaldo Pomodoro are in the permanent exposition.

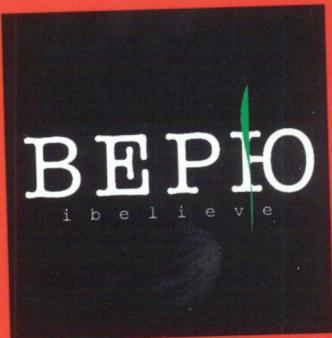
The classic works of Russian avant-garde of the early 20-th century are the historical part of the museum collection. Many exhibits were returned by Z. Tsereteli from abroad, they were bought by auctions and in the prestige art galleries. These are the paintings by Kazimir Malevich, Marc Chagall, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Lyubov Popova, Aristarkh Lentulov, Ivan Klyun, Olga Rozanova, Vladimir Tatlin, Robert Falk, Wassily Kandinsky, Pavel Filonov. The collection of the Georgian primitive artist Niko Pirosmani is of great value.

One of the sections of the exposition is devoted to the creative work of the artists of "the second wave" of Russian avant-garde – the non-conformism movement of 1960-1970-ies. At present their names are well known in Russia as well as abroad. They are Ilya Kabakov, Vladimir Nemukhin, Eduard Shtenberg, Vladimir Yakovlev, Anatoly Zverev, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Oscar Rabin.

The contemporary actual Russian art is represented with the works by Valery Koshlyakov, Vladimir Dubosarsky and Alexander Vinogradov, Victor Pivovarov, Segey Shutov, Yuri Leiderman; moreover there are art installations, objects and photos by Oleg Kulik, Konstantin Zvezdochkin, Francisco Infante, Vladislav Mamishev-Monroe. In the museum courtyard there is an exposition of the monumental sculpture.

Two museum buildings (25 Petrovka street and 17 Ermolaevskiy lane) developed into the platform for dynamic and intense exhibition activity.

Ambitious art project "I Believe" will be held during 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art in February-March 2007. 40 best known Russian contemporary artists participate in the project. The curator is Oleg Kulik.
 "Speaking with Hands" – a project of the Solomon R. Guggenheim Foundation and Moscow Museum of Modern Art – is open in December 2006: 149 works of art by world-famous contemporary artists from The Buhl Collection.



www.MMoMA.ru

Art|38|Basel|13-17|6|07

THE CATALOGUE
OFFICIAL PUBLISHER
WWW.KNIGIWAM.RU

WORLD ART MUSEUM
WAM

The International Art Show – Die Internationale Kunstmesse
Art38 Basel, MCH Swiss Exhibition (Basel) Ltd., CH-4005 Basel
Fax +41/58-206 26 86, info@ArtBasel.com, www.ArtBasel.com

 messe schweiz

 UBS