

а.я

[A-JA:]

paris  
new-york  
moscow

1

CONTEMPORARY  
RUSSIAN ART

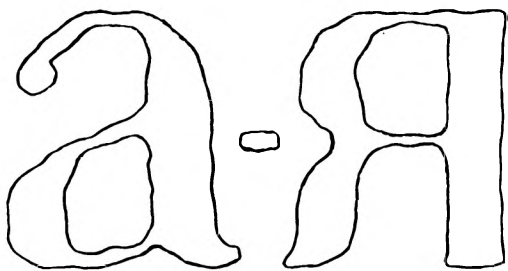
СОВРЕМЕННОЕ  
РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

UNOFFICIAL RUSSIAN ART REVUE



Э. Булатов :  
Опасно, 1973  
холст, масло  
110x110

E. Bulatov :  
Danger, 1973  
oil on canvas  
110x110



№1

UNOFFICIAL  
RUSSIAN ART  
REVUE

ЖУРНАЛ  
НЕОФИЦИАЛЬНОГО  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

Price per copy:	Switzerland	FS	20
	France	FF	40
	United Kingdom	£	5
	USA	\$	10

Conditions of subscription: see page 55.

Bi-yearly issue

Publisher: Boris Karmashov

Editors: Alexej Alexeev  
Igor Shelkowsky

Address of Editor: Igor Chelkovski  
Chapelle de la Villedieu  
78310 Elancourt, France  
Tél. (1) 050-9376

The view expressed in articles printed in this magazine are those of the authors and do not necessarily reflect those of the Editors and Publisher.

Журнал выходит два раза в год.

Издатель: Борис Кармашов

Редакторы  
журнала: Алексей Алексеев  
Игорь Шелковский

Адрес журнала: Igor Chelkovski  
Chapelle de la Villedieu  
78310 Elancourt, France  
Tel. (1) 050-9376

Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями издателя и редакции.

Copyright © А-Я 1979.

THIS REVIEW IS PUBLISHED WITH THE FOLLOWING OBJECTIVES:

– TO ACQUAINT RUSSIAN ARTISTS – IN AND OUTSIDE RUSSIA WITH EACH OTHER'S WORK ;

– TO INFORM THE READER ABOUT THE ARTISTIC CREATIVITY AND DEVELOPMENTS IN CONTEMPORARY RUSSIAN ART ;

– TO PROVIDE A FORUM WHERE WRITERS ON ART CAN EXPRESS THEIR OPINIONS ON ARTISTS OR ARTISTIC PHENOMENA;

THIS REVIEW DOES NOT REPRESENT ANY PARTICULAR GROUP OF PERSONS. ITS PAGES ARE OPEN TO ALL INDEPENDENT THOUGHTS AND NEW IDEAS.

НАСТОЯЩИЙ ЖУРНАЛ СТАВИТ ПЕРЕД СОБОЙ СЛЕДУЮЩИЕ ЗАДАЧИ :

– ЗНАКОМИТЬ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ, КАК ЖИВУЩИХ В РОССИИ, ТАК И НАХОДЯЩИХСЯ В ЭМИГРАЦИИ, С ТВОРЧЕСТВОМ ДРУГ ДРУГА;

– ИНФОРМИРОВАТЬ ЧИТАТЕЛЯ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ЗАПАДНОГО, О ТВОРЧЕСТВЕ ЭТИХ ХУДОЖНИКОВ;

– ДАТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ЛЮДЯМ, ПИШУЩИМ ОБ ИСКУССТВЕ, ВЫСКАЗАТЬСЯ ПО ПОВОДУ ТОГО ИЛИ ИНОГО ХУДОЖНИКА ИЛИ СОБЫТИЯ В ИСКУССТВЕ.

НЕ ЯВЛЯЯСЬ РУПОРом КАКОЙ-ЛИБО ГРУППИРОВКИ, ЖУРНАЛ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ СВОИ СТРАНИЦЫ ВСЕМУ НОВОМУ, ЯРКОМУ И НЕЗАВИСИМОМУ.



Разгон бульдозерами выставки художников нонконформистов. Москва, 15 сентября 1974 года.

A crowd of artists being dispersed by bulldozers at an open-air exhibition in Moscow, sept. 15th, 1974

# МОСКОВСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

**B. Groys**  
**Б.Гройс**



**Борис ГРОЙС** - родился в 1947 г. в Берлине.

В 1970 г. окончил Ленинградский Университет по специальности математическая логика.

В настоящее время живет в Москве.

Занимается проблемами философии языка, философии искусства и литературно-художественной критикой.

**Boris GROYS** - was born in 1947 in Berlin.

In 1970 he graduated from the University of Leningrad where he studied mathematical logic.

Residing now in Moscow, he works in the field of philosophy of art and language. He is also active as an art and literary critic.

Сочетание слов "романтический концептуализм" звучит, разумеется, чудовищно. И все же я не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве, и выглядит достаточно модно и оригинально.

Слово "концептуализм" можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании "концептуализм" будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т.д. Возникновение "модернизма", или искусства "авангарда" разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник, и зритель в конце XIX века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлексивной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано - общность распалась. И художники стали аналитиками: их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведением искусства как "представляющим" и объектом как "представленным", а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним. Сходство было осознано как "условность", и выход за условность сходства воспринимался каждый раз как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все еще остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством. Негодование публики стало столь же убедительным доказательством правильности пути, как ранее им было восторженное приятие.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия. Т.е. условность сходства произведения изобразительного искусства (а изобразительны - все искусства) с изображенным объектом, базировавшаяся на "природном" тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различия между художником и нехудожником, т.е. условность признания имярек художником. Дело в том, что раз такое признание совершилось - все остальное в порядке: художник все, т.е. в точности все объекты, способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность - и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения: во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе: хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличии от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т.е. становится "концептуальным."

# MOSCOW ROMANTIC CONCEPTUALISM

However odd the juxtaposition of these two words may sound, I know of no better term than romantic conceptualism to describe the present development in the Moscow art field.

The word «conceptualism» may be understood in the narrower sense as designating a specific artistic movement clearly limited to place, time and origin. Or, it may be interpreted more broadly, by referring to any attempt to withdraw from considering art works as material objects intended for contemplation and aesthetic evaluation. Instead, it should encourage solicitation and formation of the conditions that determine the viewer's perception of the work of art, the process of its inception by the artist, its relation to factors in the environment, and its temporal status. The rise of modernism or avant-garde art did away with direct cognitive reception of works of art as objects. At the end of the nineteenth century, artists and spectators alike began to doubt whether there was such a faculty as an inborn gift. The artist was creating things resembling other things. The very principle of resemblance was challenged. As it turned out, resemblance between objects mirrored analogous aspects in the lives of artists and their audiences. And it was a function of a general pre-reflective ground for judgement, shared by the artist and the viewer as members of one and the same community. But as soon as this was recognized, the unity fell apart. Artists became analysts: their analytic efforts were now aimed not at finding a similarity between the art work as representation and the subject represented, but rather the distinction between art works as extant objects and other objects existing in the world on an equal footing. The resemblance was perceived as a «contingency», and when the resemblance exceeded the realm of contingency it was always regarded as an experiment showing how far one might depart from similarity while yet remaining within the confines of art. Each successful experiment extended the boundaries of art and, or so it seemed, sharpened the demarcation between art and non-art. Previously, if the audience was enthusiastic, that meant the artists were on the right track; now, public disapproval was seen as a proof that the approach was valid!

The crisis came to the fore when public indignation waned, and it was discovered that contingency didn't reach far. The contingency of resemblance became contingency of difference. That is to say, the contingency of resemblance between works of figurative art (and all arts are figurative) and the object depicted, based on a «natural» identity of artist and viewer, was transformed into a contingency of the distinction between artist and layman. The fact remains that, once this recognition has taken place everything else falls into line: the artist is capable of turning any object into a work of art.

And so it would appear that all was going well. Each artist did what he wanted, thereby expressing his personality, and everything was fine. But there are two objections to this view: Firstly, if pictorial truth had previously resided in resemblance, where was it now to be found? If it had passed over, along with contingency, into the artist's existence, then the question arises: what kind of existence is a true one? This very question casts doubt upon the artist's individuality. Secondly, while individuality is supposed to predominate, and does indeed predominate in works viewed synchronically, there is a logic that can be seen plainly in a succession of trends.

It was natural, in seeking a solution to this contradiction, to look at the question of how art works function by comparison with other types of objects. Clearly, if art possesses some kind of truth, it is precisely at this point that it should be discovered. Here, however, as Hegel might say, Art comes into its concept; that is, it becomes «conceptual». True, Hegel himself held that, with attainment of Absolute Spirit (or the sphere of ideas or concepts), art disappears, because of its very nature which is that of the actualization of the immediate. Yet if art subsists while having ceased to be direct, it is only for the reason that it has become a «concept». Again the question arises as to what happens to the immediate. Has it really been left behind once and for all? I think this is hardly the case, but the scope of the present essay will not allow for a detailed examination of the problem.

From what has been said so far, it is evident that conceptual art by its very nature must be absolutely explicit. It should contain within itself the clear criteria of its existence as art. It must not imply any immediacy. The

Правда, сам Гегель полагал, что при достижении Абсолютного Духа, т.е. сферы понятия (или "концепта") искусство исчезнет, будучи само по себе раскрытием непосредственного. Но если искусство сохранилось, перестав быть непосредственным, то только естественно, что оно стало "концептом". Правда, вновь возникает вопрос: а куда же делось непосредственное? Неужели с ним покончено навсегда? Я думаю, что едва ли это так, но обсуждать в рамках данной статьи этот вопрос не представляется возможным.

Из сказанного ясно, однако, что по самой своей природе концептуальное искусство должно быть совершенно прозрачным, т.е. оно должно содержать в себе новые критерии своего существования как искусства. Оно не должно подразумевать никакой непосредственности. В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: не всегда для этого бывают знания и аппаратура, но в принципе это возможно всегда. Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия.

Следует сказать, что такая возможность дается производству искусства постольку, поскольку оно ассимилирует возможности критики. Уже довольно давно было замечено, что произведения современного искусства "непонятны" без ориентирующего воздействия критики. Это означает, что критика потеряла свою исходную роль быть метаязыком и взяла на себя часть функций собственно языка искусства. Концептуальное искусство берет сейчас эти функции назад.

Однако, прозрачность прозрачности рознь. В Англии и Америке, где сформировалось концептуальное искусство, прозрачность - это эксплицитность научного эксперимента, делающего наглядным границы и свойства нашей познавательной способности. В России, однако же, невозможно написать порядочную абстрактную картину, не сославшись на Фаворский свет. Единство коллективной души еще настолько живо в нашей стране, что мистический опыт представляется в ней не менее понятным и прозрачным, чем научный. И даже более того. Без увенчания мистическим опытом творческая активность кажется неполноценной. И это даже верно по существу, поскольку, если некоторый уровень понимания есть, его надо пройти. С мистической религиозностью связан и некоторый специфический "лиризм" и "человечность искусства, на которые претендуют даже те, кто на деле давно и счастливо от всего этого отделился.

Вот это единство общемосковской "лирической" и "романтической" эмоциональной жизни, все еще противопоставленное официальной сухости, делает возможным феномен романтического и лирического концептуализма, обладающего достаточной (или почти достаточной) новостью в эмоциональной жизни Москвы. Я не колеблюсь, несмотря на его лиризм, назвать его концептуализмом, следуя существу дела и памятуя о том, что концептуалистом, скажем, называли Ива Клейна - французского художника, во французском духе противопоставляющего мир чистой мечты миру, управляемому земными законами.

Есть к тому и еще более веские основания. Западные художники 70-х годов противопоставляют "концептуализм" и "аналитический подход" бунтарским направлениям 60-х годов. В те времена искусство рассматривалось как последний форпост, удерживаемый "отдельным человеком" в его борьбе против обезличивающего существования в социуме. Крах иллюзий относительно "избранности" и уникальности художника и его способности перестроить жизнь по закону творческой свободы побудил концептуалистов 70-х годов найти себе опору в понимании художественного творчества как специфической профессии, обладающей наряду с другими профессиями, определенными приемами, целями и границами. Искусство стало определяться операционально: что такое искусство становится ясно, когда можно видеть, что и как делает художник и как результат его работы соотносится с другими предметами внутри мира.

Однако подобный позитивно-прозрачный подход к искусству подразумевает новую форму академизма, т.к. устанавливает для творчества художника некоторую внеисторическую норму, отождествляемую с чистыми границами профессии, или как сейчас говорят, "медиа", внутри которой художник работает. Романтическое метафизическое и пр. направления в искусстве также обладают своей прак-

projected intent of such art must reach the mind of the viewer in a way that he could repeat it as if it were a scientific experiment. Though the knowledge and equipment may be lacking, it is always possible to do this in principle. A work of conceptual art must embody the explicit prerequisites and principles of its origin, its communicability, and it must be able to convey these to the audience.

An art work possesses that capability as far as it does not exclude the possibility of criticism. For a fairly long time, it was recognized that contemporary works of art were «incomprehensible» without a guiding hand from the critics. This meant that criticism had lost its original role as a metalanguage and had taken over some of the functions of the language of proper art. Conceptual art is now reclaiming these functions.

There are different forms of transparency. In England and America, where conceptual art originated, transparency meant the explicitness of a scientific experiment, clearly exposing the limits and the unique characteristics of our cognitive faculties. In Russia, however, it is impossible to paint a decent abstract picture without reference to the Holy light. The unity of collective spirit is still so very much alive in our country that mystical experience here appears quite as comprehensible and lucid as does scientific experience. And even more so. Unless it culminates in a mystical experience, creative activity seems to be of inferior worth. And this is essentially true to the extent that, where a certain level of understanding has been attained, it must be traversed. Along with religious mysticism, and related to it, we also find a definite sort of «lyrical» and «human» quality in art - an element assigned even to those artists who have happily left such things far behind.

The general tenor of emotional life in Moscow, thus forming a lyrical and romantic blend, still stands opposed to the dryness of officialdom. And this climate is propitious to the phenomenon of romantic and lyrical conceptualism - a phenomenon rather clearly discernible in the emotional atmosphere of the capital. I do not hesitate to call it conceptualism, notwithstanding the lyrical aspect, bearing in mind the basic essentials and remembering that the term has been applied to Yves Klein, a French artist who distinguished in the French manner between a world of pure dream and a world governed by earthly laws.

There are even more important reasons for using this term. During the 1970s, Western artists drew a line between conceptualism and the «analytical approach», on the one hand, and the rebellious mood of the 1960s on the other. In those days, art was regarded as the last forward-defense position held by the individual human being in his battle against a depersonalizing existence within the society. Belief in the unique status of the artist as a privileged person, and in his ability to rebuild life in keeping with the dictates of creative freedom, proved illusory. In the 1970s the collapse of this belief prompted conceptualists to cling to a notion of artistic creativity as belonging to a specific profession, possessing its own techniques purposes and confines alongside other professions. Art acquired an operational definition: what art is will be evident when you can see what the artist does, how he does it, and how the results of his work interrelate with other objects in the world.

None the less, this kind of positive-transparency approach to art presupposes a new form of academism. For it confronts the artist in his creative work with a certain extra-historical norm that is identified with the clearly demarcated boundaries of the profession or, as they say, of the media within which the artist operates. Romantic metaphysicism and other trends in art likewise have their ways of doing things. Furthermore, to each school belong its particular usages in the field of perception, or interpretation. That is, the «romantic» view of art has its own facticity: reducing it to illusion amounts, above all, to closing one's eyes to the facts. Even if art of this type loses its immediate appeal, it still preserves its significance, which is to say, its relationships with the realms of action and cognition. It is important to clarify these relationships, without stressing as before, on totality and immediacy of perception, and to free ourselves from the evocation inherent in attempts to present a work of art as a revelation that speaks for itself.

The positivist view on art as an autonomous sphere of activity determined solely by an available historical tradition has always been alien to the Russian mind. We can hardly reconcile ourselves with the idea that art should be regarded as being simply the total sum of its techniques, and that its purpose has been lost of sight. Therefore, romantic conceptualism in Moscow not only testifies to the continued unity of the «Russian soul»; it also tries to bring to light the conditions under which art can extend beyond its own borders. It makes a conscious effort to recover and to preserve all what



тикой, и, кроме того, относительно них существуют практики их восприятия, истолкования и т.д. То есть "романтическое" понимание искусства обладает своей фактичностью и сводить его к иллюзии означает прежде всего закрывать глаза на факты. Если даже искусство такого рода утрачивает свою непосредственную увлекающую силу, то это вовсе не означает, что оно утрачивает смысл, т.е. свою соотнесенность со сферами познания и действия. Следует лишь, не уповая как прежде на тотальность и непосредственность восприятия, выявить эту соотнесенность и освободиться от двусмысленности, неизбежной при попытке представить произведение искусства в качестве самого за себя говорящего откровения.

Русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство - лишь совокупность приемов, "цель" которых утрачена. "Романтический концептуализм" в Москве - это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства "русской души", но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т.е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной.

Я рассмотрю здесь творчество нескольких художников и поэтов, которых, разумеется довольно искусственно, можно отнести к романтическим концептуалистам.

constitutes art as an event in the History of Spirit and which renders its own history uncompleted.

I shall now examine the work of several artists and poets who may be numbered - somewhat arbitrarily, to be sure, -- among the romantic conceptualists.

## 1. LEV RUBINSTEIN

At first encounter, what strikes us about the texts of Lev Rubinstein is their resemblance to machine algorithms. And this is not only because they are written on perforated cards. The texts themselves are performatory. They shower the reader with stern instructions and they register irreversible events. They also contain descriptions. As in the case of real working algorithms, the texts are structured into descriptions and instructions. Generally speaking, descriptions in algorithms have no autonomous significance. No one expects them to do anything more than to provide information for continuing action. And they contain nothing more than that. Actions predominate over description, and the structure of the actions is determined by their sequence. This is how the algorithm-like texts of Lev Rubinstein look at first glance. The unity of the text is ascertained not by the unity of description or of the object being described, but rather by the unity of action -- unverbilized and confined to working pauses. We get the impression that, from card to card, something is going on : something is blinking, unfolding, making a dull grinding noise and altering the world around us.

As we go reading, however, it dawns on us that something is not quite right with those stern instructions. And in the attempt to find out what exactly is wrong with them, we also down our reading somewhat and turn our attention to the description of those situations which the instructions are designed to act upon.

And now it becomes clear that they are not precise enough to serve as a basis for machine activity and at the same time they are too precise to serve as a basis for human action. They are not so much precise as they are subtle, refined and just plain romantic. Yes, romantic.

For example, in the «Catalogue of Innovations in Comedy» ( September 1976 ) we read: «It is possible to discern the causes of various phenomena and not to tell anyone».

«It is possible to look at one another with such keen watchfulness that this can become a rather exciting kind of game».

Yes, that is possible. That is indeed the way romantic heroes behave. They conceal their knowledge and they play exalted games with each other. Yet we know very well the price of that «possible». It exudes the horror of the impossible. If this romantic «possibility of being impossible» is broken up into isolated instructions, it loses the possibility of using the halo of the romantic hero's personality to inspire direct confidence as a desirable and indeterminate model for emulation. The performatory «it is possible», replacing description of the «hero who can» and with whom the reader inconsciously and in an illusory manner identifies, leads the reader to a knowledge of his own possibilities. Here we see a revelation of the inner mechanistic nature of romantic discourse as well as a challenge hurled at the reader : to take cognizance of the true measure of his participation in the romantic dream. The distance between «able to do it» and «able to read it» becomes evident.

In the text «That is All», the subjectivity that ascertains the world discovers its own romantic origins. This text is a sort of «Anti-Husserl». The description is given inside that space of language which is formed, as it were, by the language's own possibilities and to which no experience corresponds.

«That is All -- an avalanche of forebodings, crashing down for no reason at all ..... -- the voice of longed-for repose, drowned out by other voices» and so on.

When we read a rarity of this type, the ease with which we can understand what is being said is in proportion to our utter bewilderment when we try to relate it to our own extra-literary experience. These descriptions are possible only in a world where literature exists as an autonomous sphere of linguistic development and functioning. Whereas Husserl sought to give a foundation to the word in purely subjective experience. Here the subject faces a task that is transparent on the literary plane but cannot be carried out empirically.

We may say that here Lev Rubinstein, in the way he

## КАТАЛОГ КОМЕДИЙНЫХ НОВШЕСТВ

1. Можно чем-нибудь заняться;

5. Можно заняться классификацией возможностей с точки зрения степени их комедийности;

6. Можно заняться классификацией страстей с точки зрения размеров их последствий;

12. Можно заняться классификацией сомнений с точки зрения степени их неразрешимости;

13. Можно устранить любые сомнения, найдя лишь мощный ритмообразующий фактор существования -- но в этом-то и вся трудность;

44. Можно почти машинально конструировать мифологические ситуации;

45. Можно оказаться в более чем двусмысленном положении;

46. Можно оказаться неподалеку и зайти, чтобы выпить чай и поболтать;

58. Можно мистифицировать до той степени, при которой возможность демистификации приобретает откровенно призрачный характер;

66. Можно поговорить о той опасности, которую представляет собой многозначительность, повсеместно выдаваемая за многозначительность;

67. Можно поговорить об отмене авторских привилегий, проявляя при этом с разным успехом скрываемое жокетство;

## 1. ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

При первом же знакомстве с текстами Л.Рубинштейна бросается в глаза сходство с машинными алгоритмами. И далеко не только потому, что они записаны на перфокартах. Сами тексты перформативны. Они обрушивают на читателя грозные указания и констатируют необратимые события. Есть, впрочем, и описания. Как и в настоящих рабочих алгоритмах, тексты члениятся на описания и приказы. Вообще говоря, описания в алгоритмах не имеют самостоятельного значения. Никто не ждет от них ничего большего, чем получения информации для продолжения действия. И ничего большего в них не содержится. Действия доминируют над описаниями, и последовательность действий определяет их структуру. Таковы же на первый взгляд тексты алгоритмы Л.Рубинштейна. Единство текста констатируется не единством дискрипции или единством описываемого предмета, а единством действия - не-вербализованного и заключенного в рабочие паузы. Такое впечатление, что от карточки к карточке что-то происходит - что-то глухо скрежещет, мигает, разворачивается и меняет окружающий мир.

Однако по мере того как чтение продолжается, начинает казаться, что с грозными приказами не все в порядке. И в попытке выяснить, что же с ними не в порядке, мы несколько замедляем процесс чтения и обращаем внимание на описание тех ситуаций, на которые эти приказы имеют цель воздействовать.

И тут становится ясно, что они и недостаточно точны, чтобы служить основой для действия машинного и чересчур точны, чтобы служить основой для действия человеческого. То есть не то, что точны, а субтильны, рафинированы и попросту романтичны. Да, романтичны.

Например, в «Каталоге комедийных новшеств» (сентябрь 1976 г.) мы читаем : «Можно прозревать причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность».

«Можно приглядываться друг к другу с такой остороженностью, что это может превратиться в род довольно захватывающей игры».

Да, можно. Так и поступают романтические герои. Они прячут свое знание и играют друг с другом в возвышенные игры. Но мы хорошо знаем, чего стоит это «можно». От него веет ужасом невозможного. Расчленение этого романтического «можно быть невозможным» на изолированные указания лишает его возможности посредством ореола, излучаемого личностью романтического героя, вызвать непосредственное доверие в качестве желанного и неопределенного образца для подражания, перформативное «можно», приходящее на смену описанию «героя, который может» и с которым бессознательно и иллюзорно идентифицируется читатель, приводит читателя к познанию его собственных возможностей. Мы видим здесь и обнаружение внутренней меха-

ничности романтического дискурса и вызов, обращенный к читателю : осознать подлинную меру своего участия в романтической мечте. Делается явной дистанция между "можно делать" и "можно прочесть".

В тексте "Это все" констатирующая мир субъективность обнаруживает свое романтическое происхождение. Этот текст - своего рода "Анти-Гуссерль". Описание дается внутри того пространства языка, которое образовано как бы его (языка) собственными возможностями и которому не соответствует никакой опыт.

"Это все - лавина предчувствий, обрушившихся ни с того, ни с сего..... - голос желанного покоя, заглушаемый другими голосами" и т.д.

Когда мы читаем подобного рода дефицит, то настолько же легко понимаем "то, что в них говорится", насколько оказываемся в полной растерянности при попытке соотносить с ними собственный "вне-литературный" опыт. Эти описания возможны только в мире, где есть литература, как автономная сфера развития и функционирования языка. Если Гуссерль стремился обосновать слово через чистый опыт субъективности, то здесь субъект ставится перед литературно прозрачной, но эмпирически невыполнимой задачей.

Здесь Лев Рубинштейн по манере строить определения сближается, скажем, с Рене Шаром. Но Рене Шар полагал, что в мире, им определенном, можно жить. Л.Рубинштейн оставляет вопрос открытым : можно ли в нем жить или только читать. Ведь не можем же мы всерьез думать, что способны жить в "этом всем",

что строится	объясняется
связано	порождено
анализирует	относится
значит	усугубляется и т.д.

Налицо бесконечность конституирования, вопиюще противопоставленная конечности существования и все же открытая для понимания и чтения. Сама бесконечность конституирования романтическая. Романтическая и внутренняя бесконечность литературных описательных клише, понимаемых с одного взгляда читателем, но неразложимая на простейшие элементы исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались беспочвенными. Освоенное пространство литературно языка не даю им ни пяди земли для оправданного действия. Кроме одного : чтения. Все приказы свелись к одному приказу : читать. Так, мы находим следующий текст (Новый антракт, 1975 г.) : "Читайте, начиная со слов : "К молчанию в известные минуты прибегают многие" и т.д. до слов : "Автор преуспеет в молчании".

Итак, читатель читает и автор молчит. И далее мы видим в том же тексте : "Переверните страницу" или "см. дальше", написанное в конце страницы или "читайте следующее : "Вторгнутые в сферу поэтического восприятия вещи становятся знаками поэтического ряда".

Мы знаем теперь, что за алгоритмы перед нами. Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в котором нам дается это все и в котором оно делается "можно" - это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературно языка. С натугой и под окрики автора перепрыгивают страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте....."и вещи станут знаками поэтического ряда".

Перформативные словесные акты обнаруживают свою иллюзорность и возвращают к тексту как к чистой литературе, лишь делая явным отчаяние и муки чтения. Сам же литературный текст и непрозрачен и прозрачен : он не требует интерпретаций. Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Понимание - усилием перевернуть страницу. Что значит читать? Это значит переворачивать страницы. Остальное ясно само собой. Процесс чтения обнаруживает у Л.Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст - это то, что делают, когда его читают : перелистывают, водят глазами и "воображают". Романтическое воображение хотя и ставится здесь на место (в позу читающего), но зато оно снова начинает маячить в бесконечности читательского усилия, конституирующего текст.

Таково чтение, таково и письмо. в "Программе работ" (1975) не предлагается никаких описаний, но зато и не дается никаких указаний, что делать. "Программа" очерчивает тп пустоту, в которой находится себе место чистая спонтанность, т.е. романтическая субъективность как таковая. И в "Программе" мы читаем :

builds his definitions, is coming close to René Char. But René Char believed it possible to live in the world as defined by him. Rubinstein, on the other hand, leaves the question open : whether it is possible to live in that world or merely to read in it. Surely we cannot seriously suppose that we are capable of participating in «All of That» which

gets build  
gets bound  
analyses  
signifies  
gets explained  
originates  
relates  
gets more involved etcetera

Here, for all to see, there is an infinitude of findings, flagrantly contrasted with the finitude of existence and yet open to being read and understood. An infinitude of findings is romantic to begin with. And the internal infinitude of descriptive literary stereotypes grasped at a glance by the reader is likewise romantic, but an operator researcher cannot break it down into elementary components.

So what about those stern instructions ? They have turned out to have no basis. They have not gained so much as a square inch of ground for justifiable action from the conquest of literary language-space. The only action forming an exception to this is that of reading. All of the instructions boil down to an order to read.

- Thus, we find the following text ( «New Entracte», 1975 ) :

- Read, beginning with the words  
«At certain moments many resort to silence». etc.  
up to the words  
«The author excels in silence».

So the reader reads and the author is silent. And further on in the same text we read :

- « Turn the page»  
or  
«See below», written at the end of the page.  
or  
« - read the following :

«Things which have invaded the sphere of poetical perception become signs in a poetic sequence».

We now know the kind of algorithms we are dealing with. They are reading algorithms. The only activity in which we are given «all that» and in which the that-is-all becomes «it is possible» is reading : life is reading, life as existence in the impossible space of literary language. The pages are written out with effort, amid loud interjections by the author. «Read, turn the pages, read, turn the pages...» and the things become signs in a poetic sequence.

Performatory verbal acts reveal their illusory character and return to the text as pure literature, making nothing evident but the despair and the torment of reading. The literary text itself is impenetrable and transparent : it requires no interpretation. Hermeneutics has been replaced by an algorithm of reading. Understanding is attained by means of the effort it takes to turn the page. What is reading ? It is turning the pages. The rest is obvious on its own terms. In the writing of Lev Rubinstein, the reading process uncovers its own active substratum, its nature as vital effort. The effort of reading is disclosed to be a principle of textual structure. The text is that which is performed in the reading of it : you turn the pages, you move your eyes, and you «imagine». While the romantic imagination occupies its rightful place at this point, in the pose of the person reading, it then begins once again to beckon in the endless distance of the reading effort that registers the text.

As the reading is, so is the writing. In the «Program of Works» ( 1975 ), no descriptions are offered, yet at the same time no instructions are issued on what to do. The «Program» sketches out the emptiness occupied by pure spontaneity, that is, by romantic subjectivity as such. And in this text we read :

«In the event that the realization of this or that point in the Program should be factually impossible, the verbal expression of these points is to be regarded as a special case of realization or as a fact of literary creation».

Actually, two imperatives are being equated here : to read and to write. Literature is endowed with being, with its own reality and with «realization» when another form of realization is «factually impossible» - in other words, always.

A text by Lev Rubinstein is both the syntax and the practice of the romantic, given in unity. The effort of reading and the effort of writing here appear as autonomous work engendering and organizing an independent reality. As cognizance of the practice of the romantic, these texts likewise lead beyond the boundaries of romantic conscience. And they return it to the finitude of its existence, to the state of being doomed

68. Можно вдруг обратить взор на одно из многочисленных проявлений реальности и уж потом называть это произвольным выбором объекта;

80. Можно бесконечно удаляться от объекта или приближаться к объекту, не унижаясь при этом до каких бы то ни было обобщений;

95. Можно на мощном выдохе выложить всё, что знаешь, но смыслом сказанного окажется именно сам выдох;

91. Можно представить себе любого в любой ситуации - и это будет комедийным новшеством;

93. Можно артистически пренебречь системой собственных постулатов, если само это пренебрежение способно стать комедийным новшеством;

96. Можно в конце концов взять всего понемногу в произвольном порядке и произвольных пропорциях - не секрет, что это будет комедийное новшество;

102. Можно считать, что любая осознанная форма консервативна, и исходить из этого в оценке вещей;

122. Можно не думать о последствиях : их характер будет комедийным;



Л.Рубинштейн  
L. Rubinstein

" - В случае фактической невозможности реализации отдельных пунктов Программы считать словесное их выражение частным случаем реализации или фактом литературного творчества". Собственно здесь отождествляются два императива : читать и писать. Литература обладает бытием, собственной реальностью и "реализацией" тогда, когда иная реализация "фактически невозможна" - иными словами, всегда.

Текст Л.Рубинштейна - это синтаксис и практика романтического, данные в их единстве. Усилие чтения и усилие письма здесь выступают как автономный труд, порождающий и организующий независимую реальность. Как осознание практики романтического эти тесты выводят вместе с тем за пределы романтического сознания. Они возвращают его к конечности его существования, к обреченности на труд и смерть, и в то же время они со всей трезвостью расставляют для него веши тех возможностей существования, которые достижимы через язык литературы в его фактичности и недостижимы никаким иным путем.

## 2. ИВАН ЧУЙКОВ

Иван Чуйков - художник, чье внимание сосредоточено на проблеме соотношения между иллюзией и реальностью. Картина в традиционном смысле есть нечто не тождественное себе. Она являет нам зрелище чего-то иного, чем она есть сама, до такой степени отчетливо, что как бы растворяет в представленном свое предметное бытие. Это и есть свойственная картине как произведению изобразительного искусства иллюзорность. Стремление к усмотрению облика вещей всегда было связано со стремлением к их познанию через обнаружение в них тождественного и нетождественного. Однако современная наука подорвала самые корни подобного устремления.

За видимым обликом вещей наука обнаружила нечто иное - атомы, пустоту, энергию и, в конце концов, математическую формулу. Само первоначальное созерцание вещей предстало как иллюзия. И притом как иллюзия, вводящая в заблуждение. Тожественное и нетождественное утратили былую связь с подобным и неподобным. Видимый мир стал обманным покрывалом Майи, накинутым то ли на пустоту, то ли на материю.

В этих условиях искусство обратилось прочь от иллюзии, видя в ней ложь. Искусство стало аналитичным. Произведение искусства обнаружило свою собственную структуру и свое материальное присутствие в мире. В центре внимания оказалось то, что отличает произведение искусства от других вещей, а не то, что делает его подобным другим вещам посредством иллюзии, т.е. внимание обратилось на конструктивную основу картины как просто присутствующей вещи. Следовало теперь выявить эту основу и представить ее наглядно, чтобы утвердить это представление как произведение искусства. Это задача породила то, что мы называем авангардным искусством.

Но представление осталось представлением, и это означает, что искусство не утратило связи с иллюзией. Наука, открывая закон эмпирического мира, уничтожает видимое, дезинтегрирует его, утверждая затем тождественность своего результата с первоначальной формой. Опыт, стремясь обнаружить закон видимого, все более удаляется в невидимое. Но искусство не выходит за сферу представления. Картина, на которой представлена структура некоей другой предшествующей по времени написания картины, висит рядом с нею на стене галереи. Ее привилегированная позиция может быть доказана лишь исторически. Сама по себе она также судит предыдущее искусство, как и судима им. Камень, разбитый на куски и разъятый на атомы, остается тем же камнем, но картина, разрезанная на куски либо уничтожается как произведение искусства, либо становится другой картиной. Эксперимент в искусстве не идет в глубь представления, разрушая иллюзию - он лишь порождает новое представление, воспроизводя иллюзию вновь. Покуда общество хранит искусство от прямого разрушения, искусство сохраняет свое основное свойство быть непреодолимой иллюзией за которую не может переступить никакой опыт.

Иван Чуйков тематизирует в своем творчестве эту хранящую силу искусства. Он обтискивает пленкой пейзажа параллелепипеды и непроницаемые окна. Эта трактовка пейзажа соответствует его функции оболочки, скрывающей вещь-в-себе от одино-

to labor and to die, while at the same time they soberly set up the landmarks of those possibilities for its existence which are attainable through the factitious language of literature and are not attainable by any other road.

## 2. IVAN CHUIKOV

Ivan Chuikov is an artist who centers his attention on the problem of the correlation between illusion and reality. A picture, in the traditional sense of the term, is a thing which is not self-identical. It presents us with the spectacle of something different from itself ; and so distinct is that presentation that the picture dissolves its own subjective being, as it were, in the object represented. This, precisely, is the illusory nature of the picture as a work of fine art. The attempt to perceive things in their external aspect has always been tied to the attempt to know them by discovering their identities and differences. Modern science, however, has cut the ground under such attempts.

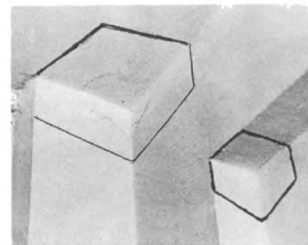
Behind the apparent external aspect of things, science has uncovered something else -- atoms, vacuum, energy and, last but not least, the mathematical formula. The primordial contemplative perception of things has itself become an illusion, an illusion moreover that leads astray. The identical and the non-identical have lost their old connection to the similar and the dissimilar. The world of appearances has become the deceptive shroud of the Maya, cast across the void or over matter as the case may be.

Under these circumstances, art has veered away from illusion which it regards as a lie. Art has become analytical. The work of art has disclosed its own structure and its material presence in the world. Attention is now focussed on what distinguishes the art work from other things, rather than on the resemblance to other things that it acquires by means of illusion -- which is to say, attention has been directed to the constructive basis of the picture as an object that is simply there. This process gave rise to what we call avant-garde art.

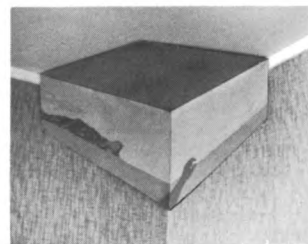
Nonetheless, representation continued to be representation, and this means that art did not lose its links with illusion. Discovering the laws of an empirical world, science destroyed the visible world and accomplished its disintegration, only to assert thereafter the identity of its findings with the primordial form. Experience, trying to find the law of the visible, moves ever farther away into the invisible. But art does not extend beyond the sphere of representation. A painting, containing the depiction of the structure of some other paintings that existed before, hangs alongside that one on the walls of a gallery. Its privileged status can be proven only historically. It passes judgement by itself on the art before, just as it is judged by that art. A stone smashed into bits and reduced to atoms is still the same stone ; but a picture torn to shreds is either annihilated as a work of art or is transformed into a different picture. Experimentation in art does not penetrate into representation or destroy illusion : it merely engenders a new representation and re-establishes the illusion. As long as society protects art from outright destruction, art retains the fundamental character of an insurmountable illusion that no experience is able to transgress.

Ivan Chuikov's work is a thematic treatment of this aspect of art as a conserving force. He stretches a film of landscape over parallelepipeds and airtight windows. This way of handling the landscape is in keeping with its function as a membranous encasement that conceals the thing-in-itself from the solitary romantic rapt in contemplation. To a classical landscape-painter, the landscape was a view to be understood as a stage in the cognitive process. The next stage in that process is the next view -- the one opening up to the wanderer who travels to the interior of nature and gains knowledge through observation. Contemporary man finds landscape overcome at the very first step on the cognitive road. Landscape is an illusion that makes up the world of romantic subjectivity ; or else it is a collective illusion shared by those who dwell within it : the illusion of art.

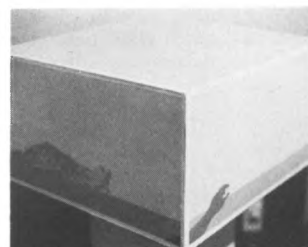
The insurmountability of art is the same thing as the insurmountability of landscape. Chuikov exposes the material substratum of romantic subjectivity. A thin layer of paint is applied to the surface of a nameless object without a distinct form of its own. The social definition of art, by its very essence, renders that



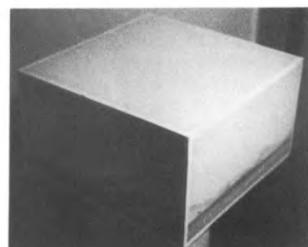
1



2



3



4

И. Чуйков :  
1. Виртуальная скульптура, 1977  
2. Угол комнаты, 1977  
3; 4. Панорама, 1976

I. Chuikov :  
1. Virtual sculpture, 1977  
2. Corners of the room, 1977  
3; 4. Panorama I, 1976

кого романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи пейзаж - это вид, понятный как этап познания. Следующий этап познания - это следующий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и познающим ее посредством наблюдения. Для современного человека пейзаж преодолевается в процессе познания на первом же шаге. Пейзаж - это иллюзия, составляющая мир романтической субъективности, либо коллективная иллюзия, разделяемая теми, кто в ней живет, т.е. иллюзия искусства.

Непреодолимость искусства тождественна непреодолимости пейзажа. Чуйков выделяет материальный субстрат романтической субъективности - тонкий слой краски, нанесенной на поверхность анонимного и не имеющего собственного облика предмета. Этот предмет недостижим и безвиден по самой сути общественного определения искусства. Параллелепипед, обернутый в пейзаж, присутствует в своей грубой материальности перед глазами зрителя. Он, как сказал бы Хайдеггер - "имеющееся под рукой". Пустота за пленкой "настоящего" пейзажа, окружающая со всех сторон наблюдателя, приобрела вульгарную форму ящика, отданного зрителю во владение. Однако, в качестве материального носителя пленки "искусства" этот ящик не более достижим, чем кантовская вещь-в-себе. Он под охраной и в своей пошлой материальности остается вечной тайной. Его обнаружение равнозначно гибели искусства и означает не опыт, а святотатство.

Итак, выявлена роль иллюзии, институированной в искусстве как охраны и защиты. При этом анонимность стиля, в котором эта иллюзия воспроизведена, гарантирует ее коллективно признанный защитительный характер.

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: стремится ли художник к жесту охраны и защиты, видя в этом задачу искусства, или демонстрирует условие существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация им ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому и иронически безопасному разворачиванию самой романтической картины.

Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно: сам по себе параллелепипед (как и вполне анонимное окно) кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника могла всерьез заинтересовать его сохранность. Параллелепипед, следовательно, взят здесь скорее в качестве наглядного примера. И мог бы быть заменен любым другим объектом. Он демонстрирует поэтому чистую возможность защиты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пафоса подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником, может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого.

Однако, диктуемая такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т.е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметами, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтение. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так естественно возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому разворачиванию заново самой романтической картины.

Предлагаемое И.Чуйковым определение искусства как иллюзии несомненно сужает его область, поскольку имеет в виду некоторое уже имеющееся, уже наличное искусство. По сути дела же искусство есть всегда выход к вещам самим по себе. Не в том смысле, разумеется, что оно само становится вещью, но в том смысле, что оно свидетельствует нам о вещах, как они есть по истине. Так, если И. Чуйков являет нам образ искусства как иллюзии со всей серьезностью, то это означает, что он говорит нам о нем нечто истинное. И далее, если он создает такое произведение искусства, в котором искусст-

object unattainable and invisible alike. The parallelepiped wrapped in a landscape emerges in all its coarse materiality to the viewer's gaze. It is «right at hand», as Heidegger might put it. The void behind the film of a «real» landscape, surrounding the observer on all sides, has taken on the vulgar form of a box which now passes into the ownership of the viewer. However, as the material carrier of the film of «art» this box is no more accessible than is the thing-in-itself - the Kantian *Ding an sich*. The box is under guard, and in its banal materiality it remains an eternal secret. Its discovery would be equivalent to the demise of art; this would be sacrifice, not experimentation.

Here we see the role played by illusion, institutionalized in art as defense and protection. In this context, the anonymity of style in which the illusion is reproduced ensures collective recognition of its protective character.

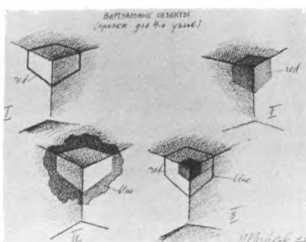
The works mentioned above retain a certain degree of ambiguity. The question arises as to whether the artist is trying to make a gesture of guardianship and defense, as being the purpose of art. Or is he demonstrating a condition for the existence of a romantic painting? One may suspect that his box-landscape demonstration was inspired less by a desire to conceptualize the romantic experience than by an aspiration toward nostalgic and ironically innocuous elaboration of the romantic picture itself. The transcendental conditions for that gesture would thereby be shown.

All reasonable considerations lead us to favor the second of these alternatives. Indeed: in itself, the parallelepiped and the completely anonymous window are such negligible objects that the artist can hardly be seriously interested in their preservation. Hence the parallelepiped is taken here to serve, rather, as a tangible example. And it could be replaced by any other object. So what we see is the sheer possibility of protection, rather than the actuality, insofar as it leaves the viewer emotionally indifferent. The pathos of involvement as authentic interest is not aroused in his soul. On the other hand, the landscape depicted on the box is itself so trivial and easy to grasp that its reproduction by the artist would perhaps appear to have been occasioned solely by the problem of conceptualizing the object portrayed.

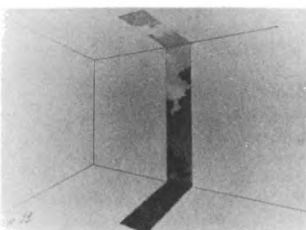
An interpretation based on this kind of reasoning nevertheless is still nothing more than an interpretation. It stands in opposing contrast to the artist's work by presupposing an external vantage-point. Conceptualization is not carried out in the work itself. The individual work is not placed within any kind of series, nor is it supplied with any attributes which might unequivocally impose a reading. An art work as such must possess an expository force and a compulsive quality directed at the viewer. That is what distinguishes it from natural objects revealing themselves passively to man. If a concept takes form only in the mind of the observer, that means that in the art work it exists only as a potentiality, without having acquired genuine actuality. Thus it is only natural to suspect, that in the case at hand, we are shown the box-landscape not so much because of an attempt to conceptualize the romantic experience, but as in the sense of still another nostalgic elaboration of the romantic picture itself.

Ivan Chuikov proposes to define art as illusion - a definition that unquestionably narrows the field of art already in existence, an art that is already there. In essence, art is always an exit, an avenue of access to the things themselves. Not of course in the sense that the art becomes a thing itself, but that it affords us an insight into the true nature of the things. By presenting us with an image of art as an illusion, and that in all seriousness, Ivan Chuikov is saying something true to us. Further, by creating a work of art in which art displays its illusory nature, it is clear at any rate that the artwork he himself has produced is a true one.

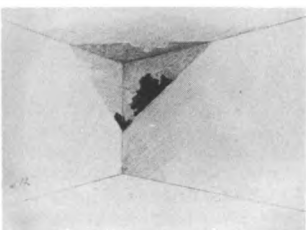
At this point we must inquire whether that work still belongs to the realm of art, or whether it goes beyond it. One way or the other, we arrive at a paradox. Maybe this very paradox gave the artist pause, preventing him from using the resources of art to complete his exposition of the artistic truth revealed to him. One gets the impression that Chuikov assumes the existential status of art to be revealed not in itself but in the discourse of which it is the object. However, it is contemplation and not illusion that is insurmountable in art. To suppose that contemplation is always illusion, or that genuine contemplation is impossible, and that all contemplation must be founded on the unseen (in other words, on reasoning) is to remain within the romantic framework and to deprive oneself of the right to truth. Yet in practice a perceptive grasp of existing art, that is, of art as illusion, has always been for the artist a motivating occasion to overcome illusion and to go out toward the things themselves in true



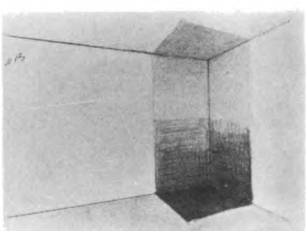
8



2



3



4

И.Чуйков :  
1. Виртуальные проекты, 1977  
2-4 Из серии "Углы и зоны",  
1978

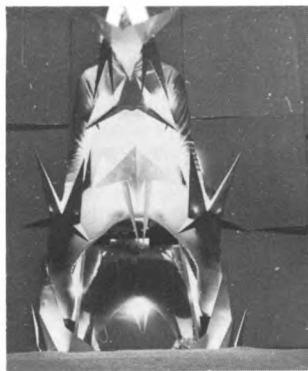
I. Chuikov :  
1. Virtual projet, 1977  
2-4 From the series «Corners  
and Zones», 1978



во обнаруживает свою иллюзорность, то ясно, что во всяком случае созданное им самим произведение искусства - истинное. И здесь возникает вопрос : принадлежит ли оно еще искусству или выходит за его пределы? Очевидно, что в любом случае мы приходим к парадоксу. Возможно, что именно этот парадокс и остановил художника и не дал ему довести обнаружение открывшейся ему истины искусства до конца. Создается впечатление, что сам И.Чуйков полагает, что бытийственный статус искусства обнаруживается не в нем самом, а в дискурсе, предметом которого он является. То, что, однако, непреодолимо в искусстве - это не иллюзия, но созерцание. Полагать же, что созерцание есть всегда иллюзия, т.е., что истинное созерцание невозможно и всякое созерцание должно обосновываться невидимым (иначе говоря, рассуждением) и значит оставаться в рамках романтического, лишая самого себя права на истину. На деле же осознание наличного искусства, т.е. искусства как иллюзии, было всегда для художника поводом преодолеть иллюзию и выйти к самим вещам в подлинном созерцании. Истина искусства исторична и неустранима как и сама история.

Иван Чуйков и совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического (как и показывало возникшее ранее подозрение), а путем его дальнейшей экспансии. В работах "Углы" и "Зоны" И.Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексии. Он возвращает в этих работах замкнутому помещению - комнате - его ритуальный и мистический смысл. (Вспомним : красный угол, счастливые и несчастливые стены, место для домашних богов и т.д.). "Углы" и "Зоны" так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность жилплощади. В то же время возникает риск неузнаваемости и нехудожественности, что и означает полный выход за пределы рефлексии.

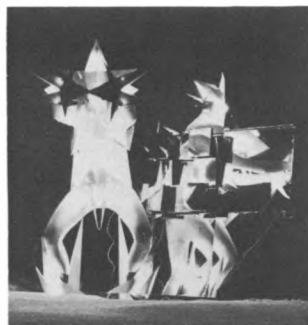
Комната, в отличие от ящика, вызывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле преодолевают иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т.д.) не столь уж важны и, строго говоря, излишни. Важно то, что отказав искусству в праве на истинное созерцание Иван Чуйков прямо продолжил здесь ту традицию заклиняющего жеста и рыцарственной защиты, которую он выделил и осознал как одну из возможностей осмысленного делания искусства в наше время - искусства, понятого как непреодолимая, но подлинно пережитая иллюзия.



1

### 3. ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ

С начала нашего века искусство, осознав свою автономность от "жизни", т.е. от изображения жизни, приспосаблилось вместе с тем и высокомерного превосходства над ней. Ведь если у искусства свой закон, то и жизнь может быть понята как искусство, и если ее так понять, то сразу становится видно, что жизнь - это плохое искусство. Художник, знающий закон творческой свободы, имеет долг преобразовать жизнь по этому закону, т.е. сделать жизнь прекрасной. Футуризм, Баухауз - эти примеры художественного прожектёрства общеизвестны. В 50-60х годах желание подчинить жизнь искусству возродилось в хэппенинге и в утопических видениях будущего. Агрессивность искусства, однако, с самого начала встретила противодействие. И, действительно, разве может художник претендовать на внешнюю позицию по отношению к обществу, в котором он живет? Художник в своей деятельности определен границами своего видения и тем, каким образом он соотносит видимое с действительным. Но границы его видения узки вследствие конечности его существования, а познание механизма соотношения видимого и познаваемого превращается в бесконечную авантюру. Этот механизм, в первую очередь, анонимен и историчен. Художник живет у него в плену и для его познания и выявления вынужден выйти за пределы искусства и опереться на иную, сравнительно с искусством, практику, что делает его вновь зависимым от "жизни", как она осуществ-



2

Ф. Инфанте :  
1; 2. Зимние маски, 1978

F. Infante :  
1; 2. Winter masks . 1978

contemplation. Artistic truth is historical, and like history itself it is irremovable.

Ivan Chuikov does accomplish the journey beyond the confines of the conditional, but not by way of conceptualizing the romantic ( as earlier suspected ) but rather via its further expansion. In the works entitled « Corners and Zones » he opts conclusively for the direct gesture, eschewing self-analytical reflection. In these works he restores to an enclosed space - the room - its ritual and mystical significance. ( Let us recall : the Red Corner, Happy and Unhappy Walls, the Place for Household Gods, etc.) « Corners and Zones » organize space in such a manner that it acquires an individuality hallowed character and loses the impersonality of mere living space. At the same time there is a risk of non-recognition and of non-artistry, which signifies a genuine departure beyond the confines of reflection.

Unlike the box, the room calls for protection, and this appeal arouses an immediate reaction in the viewer. The authenticity of the interest thus stimulated guarantees that involvement in the happening which transforms one or two features on the ceiling and in the corners of the room into a work of art. A few elegant and reliable tracings confer to the room the status of an indestructible object of contemplation, unrelated to any stereotype ; its illusory character is thereby transcended and it becomes rooted in authentic emotional experience. The characteristics of these tracings ( the effect of play when the viewer moves, for instance ) are not very important and in fact superfluous. What is important is that Ivan Chuikov, in denying to art the right of true contemplation, is directly continuing the tradition of incantatory gesture and chivalrous defense which he singled out and perceived as one possibility for intelligent artistic activity in our time - for art understood as insurmountable yet genuinely experienced illusion.

9

### 3. FRANCISCO INFANTE

At the beginning of our century, art became aware of its autonomy with respect to «life», or the depiction of life, and at the same time it grew inflated with an attitude of arrogant superiority towards it. If art has its laws, then life, too, can be understood as art ; and life perceived in this way may be quickly recognized as an ugly art. An artist familiar with the law of creative freedom has a duty to transform life in accordance with that law - to make life beautiful. Futurism and the Bauhaus are well-known examples of artistic projectionism. In the 1950s and the 1960s a desire to subordinate life to art found expression in the happening and in utopian visions of the future. But from the very outset the aggressivity of art was met with resistance. Indeed, can an artist really lay claim to a position outside of the society in which he lives ? In his activity the artist is defined by the limits of his vision and by the way he relates what he sees with reality.

But the limits of his vision are narrow ones, owing to the finitude of his existence. The process of knowing the mechanism by which the visible and the knowledgeable are interrelated becomes an adventure without end. This mechanism is above all anonymous and historical. It holds the artist prisoner. To discover and to grasp it he has to overstep the bounds of art and rely on other procedures having little or nothing to do with it. Thus he falls into renewed dependence on «life» as it realizes itself here and now. Extension of art into the social domain, or the attempt to force a particular aesthetic ideal onto society, is always a diachronic undertaking, for that ideal is itself nothing more than that same society, albeit in its historically transcended form.

Art in our day is more than ever disinclined to put its faith in aesthetic platitudes. It turns to the common and vulgar categories as a way out. The old arrogance toward life's drab and humdrum aspects is gone forever. And yet the dream and the ritual have not died out, not by any means, as the work of Francisco Infante so eloquently testifies.

Stylistically, his art lies within that traditional tendency of the European and the Russian avant-garde which took upon itself the mission of remaking the world. Infante's pictures are projects for another kind of life in another sphere of living. Of late he has gone to photographing the modifications introduced into the natural

влияет себя здесь и сейчас. Экспансия искусства в социальное, попытка навязать обществу определенный эстетический идеал всегда диалогична, т.к. сам этот идеал не более как то же самое общество, но в его исторически определенной форме.

В наше время искусство более чем когда-либо склонно не доверять шаблонам прекрасного и обращается за помощью к сфере профанического. Поза превосходства над "серостью жизни" утрачена безвозвратно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. И доказательство тому - творчество Франциско Инфанте. Его искусство наследует по стилю тому направлению европейского и русского авангарда, которое ставило своей целью переустройство мира. Картины Инфанте - это проекты иной жизни в иной сфере обитания. Последнее время художник перешел к фотографиям модификаций, которые претерпевают природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации акций на природе, имеющих характер ритуальных действий. Но акции организуемые Инфанте, следует отнести не к хэппенингам, а к перформансам. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главное в нем - не сама акция, а фотографии, получаемые художником в результате ее фотографирования.

Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотография представляла вещи "как они есть". Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своеобразным, но в фотографиях перформанса обе эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не "означающее", а "означаемое", т.е. не "план выражения", а план содержания, и фотография является нам как достоверное свидетельство подлинности этой жизни. Уже не агрессия здесь господствует, а мечта и ностальгия.

Перформанс у Инфанте весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом, определениях человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т.д., то Инфанте представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие отделяют его фотографии от привнесшей стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфанте - это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир - это мир подозрений, потому что технология - это управление, а нельзя управлять, не подозревая. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфанте привлекательной - это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений постольку, поскольку она не требует проникновения за свою форму. И, следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано - просто искусство и обладает реальностью ровно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обман. Но сам этот обман есть искусство. Инфанте модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить его. И это делает наконец приемлемым то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфанте возвращает его в лоно искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

environment by superimposition of artifacts, as well as by organizing actions in natural settings that take on a ritual character. But the actions organized by Infante are performances rather than happenings. They are not aimed at inciting the audience to direct participation or to changes in customary ways of life: the artist wants a pure visual show. It is not the action itself that is so important as the photographs taken with the artist's camera.

For a long time, painting was looked upon as the antithesis of photography. It disclosed a world arranged by the artist's imagination, while photography presented «things as they are». The myth of the dispassionate photographer, however, vanished quite a while ago, and the artist's imagination seems no longer so much like a law itself; but in performance photography both of these illusions spring to life afresh. The artist forms the *signifié*, the meaning or the content-plan, and not the *signifiant* - the name or the expression plan: the photograph reveals itself to us as a faithful document testifying the authenticity of another life. Instead of aggression, what predominates here is the nostalgic dream.

The performance in Infante's version is quite different from the Western one. In the West, attention is centered on individual, social and biological definitions of the human body and on the limits of human existential possibility; Infante gives us a world of technological reverie reminiscent of faraway childhood. By their grace and elegance, their clarity and wit, his photographs stand distinctly apart from the science-fiction designs that became a boredom for everyone. Infante's world is a world of trust, whereas the real technological world is a world of distrust, for technology is control, and you cannot exercise control without suspicion. What makes the reality underlying Infante's photographs attractive, is their purity of formal representation. This reality is free from suspicion inasmuch as it does not demand penetration beyond the form. Consequently, there are only the photographs that are real. The subject photographed is merely art, containing reality only to the degree to which art is real at all. Infante modifies the concept of a picture in such a way as to preserve that concept: deception lies at its basis, but it is precisely that deception that constitutes art. By his modification, Infante's art is finally recognized; an achievement which was not easy.



1



2

#### 4. ГРУППА "КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ"

/ Никита Алексеев, Андрей Монастырский и др. /

Искусство перформанса представлено также в Москве группой "Коллективные действия". Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны (описание их приложено далее.) Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаются разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы: пространство, время, звучание, число фигур и т.д. Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной предрасположенности зрителя, их чистый "лиризм". Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто меренно случайна. Так, художники оставляют под

#### 4. THE COLLECTIVE ACTION GROUP

/Nikita Alekseyev, Andrey Monastirski and others /

Performance art is represented in Moscow by the group known as «Collective Action». The artists in the group have assigned themselves serious tasks, in an attempt to decompose the visual effect produced by events into its primordial elements - such as space, time, sound, or a number of figures. A characteristic common to all these works is their pure «lyricism», or their dependence upon the viewer's emotional predisposition.

Their performance are all somewhat ephemeral. They set up no law as to how they should be approached and judged; they give themselves over to the observer's perceptive whim. The viewer's encounter with these works is often intentionally left to chance. The artist, for example, may leave a ringing bell under the snow, or a painted tent in the woods. The effect brought by this

Группа "Коллективные действия":

1. Шары
2. Палатка, 1976

The Collective Action

Group:

1. Balls
2. Tent, 1976

снегом звучащий звонок, оставляют в лесу разбросанную палатку и т.д. Эффект, который производит подобного рода случайные встречи, отсылает к миру неожиданных предзнаменований и удивительных находок, в котором еще так недавно жило все человечество. Были времена, когда повсюду люди находили необъяснимые следы чьего-то присутствия, некие указания на деятельные и преднамеренные силы, выходящие за границы объяснений, предлагаемых здравым смыслом. Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать. Художники из группы "Коллективные действия" стремятся подтолкнуть современного зрителя к такой как бы случайной встрече (или находке), которая вынудила бы его к истолкованию.

\* \* \*

После предпринятого выше анализа творчества нескольких современных московских художников естественно возникает вопрос: что составляет особенность современного русского искусства? Что делает его своеобразным, если таковое своеобразие у него вообще есть? Можно ли говорить о его противопоставленности искусству Запада, видя между ними очевидное сходство?

Я полагаю, что такая противопоставленность все же есть. Быть может, она не выявлена сейчас в полной мере в самих работах современных московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками, и публикой. А следовательно, и на работы ложится печать различия, к сожалению, полусознано, так что необходима интерпретация для того, чтобы правильно видеть.

Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово "культура" происходит от слова "культ". Культура здесь понимается как совокупность искусств. Культура выступает и как хранительница изначального откровения и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, не тем, в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о "внутреннем мире художника" и т.д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаружившаяся возможность для языка искусства сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России - это магия.

Что же такое мир иной? Это и мир, который нам открывает религия. Это и мир, который нам открывается только через искусство. Это и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряжены. Во всяком случае, мир иной - это не прошлое и не будущее. Это, скорее, то присутствующее в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того, чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен так, что в нем есть место для разных миров.

Художники, о которых говорилось выше, нерелигиозны, но насковозь проникнуты пониманием искусства как веры. Как чистая возможность существования, как чистая предвечность (откровение, несокрывость) или как знак, подаваемый свыше и требующий истолкования - в любом случае искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир, подлежащее осмыслению. Вторжение, которое осуществляется через них самих, и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь благодаря такого рода вторжениям мира иного в нашу историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может нам сказать сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас.

Впервые опубликовано в журнале самиздата "37".

kind of accidental encounter opens up a world of unexpected forebodings and amazing discoveries -- the sort of world in which mankind was actually living not so very long ago. There was a time when people came across inexplicable traces of some indefinite presence, signalling the existence of active and purposive forces that lead beyond the limits of common-sense explanations. These indications pointing to the presence of magic forces can be regarded as facts of art opposed to facts of reality, that cannot be explained but only interpreted. The artists of the «Collective Action Group» endeavor to nudge the contemporary observer into some such fortuitous encounter or discovery, as will compel him to engage in interpretation.

\* \* \*

In the foregoing we have undertaken to analyze the creative work of several contemporary Moscow artists. This naturally leads us to a further inquiry into the typical characteristics of contemporary Russian art as a whole. What is it that makes this art unique, if indeed it is unique? Can we relate it antithetically to Western art to see what the two have in common?

It is certain that such an antithesis does in fact exist. Perhaps the differences are not so plainly evident in the works of Moscow artists today compared with their counterparts in the West; but the contrast is clear, beyond all doubt, in the way the public and the artists themselves understand their work. Consequently these works bear the stamp of distinguishable difference, though unfortunately to an only half-recognized extent, so that interpretation is required in order to see them in a proper light.

In one way or another, Western art says something about the world. Even when concerned with faith it speaks of faith as incarnate in the world. It may turn its attention inwards onto itself, but what it says has to do with its own process of realization in the world. Russian art, from the age of icons to our time, seeks to speak of another world. Russians of today like to point out that the term culture is derived from «cult», whereby culture is understood as the totality of the arts. Culture comes out as the guardian of primordial revelation and also as the mediator for new revelations. The language of art differs from everyday language not because it speaks of the world in a more elegant and beautiful way or discloses the «internal world of the artist». What makes it different is the message it has to convey about the other world -- something that only art can say. The inner structure of artistic language empowers it to convey the structure of that other world, just as the inner structure of our everyday language discloses the world of here and now. Each discovery of the power of artistic language to communicate something new is accordingly a discovery of something new, something never known before, about the structure of the other world. We may love the artist for showing us a region we long for; we may hate and fear him for revealing a world we do not want. In Russia, art is magic.

What is the other world? It is the world opened up to us by religion. It is the world that opens itself to us only through the medium of art. It is also the world that is situated at the point where those two worlds intersect. This is the reason why there is so much tension in the relationship between art and faith in Russia. At all events, the other world is neither the past nor the future. It is rather the presence in the present into which we may withdraw without reserve. No waiting around and no wheeling or dealing is needed in order to live in the church or in art. All you need to do is to take one sideways step, and you find yourself in another place. This is quite as simple as dying; and, essentially, it is the same thing as dying. You perish for the world and you are resurrected alongside the world.

Magic subsists in space but not in time. The cosmos is constituted in such way that it contains adequate space for different worlds.

The artists whose works have been discussed here are not religious persons; yet they are able to comprehend art in terms of belief. Whether as merely potential existence, or as straightforward portrayal (revelation or absence of concealment), or as a sign from above that calls for interpretation, art -- as they see it -- involves impingement of that other world on our own. We must make an effort to understand what this invasion signifies. The intervention has occurred with the artists' complicity, and we cannot be ungrateful to them on that account. By invading our History, the other world gives us the power to make statements about it that it could not make itself. And what may we finally conclude? Precisely this: that other world is not another world at all; but it is our own historicity, revealed to us here and now.

First published in the samizdat magazine «37».



1



2



3



4



5



6

Группа "Коллективные действия":  
1-6. Комедия

The Collective Action Group:  
1-6. Comedy

# ivan chuikov

## ИВАН ЧУЙКОВ

Всякая интерпретация является частичной, ограниченной и, тем самым, сводит работу к одному лишь плану, одному срезу. Особенно опасна авторская, поскольку будучи столь же ограниченной, частичной и не более правомочной, чем интерпретация любого зрителя, она, исходя от автора, выглядит более авторитетной и даже обязательной.

Наиболее правильно - вообще не комментировать свои работы, оставляя их говорить самих за себя. Если все же приходится как-то толковать их, то лучше говорить сразу, что это всего лишь размышления по поводу, одна из многих возможных попыток осмыслить то, что сделано, ни в коем случае не обязательная. Более того, размышления эти определяются и ограничиваются интересами и проблемами автора в данный момент, и могли бы быть совсем иными в другое время.

Эту отговорку нужно понимать не как извинение или уклонение, а как принципиальную позицию, так как даже самое рациональное и рационалистически построенное произведение искусства, выходя в контекст и вступая в диалог со зрителем, теряет и приобретает значения самым непредсказуемым образом, а существенная сердцевина его, его суть, как раз и выкристаллизовывается, формируется в контексте и в процессе такого диалога.

Последние несколько лет я занимаюсь тем, что соединяю некий образ, чертеж или другие живописные элементы с материальными, самостоятельно существующими формой, конструкцией или предметом, накладывая изображение на эти предметы или конструкции. Сюда входят: цикл окон, серия вывернутых панорам, проекты (I, проекты для углов комнат, кинопроект).

Отношения между образом и предметом, на котором тот написан, взаимные изменения, производимые в них друг другом, были смыслом этой работы. Взаимодействие этих элементов происходит на поверхности предмета, которая является своего рода порогом, отделяющим фиктивные, иллюзорные элементы работы от объективной материальной конструкции, но одновременно здесь происходит сплавление, позволяющее им проникнуть друг в друга, наделяющее материальную часть работы иллюзорным ощущением и наоборот.

Интерес к такой разделяющей поверхности, которая в свою очередь может быть воображаемой, фиктивной, вызвал серию фоторабот "зеркала" (I, II, III). Здесь этот порог - поверхность зеркала - несуществующая, воображаемая, в то время как предметы и их отражения вполне реальные.

Всякий акт восприятия, созерцания является целостным, неразложимым и неопиываемым на другом языке. Условно, однако, можно говорить о нескольких уровнях восприятия интерпретации работы художника.

Самый важный уровень толкования - соотношение концепций и методологии художника с его мироощущением, его философской ориентацией и возможность понять их через его работы. Это уровень молчаливого декларирования, однако, толкование на этом уровне - компетенция искусствоведа или философа.

Автор не может высказываться, начиная

Any interpretation is partial and restricted, as it brings a work to only one dimension, one cross-section. The author's interpretation is partially hazardous, because being as limited and partial and no more authoritative than that of any other viewer, it seems more imperative and even binding, coming as it does, from the author.

It is best not to comment on one's work at all, leaving it to speak for itself. If an artists must interpret his oeuvre, somehow, it should immediately be made clear that he is only pondering over what has been done and that his only one of many possible ways to interpret his work and not at all binding. Moreover, these thoughts are shaped and restricted by the author's interests and problems at a given moment and might be somewhat different at another moment in time.

This reservation should not be regarded as an excuse or an attempt to evade the issue, but as a matter of principle, for even the most rational and rationalistically constructed work of art loses and acquires meanings in the most unpredictable manner when it comes into contact with the viewer, while its substantial core, its essence, comes into focus precisely within the context and in the process of such a dialogue.

In the last few years I have been engaged in combining images, drawings or other visual elements with materials and independently existing forms, projections or objects, by projecting the picture onto these structures. The works include a series of Windows, Panoramas «turned inside out», and projects ( I, Projects for Room Corners, and a Film Project ).

The meaning of this work lies in the relation between the image and the object on which the image is depicted, and the reciprocal interplay. The interaction of these elements occurs on the surface of the object, which serves as a threshold separating a work's fictional and illusory elements from the objective material structure but, at the same time, a merging, an interpretation occurs; the material part of the work is imbued with an illusory feeling and vice-versa.

The interest in the aforesaid separation which may, in turn, be imaginary and fictional, has resulted in a series of photographic work called «Mirrors» ( I, II and III ). Here, this threshold - the surface of the mirror - is non-existent and imaginary, while the objects and their reflections are quite real.

Any sort of perception and contemplation is integral, indivisible and inexplicable in any other language. In relative terms, however, one may speak of several levels in the perception and interpretations of an artist's work.

The most important level of interpretation concerns the relationship between the artist's notions, methodology and his world outlook, his philosophy - the possibility of understanding them through his works. For him, this is the level of the silent statement. Interpretation at this level, however, is within the domain of the art critic of philosopher.

As to the author, his expression begins at the conceptual level. This word has been quite vigorously used lately and has acquired many meanings and connotations. In this case, I do not have in mind a specific trend in modern art; I am referring to the set of ideas and notions on the nature



Родился в 1935 г. в Москве. С 1949 по 1954 г. учился в Московской художественной школе и с 1954 по 1960 г. — в Институте им. Сурикова. С 1960 по 1962 г. жил и работал во Владивостоке.

Участник выставки во время Фестиваля молодежи в 1957 г.

1960 г. — начало самостоятельной работы.

Участник нескольких неофициальных выставок и с 1977г. — многочисленных выставок на Западе: Биеннале в Венеции, групповой выставки в Милане, выставок в Лодди, Турине (Италия), Беллинзоне (Швейцария), Бохуме (ФРГ).

Born in 1935 in Moscow. He studied art in the Moscow Art School, then in Surikov's Art Institute, from which he graduated in 1960. Till 1962 he lived and worked in Vladivostok. He participated in some unofficial exhibitions in Russia and since 1977 in many exhibitions in the West: la Biennale di Venezia, the exhibitions of Lodi, Turino, Milano (Italia), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR).

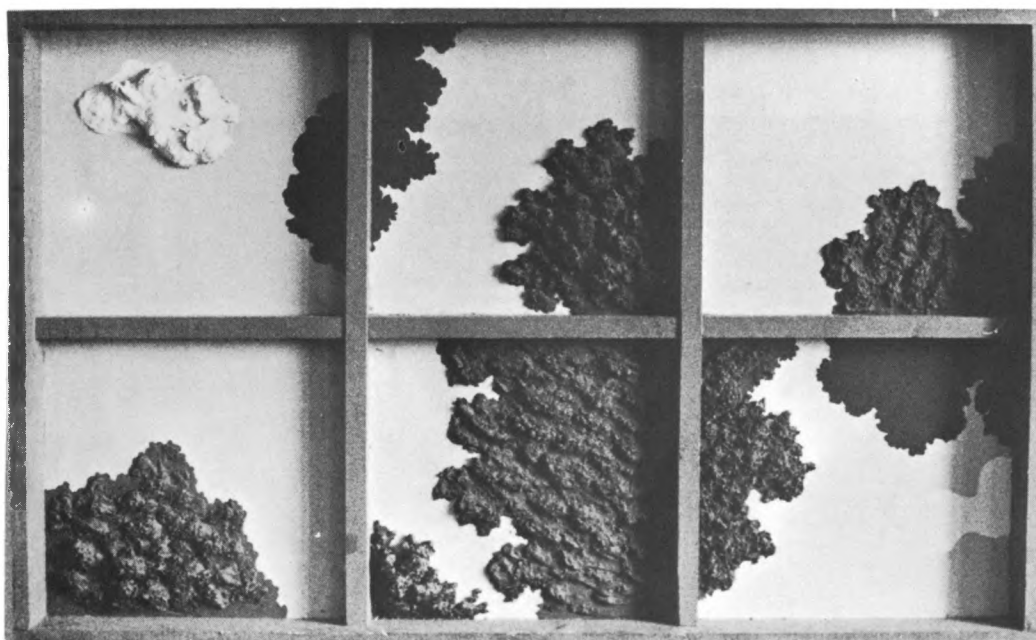


И. Чуйков :  
Голубой овал, 1976  
смешанная техника,  
эмаль  
109х141

I. Chuikov :  
Blue oval, 1976  
enamel, mixed media  
109x141







Окно IV, 1974  
смешанная техника, темпера  
74x120x7,5

Window IV, 1974  
mixed technique, tempera  
74x120x7,5

лишь с концептуального уровня. Слово это достаточно энергично использовалось последнее время и стало весьма многосмысленным и многозначным. В данном случае не подразумевается направление современного искусства. Я имею в виду тот комплекс концепций, идей, представлений о природе искусства, о восприятии того, что предлагается как художественный факт, о взаимоотношениях зрителя и художественного объекта, о роли контекста и т.д., т.е. тот фундамент, на котором основывается практическая работа художника. В свою очередь фундамент этот определяется самыми глубокими (хотя, может быть и неосознанными) философскими, религиозными и идеологическими убеждениями.

Любой художественный объект по природе своей парадокс, двусмысленность: с одной стороны - вполне реальный и материальный предмет, с другой - некоторая иллюзия, фикция. Это, конечно, касается не только традиционной картины или скульптуры. Одной из важнейших проблем искусства XX-го века, одним из сильнейших двигателей его было стремление избавиться от произведение искусства от этой двусмысленности, лишить его иллюзорности, заставить картину быть только самой собой и ничем больше, оставить только предметную сущность картины или фиксации процесса. Это, однако, не удается. Контекст делает любой предмет, помещенный в него чем-то большим, чем-то еще, наделяет его некой фикцией (иллюзией): пример — дюшановские ready-mades.

Писсуар в галерее остается, конечно, писсуаром, но в новом контексте обретает новый смысл и значимость и широкую сферу толкования, зависящую от зрителей и являющуюся фикцией, что собственно и делает этот факт фактом искусства. Так что эта сторона дела была исследована весьма исчерпывающе уже тогда.

В наиболее интересных и последовательных современных работах все это видно очень ярко. Например, работы Daniel'a Baren'a обретают полный смысл только тогда, когда прочитаешь его довольно объемные и пространственные тексты. Таким образом, сами работы выступают как подмен, как символ его рассуждений и, в этом смысле, опять-таки обретают

of art, to the perception of what is offered as an artistic fact, to the relationship between the viewer and the art object, to the role of the context etc., i. e. to the basis underlying the artist's practical work. In its turn, this basis is determined by the most profound (though perhaps subconscious), philosophic, religious and ideological convictions.

Any art object is intrinsically a paradox, an ambiguity; on the one hand, it is a completely real and material object, but on the other hand, a certain illusion and fiction. This, of course, is true not only of traditional pictures and sculptures. One of the most important problems in 20th-century art and one of its strongest driving forces was the desire to rid the work of art of this ambiguity and illusory nature, compel the picture to be itself and nothing else, and leave only a picture's essence as an object or the record of a process. However, this has not proved possible. The context makes any object placed in it something more, something else, and imbues it with a certain fiction (illusion). An example is provided by Duchamp's ready-mades. A pissoir in an art gallery still remains a pissoir, of course, but in the new context it acquires a new meaning and importance, and a broad scope for interpretation (depending on the viewer), thus becoming fiction, transforming the fact of art. This aspect was studied quite exhaustively at the time.

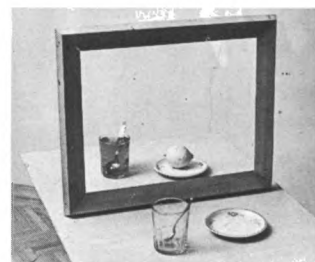
All this is apparent in the most interesting of modern works. For example, Daniel Buren's works take on their full meaning only when one reads his rather long texts. Thus the works themselves serve as a substitute, as a symbol of his reflections and, in this respect, acquire a second fictional dimension.

They may be considered from the vantage-point of the relationship between the art object and the context into which it is placed. The result of this interaction, having the viewer in mind, is once again fiction.

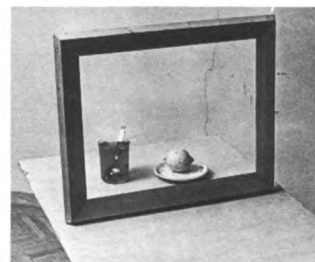
In other words, fiction is what arises as a result of the relationship between the art object and the viewer; it is essentially the same thing as illusion in traditional painting. Thus it is impossible to destroy illusion and fiction while remaining within the framework of art; at the same time the indestructible ambiguity in any art object leaves unlimited opportunities for inquiry, play,



1



2



3

1-3. Зеркало, 1977

1-3. Mirror, 1977

второй, фиктивный аспект. Их можно рассматривать и с точки зрения взаимодействия объекта искусства и контекста, в который тот помещен. Результат этого взаимодействия, подразумевая, конечно, зрителя, через которого все это происходит, снова фикция.

Другими словами, эта фикция есть то, что рождается в результате взаимодействия художественного объекта и зрителя и принципиально то же самое, что и иллюзия в традиционной живописи. Так что разрушить иллюзию, фикцию невозможно, оставаясь в контексте искусства, а неотменимая двойственность любого объекта искусства оставляет неограниченные возможности исследования, игры, парадоксов, столкновения противоположностей. В этом поле я и работаю.

В цикле "окон", например, реальные и фиктивные элементы традиционной живописи поменялись местами. Так, сама материальная структура работ (холст, подрамник в традиционной живописи), имеющая форму оконной рамы, приглашает зрителя погрузиться, проникнуть вглубь (окно по природе своей выход в пространство), и тем самым выполняет функцию изображения, превращаясь в иллюзию. А изображение, красочный слой, грубый, плоский и элементарный не позволяет этого проникновения, утверждая материальность картины. Реальные и иллюзорные элементы оказались взаимозаменяемыми и условными - условна и подвижна сама граница между реальностью и иллюзией.

Столкновение действительности и фикции происходит и в других работах, хотя и по-иному. Серия "панорамы" является попыткой критического осмысления как восприятия вообще, так и способов изображения. В работах этой серии выворачивание наизнанку панорамы пейзажа, интерьера и т.п. является в результате операцией выворачивания отношений субъекта и объекта восприятия. Подобные манипуляции возможны только при таком условном, перцептивном восприятии, как наше нормальное, основанное на разделении субъекта и объекта в условной системе координат.

Следующий уровень - методологический. Работы последних 8-ми лет основаны на общем представлении об изображении как о тонкой пленке, наложенной на плоскость или объемную конструкцию. Изображение может полностью совпадать с этой конструкцией, может совпадать частично, может не совпадать вовсе.

В связи с этим возникает еще один уровень - самый поверхностный и непосредственный : неизбежная зрительская интерпретация изображения. Поскольку, с одной стороны, мои работы не абстрактны, а всегда что-то изображают и выбор конкретного изображения происходит интуитивно, без волевого усилия, а с другой стороны, некий предмет становится картиной лишь в результате взаимодействия со зрителем, постольку интерпретация зрителя ничуть не лучше и не хуже авторской.

Остается добавить, что проблемы стиля, эстетики как таковой меня не интересуют. Эстетика работ определяется стремлением к простоте и некоторыми сознательными ограничениями : отсутствием деформации, упрощением фактуры, цветовой заданностью : небо - голубое, растительность - зеленая, тело - розовое. Других интересов в поле традиционной эстетики у меня нет.



Окно VII, 1975  
смешанная техника, эмаль  
100x80x8,5

Window VII, 1975  
mixed technique, enamel  
100x80x8,5

paradoxes and collisions of opposites. This is the field in which I work.

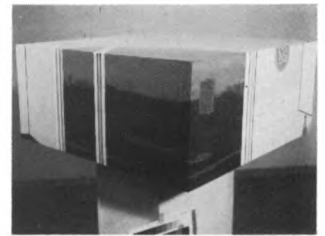
In the *Window* series, for example, real and fictional elements in traditional painting have changed places. Thus, the very substantial material of the work ( canvas and subframe in traditional painting ), which here has the shape of a window frame, invites the viewer to immerse himself and look deeply into it ( the window is, by nature, an outlet into space ) ; thus the material structure fulfills the function of the visual image and turns into an illusion. A picture with its rough, flat and elementary layer of paint excludes such penetration by affirming the material nature of the picture. Real and illusory elements have proved to be interchangeable and conventional -- the very boundary between reality and illusion is conventional and movable.

The conflict between reality and fiction also occurs in other works, though in a different way. The *Panorama* series represents an approach to the critical examination of both perception in general and methods of perception. In the works of this series the landscape, interior and other panoramas are « turned inside out » since the relations between subject and object of perception are inversed. Such manipulations are possible only within the framework of conventional ( « normal » ) perception based on the separation into subject and object and on the presence of a conventional coordinate system.

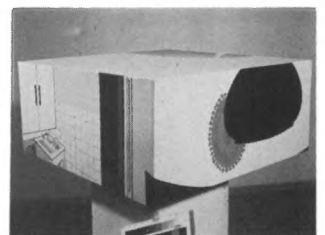
The next level is methodological. My Works of the last 8 years are founded on the general notion of the visual image as a thin covering applied to a surface or to a three-dimensional structure. The visual image may coincide with this structure completely, partly, or not at all.

Another level emerges in this connection - the most superficial and immediate one - the viewer's inevitable interpretation of the visual image. Since, on the one hand, my works are not abstract and always depict something, and on the other, an object becomes a picture only as a result of the interaction with the viewer, and his interpretation is neither better nor worse than the author's.

It remains to be said that problems of style and aesthetics do not interest me by themselves. The aesthetics of works are determined by the desire for simplicity and certain deliberate restrictions : absence of deformations, simplification of texture, and conventions of colour - the sky is blue, plants are green, the human body is pink. I have no other interests in the field of traditional aesthetics.



1

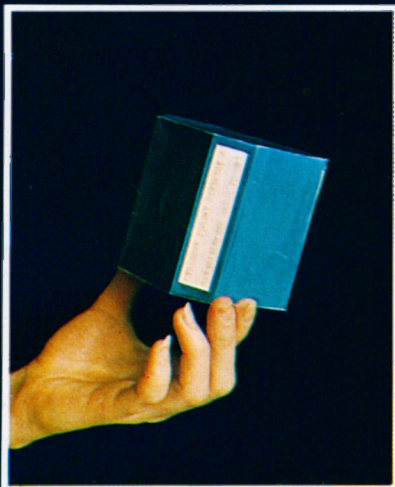


2

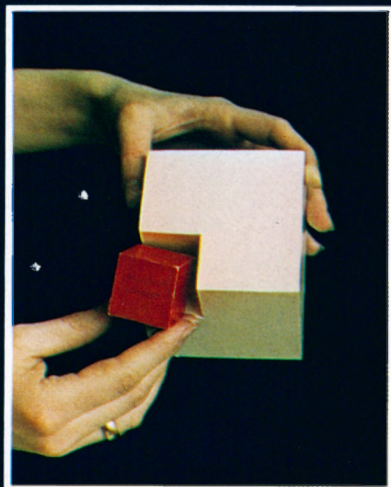
1; 2. Панорама V (кухня),  
1977  
коробка, эмаль  
29x65x65

1;2. Panorama V (kitchen),  
1977  
box, enamel  
29x65x65

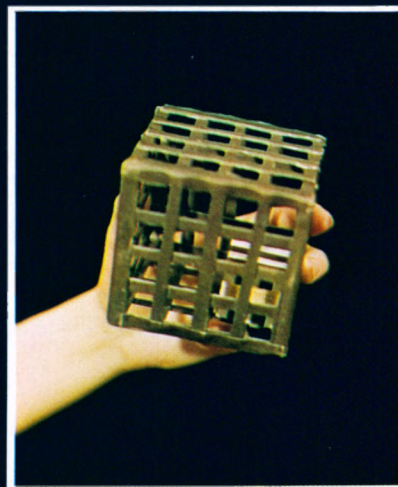




16 Стирание граней приводит к возникновению новых граней  
«New borders may be resulted from the borders being obliterated»\*



Порочный элемент  
Collateral element



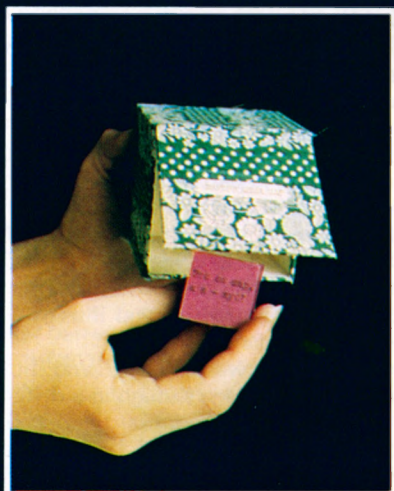
№ 55937820

Римма Герловиная:  
кубики, 1975-1976  
картон, ткань  
8x8x8; 3x3x3

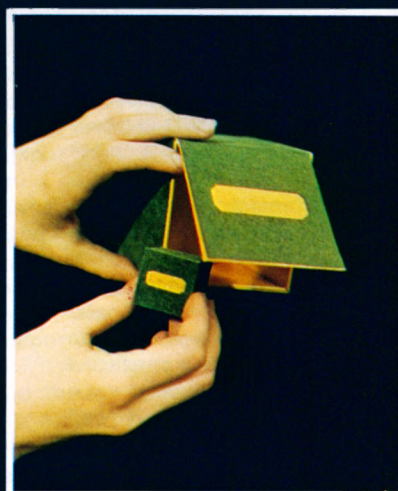
Rimma Gerlovina :  
cubes, 1975-1976  
cartboard, fabric  
8x8x8; 3x3x3



1 Ты мыслишь  
А я существую  
1 You think  
2 But I exist



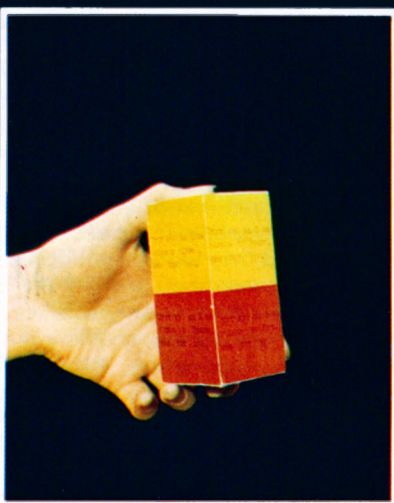
1 Внутри меня шар  
2 Это он шар, а я куб  
1 There's a ball inside me  
2 It's he, who's a ball, but I am almost certainly a cube



1 Один кв. километр Монголии  
2 Один монгол  
1 One square km of Mongolia  
2 One Mongol



1 Ты не знаешь, кто за нами подсматривает? 2 В первый раз вижу  
1 Don't you know who's spying upon us? 2 See him for the first time



Этот куб на 5 см ближе к Луне, чем тот куб  
This cube is 5 cm nearer to the Moon than the other one



Хьюстон (Техас), население 940000  
согласно федеральной статистике  
Houston (Texas), population 940000  
according to the Federal statistics

\* Being translated literally: «The process of obliteration of the borders brings in new borders» this inscription loses its hidden reference to the Soviet revolutionary slogan: «Wipe off the borders between the city and the village».



# rimma and valery gerlovin

## римма и валерий герловины



17

*Римма Герловина родилась в 1951 г. в Москве, в семье инженеров. Окончила филологический факультет МГУ, работала редактором.*

*Валерий Герловин родился в 1945 г. в Москве, в семье врачей. Окончил школу-студию при МХАТе, работал художником в цирке.*

*Поженились в 1970 г. 1971 г. — начало совместной работы.*

*Неоднократно участвовали в неофициальных выставках в Москве и с 1977 г. — во многочисленных выставках на Западе: Биеннале в Венеции, выставки в Лоди, Турине, Милане (Италия), Беллинзоне (Швейцария), Бохуме (ФРГ).*

*Rimma Gerlovin was born in 1951 in Moscow. Graduated from the Philological Department of the Moscow University. Worked as an editor.*

*Valery Gerlovin was born in 1945 in Moscow. Graduated from the Studio of the Moscow Art Theatre. Worked as a stage designer for circus.*

*They were married in 1970 and since this time work in collaboration. They both participated in unofficial exhibitions in Moscow and since 1977 in the exhibitions in the West as la Biennale di Venezia, exhibitions in Lodi, Turino, Milano (Italie), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR).*

(1) Мы используем форму традиционной и нетрадиционной книги (например, раскладушка с вышивкой), объекты, выполненные из любых доступных материалов: металла, дерева, картона, ткани, бумаги, хлеба, конструктора, стекла и т.д. и, наконец, зачастую просто не используем художественный объект, заменяя его фотографией той или иной ситуации.

(1) We apply the shape of usual, and unusual, ( for example, an embroidered folding camp bed ), objects made of any available materials -- metal, wood, cardboard, fabric, paper, bread, a meccano set, glass, and so on, and finally, sometimes we simply avoid using any art object, replacing it by a photograph of a situation or a text project.

Характерная тенденция современного искусства - особое внимание к идейной стороне произведения - на наш взгляд всегда было одной из основных для русского искусства и преобладала над другими задачами, в том числе и эстетическими (сравнить хотя бы передвижников и импрессионистов). Не вдаваясь в исследование причин, нам хотелось бы подчеркнуть, что в основе творчества большинства русских деятелей искусства лежит стремление на основе своих философских воззрений, чаще всего интуитивного характера, решать нравственные, религиозные и социальные проблемы. При этом своеобразной чертой такого стремления является в какой-то мере безразличие к формальному совершенству работы. Все отмеченные факторы приводят нас к мысли, что концептуализм имеет самую благодатную почву в России и является наиболее актуальным и животворным этапом русского искусства.

В одном из японских коанов на вопрос : как нам избавиться от принятия пищи и ношения одежды, которые мешают духовной жизни, - мудрец ответил : "Надевай одежду и принимай пищу."

В процессе работы мы оба (поодиночке, но почти одновременно) пришли к употреблению простых и зачастую лаконичных приемов, не ограниченных определенными рамками и подчиненных в каждом отдельном случае заданной идее. (1) Относительность принципа

In our opinion, a characteristic trend of modern art, the emphasis on the ideological aspect, was always a basic one in Russian art and prevailed over all others, including the aesthetic dimension ( it suffices to compare the *peredvizhniki* with the impressionists ). Without attempting to analyse the causes, we would like to point out that most Russian art was founded on the desire to solve moral, religious and social problems on the basis of the artist's philosophical views, the latter frequently of an intuitive nature. Typically, artists showed a certain indifference to the formal quality of a work of art. The above considerations lead us to believe that conceptual art finds its most favourable soil in Russia and, despite the State's rejection of it, it is a very important and vital phase in the Russian creative effort.

In a Japanese koan, when asked how to avoid wearing clothes and taking food which interfere with one's spiritual life, the sage replied: «wear clothes and take food».

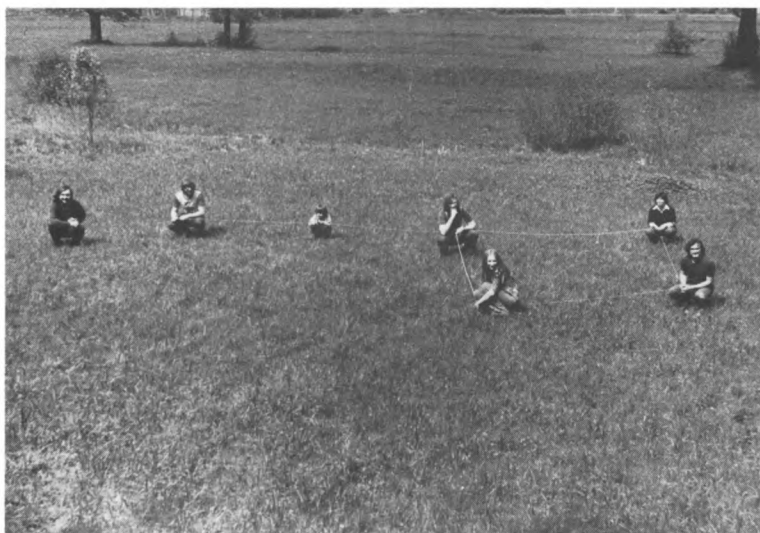
In the process of our work, both of us, independently but almost simultaneously, began resorting to simple and often laconic devices, unhampered by any set limits and subordinated in each instance to a given idea (1). The relativity of value judgements served as one of the dimensions shaping the artistic means in our work. Specific social definitions of the positive and the negative ( blessings, good and evil, beautiful and ugly ) are to our mind conventional and temporary (2). The relative value of an art object and the desire to depict ideas, not objects, was a pretext to exclude

(2) The photograph album *Mirror Game* ( 1977 ) is devoted to this problem. It consists of pages divided into two equal parts, presenting metaphorically

определения ценностей послужила одним из аспектов, формирующих художественные средства в нашей работе. Специфически социальные определения положительного и отрицательного (блага, добра и зла, прекрасного и безобразного), на наш взгляд, являются условными и временными, (2) а относительная ценность художественного объекта и желание изображать идеи, а не предметы послужили нам поводом частичного отказа от него (см. серию текстовых проектов).

the art object ( see the series of text projects ). We resort frequently to the metaphor ( as a meaning of artistic cognition rather than to shape the form ). A metaphor is the result of the simultaneous impact of emotion and intellect ; by its meanings we can make mental contact with the past, future, and present, and also with space as a whole. A change in the usual perspective, in the order of things accepted by society, and their conventional hierarchy transfers real life situations to the sphere of art, stressing on the meta-

elaborated scenes – either contrasted, related or nearly identical. For example, mountain-hole ; left half of a face-right side of the face ; egg-egg ; two photographs made in one and same place : we are in the same postures and clothes ( Rimma is in a fur coat, Valery in a T-shirt ) but in summer and winter ( 1977 ).



Большая медведица  
май, 1977

The Great Bear  
May, 1977

Мы часто пользуемся метафорой (скорее, как средством художественного познания, а не как формообразующим приемом). Метафора - это результат одновременного действия и чувства, и интеллекта, с ее помощью возможен мысленный контакт с прошлым, будущим и настоящим, с пространством в целом. Изменение обычной перспективы, условно принятого обществом порядка вещей, их конвенциональной иерархии переводят реаль-

physical relation between objects (3). This is why we have mythological developments serving as schemes according to which our works are constructed (4).

Elements of non-satirical ( basically moralising ) and entertaining fun are present in nearly all our works. The grotesque violates the balance of everyday life, but a universal balance arises and some forms are transformed into others. There is a liberation from historical notions of necessity,

(2) Фотоальбом "Зеркальная игра", 1977 г., посвящен этой проблеме. Он состоит из листов, разделенных на две равные части, представляющие собой метафорически разработанные сцены, противопоставленные, взаимосвязанные или почти не различающиеся между собой. Например : гора - яма; левая половина лица - правая половина того же лица; яйцо - яйцо; две фотографии, снятые в одном и том же месте - мы в одной и той же позе и одежде (Римма в шубе, Валерий в майке), но зимой и летом. (1977).

(3) В работе «Who is who» - мешок заполнен маленькими подушечками с надписями типа : «I'm a soul», «I'm you», «I'm a corpse», «I'm a minister of life»... (1977).

(3) In the work *Who is Who* a bag is filled with little pads having the following inscriptions: «I'm a soul», «I'm you», «I'm a corpse», «I'm a minister of life», and the like (1977).

(4) Работа "Дерево жизни" представляет собой фотографии реального дерева, которое постепенно заполняется людьми. (1977)

Сакраментальность цифровых отношений и людей мы подразумеваем в работе 2x2 4", выложенной из человеческих фигур (1977).

(4) The work *Tree of Life* consists of photographs of a real tree which is being gradually filled with people (1977). The sacramental nature of digital relations is implied in the work 2x2 4" made up of human figures (1977).



Зима-лето, 1977

Winter-summer, 1977

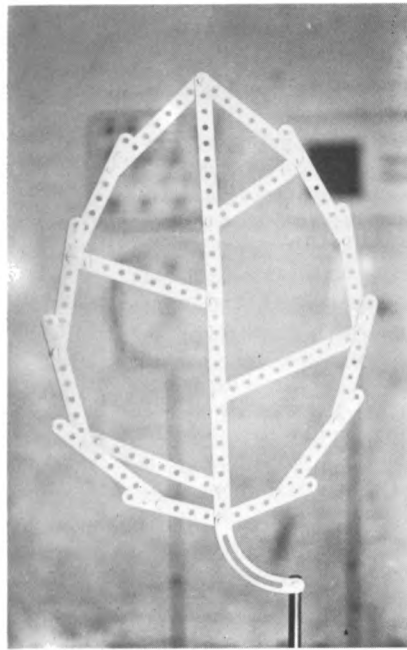
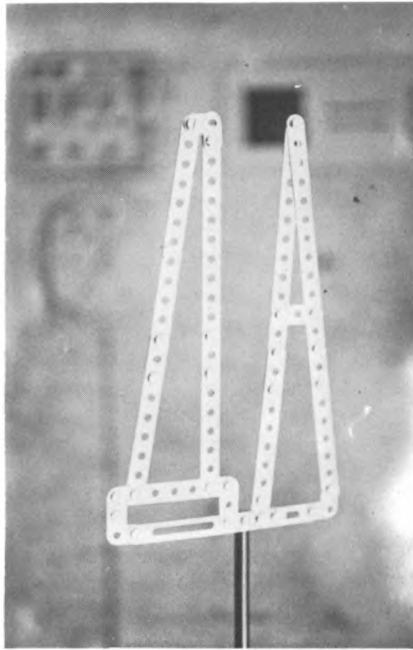


ные жизненные ситуации в сферу искусства, подчеркивая при этом метафизическую связь объектов. (3) Это обусловило использование в наших работах мифологических ходов как схемы построения произведения. (4)

Почти во всех наших произведениях присутствуют элементы смеховой культуры, несатирического (в своей основе нравоучительного) или развлекательного свойства. В про-

from pretentiousness, or prophesy. The laughter is aimed at those who are laughing themselves, the authors are not opposed to the object. The human need for laughter is expressed in the form of a game, paradoxes and Utopia, as well as the creative impulse in laughter itself, not static and absolute but in the stream of its emergence, simultaneous negation and affirmation, rebirth and renewal. Man's ability to make symbolic

(5) На этом принципе основаны кубики Риммы Герловиной - открывающиеся, разноцветные картонные кубики с текстом снаружи и внутри. Кубики условно принимают за всемерную единицу времени и пространства, человекоединицу и т.д. Например, на краешке кубика надпись "Кто там?", внутри на маленьком кубике - "Это - я"; тетраэдр с надписью "Куб в форме тетраэдра"; надпись на верхней грани белого куба : "Представьте этот белый куб красным шаром. Представили?... Теперь переверните его.", на другой стороне - "А теперь представьте этот красный шар белым кубом." и т.д. (1974-1976 г.г.)



В. Герловин :  
Композиции, 1975

V. Gerlovin :  
Compositions, 1975

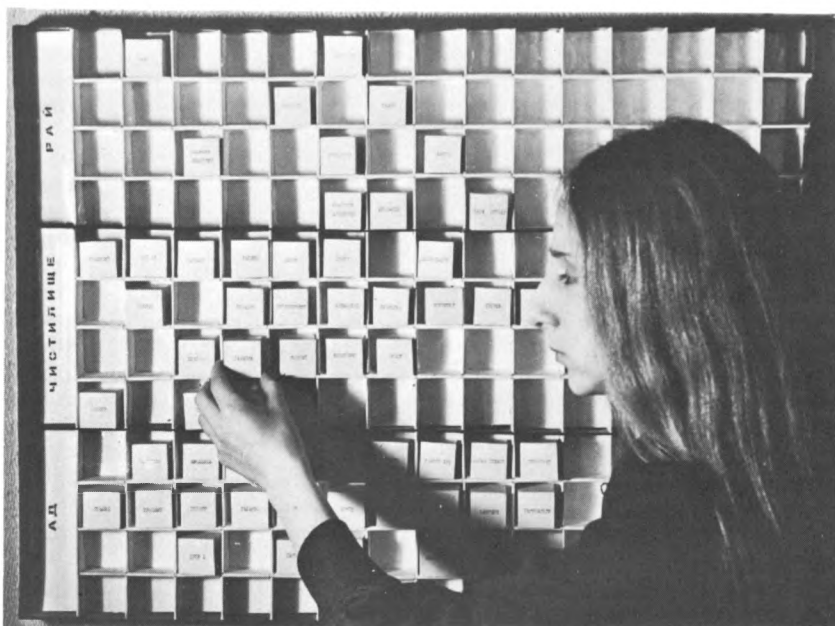
(5) This is the principle underlying Rimma Gerlovina's cubes ; they are of different colours, may be opened, and have inscriptions on the outside and inside. The blocks are assumed to be universal units of time and space, human units, and so forth. For example, «Who's There» is written on the lid of a cube, and «It's Me» inside on a smaller cube ; a tetrahedron bears the of a white cube reads «Image that this white cube is a red ball. Have you imagined it ? Now turn it over», and on the other side : «Now imagine that this red ball is a white cube» and the like (1974-1976)

теске нарушается бытовое равновесие, но возникает равновесие универсальное, переход одних форм в другие. Происходит освобождение от исторического представления о необходимости, претенциозности и пророчества. Смех направлен и на самих смеющихся, нет авторского противопоставления объекту. В форме игры, парадоксальности, утопичности проявляется человеческая потребность в смехе, а также творческий акт самого смеха, не статичный и абсолютный, а в потоке становления, одновременном отрицании и утверждении, возрождении и обновлении. Способность человека символически моделировать мир имеет много общего с понятием игры, свойственной каждому априори и наиболее ярко проявляющейся в детстве и в художественном творчестве. (5) С помощью игры происходит освоение и доступное познание мира, преодоление внутренних и внешних конфликтов, самоориентации и, наконец, самоанализ. Наши работы основаны на игре мышления, сознательной, контролируемой разумом и в то же время интуитивной игре с определен-

models of the world has much in common with games, which are an *a priori* part of human nature and are not vividly reflected in childhood and art (5). With the aid of games, people absorb the world and are conscious of as far as possible, overcome inner and outer conflicts, find their bearings in the world, and finally, engage in self-analysis. Our works are based on the play of thought deliberately controlled by the mind and, at the same time, on the intuitive interplay of certain motives or mythological implications, organised into a system of signs. Here we are nearer to the semiotic application of natural and human images.

The subject of our works is largely determined by our views on time and space. The human consciousness tends to create its models of the time concept. We apply the notions of future, present, and past in a single time dimension (6). Time is regarded not as quality exclusively attributed to the mind, but as an objective quality static in length and similar to unfolded eternity. The photograph itself tears out an instant from the overall simultaneous and continuous flow of time.

(6) Эта идея отражена в сл. работе : фотография Риммы Герловиной (крупным планом среди природы) разделена на равные квадраты, каждому из которых соответствует описание, например, А1-25 м, сойка, сидящая в гнезде на яйцах; Е2-17 233 км, пожар в эвкалиптовой роще; С3-3м, правая щека Риммы Герловиной; Д4-1900 км, двое неизвестных плачут; Д6-732 км, клад... (1977)



Р. Герловиной :  
Комбинаторная игра  
"Рай, Чистилище, Ад"  
1976

R. Gerlovin :  
Combinational play-poem  
«Paradise, Purgatory, Hell»  
1976.

(6) This idea is reflected in the following work : a photograph of Rimma Gerlovina (a close-up in a natural environment ) is divided into equal squares, each of which conforms to a description, for instance, А1-25 м, a jay in a nest on her eggs ; Е2-17 233 км, a fire in a eucalyptus grove ; С3-3 м, Gerlovina's right cheek ; Д4-1900 км, two unknown people crying ; Д6-732 км, a treasure ( 1977 ).

ными мотивами или мифологическими ходами, организованными в некую знаковую систему. Здесь имеет место скорее семиотическое использование изображения природных и человеческих образов.

Созерцательная сторона нашей работы определяется в значительной степени позицией в отношении понятий времени и пространства. Человеческому сознанию свойственно создавать свои модели категорий времени. Мы используем понятия будущего, настоящего и прошедшего в одной временной плоскости. (6) При этом время толкуется не как качество, свойственное только сознанию, а как объективное, статичное в своей длительности, как развернутая вечность. Сама по себе фотография фиксирует мгновения, вычлененные из временного потока, но не дискретные, а приведенные к одновременности и непрерывности всего временного потока. При этом конкретное использование категории времени, т.е. так называемое авторское время, может быть как угодно гетерогенно, обладать бесконечными возможностями, что создает впечатление аллегории и фантастической игры, отражающей временную и пространственную всеобъемлемость, взаимоподчиненность и переходимость одного явления в другое. (7) Отсюда вытекает тематика наших работ, посвященная универсальным, вневременным вопросам, и только через них затрагивающая проблемы социальной среды и индивидуума.

Мы рассматриваем личность в причинно-следственной связи между человеком и миром, непогруженную в собственное сознание и замкнутую в своем превосходстве, свободную от игры страстей и эсхатологического мироощущения. Вечное становление и перерождение, неистребимость жизненной энергии делают понятие смерти естественным обновляющим процессом. (8) Мы не отделяем друг от друга понятия начала и конца, причины и следствия в мире, переходимости одного явления в другое, где всякая единичность содержит в себе любую обобщенность и наоборот. (9)

Викторина, 1977

The Quiz, 1977



Хэппенинг, 1977 Happening, 1977

The discreet use of the time concept, i. e. what is known as the author's time, may be heterogenous to any degree and possess infinite possibilities, contributing to an impression of allegory, -- a fantastic game reflecting universal time and space, reciprocal subordination, and the transition of one phenomenon into another (7). This is the origin of the subject of our works dedicated to universal and timeless questions and dealing with the social environment and the individual only through these questions.

We consider the individual in a cause-and-effect relationship between man and the world, not submerged in his own consciousness or secluded in his superiority, but free from the play of passions and the eschatological world outlook. Eternal birth and renewal, the indestructibility of vital energy, transform the concept of death into a natural process of revival (8). We do not distinguish the concepts of beginning and end nor those of cause and effect from one another in a world where one phenomenon changes into another and any singularity contains any generalisation in it and vice-versa (9).

(7) В серии "Беседа" фотографии, где изображены мы беседующими, сопровождаются подписями с использованием персонажей разных времен и народов, например, "Римма Герловина беседует с Тамираном, Валерий Герловин беседует с Гагариным"; "Р.Г. беседует с царевичем Дмитрием, В.Г. беседует с Кейджем"; "В.Г. беседует с Францисском Ассисским" (на фото он один) и т.д. (1977).

(7) In the series Conversations photographs showing us talking are accompanied by captions referring to personalities of different ages and nations, for example, Rimma Gerlovina talking with Tamerlane; Valery Gerlovina talking with Gagarin; Rimma Gerlovina talking with Prince Dimitry; Valery Gerlovina talking with John Cage; Valery Gerlovina talking with St. Francis of Assisi ( he is alone on the photograph ), and so on ( 1977 ).

(8) В работе "Пози-негатив" (из 7 фотографий) поочередно все участники (дерево и 5 человек) "переходят" из позитива в негатив и наоборот. (1977)

В другой работе под названием "Викторина", сделав общую фотографию наших друзей (под номерами), мы предложили им ответить на вопрос, в какой последовательности умрут все сфотографированные. Победитель (кто им станет, покажет жизнь или точнее Смерть) получит приз, прижизненно или посмертно.

(8) In «Posi-negative» ( 7 photographs ) : all the participants in turn ( a tree and 5 people ) are transferred from the positive to the negative image and back ( 1977 ). In another work called Quiz, having made a general photograph of our friends ( designated by numbers ), we asked them to tell us in what order the people in the photograph will die. The winner ( life or rather death will show who it will be ) will receive a prize in his lifetime or posthumously.

(9) В работе "Большая медведица" человека мы рассматриваем подобно астральному телу (1977).

(9) In Ursa Major consisting of people on grass, we consider the human being as astral body ( 1977 ).



# sergey shablavin

## сергей шаблавин



Родился в 1944 г. Живет и работает в Москве.

Участник неофициальной выставки в мае 1976 г. в мастерской Л. Сокова.

Участник Биеннале в Венеции (документация вне каталога), выставки в Турине и групповой выставки в Милане (U.R.S.S. 1960-1977 : Arte Cinetika, Poesia Visiva, Arte Concettuale, Happening e Fotografia. Организатор Ilaria Bignamini.)

Born in 1944. Resides and works in Moscow. He took part in an unofficial exhibition in L.Sokov's studio in 1976. Participated also in la Biennale di Venezia, the exhibitions of Turino and Milano (U.R.S.S. 1960-1977 : Arte Cinetika, Poesia Visiva, Arte Concettuale, Happening e Fotografia. Organizer Ilaria Bignamini.)

В начале 60-х годов почти одновременно во многих странах возникли ростки нового художественного мышления, которым суждено было впоследствии разрастись в целое направление, условно называемое фото, гипер или радикальным реализмом. Каждая национальная школа дала свой собственный вариант этого нового художественного видения.

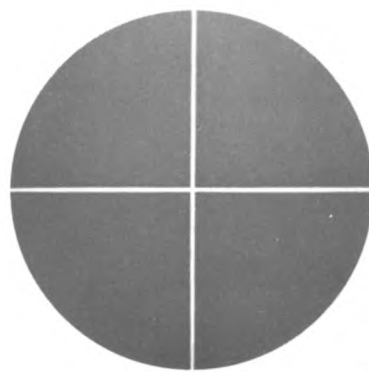
Известная удаленность друг от друга этих вариантов несмотря на кажущуюся однородность и объективность течения закономерна - как индивидуальность личности, так и индивидуальность нации выявилась здесь с необыкновенной законченностью и органичностью. Кроме различия всех национальных школ, предопределенного самим характером творческого метода нового реализма, большую роль играли различия в условиях социальной среды и самой культурной атмосферы, которая создавалась в той или иной стране или даже внутри одной страны - как в случае США и СССР. В СССР с уверенностью сейчас можно обозначить прибалтийскую, ленинградскую, московскую, киевскую и одесскую школу нового реализма. Соединяясь с конкретными условиями, окрашиваясь местными традициями, каждая отдельная художественная ситуация течения открывала свое неповторимое пространство внутри единой, но сложной культуры нового реализма. Об особенностях московской новореалистической школы с достаточной полнотой можно судить по творчеству одного из пионеров этого движения, Сергея Шаблавина.

Его композиции следует рассматривать как определенные этапы медитации, мгновения прекрасной ясности, просветления и устойчивого равновесия. Человек интеллекта, он одновременно обладает ярким эмоциональным и зрительным восприятием. Анализируя свое видение, Шаблавин как бы проникает разумом за внешнюю, чувственную оболочку природы и открывает для себя ее скрытое величие. Правда, это отмеченное качество можно отнести к достаточно распространенному типу русского художника и ко всей русской культуре. В России личность всегда остро воспринимала, переживала, оценивала себя и тот мир природы, с которым она соприкасалась. Что ж нового внес Сергей Шаблавин в эту традицию?

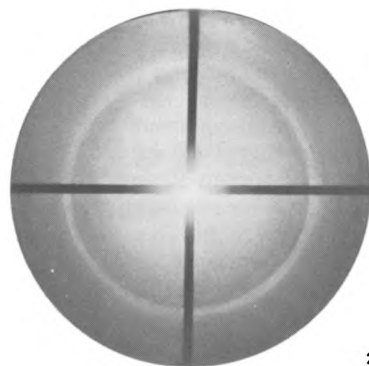
Уже в своих ранних композициях конца 60-х годов художник пытался пластически утвердить новое "дзеновское" отношение человека к реальности - бездеятельное и бескорыстное всматривание в мир. Изображаемое в его картинах возникало не как "эстетический идеал" и не как отчужденная натура, но как сущее. Таинство бытия молчаливо жило в них, осознавая свою надвременность и объективность. В этих композициях художник впервые задумался о смысле своего присутствия в мире, открыв для себя возможности совмещения в едином объекте малого и бесконечно большого, беспредельности в ограниченном пространстве. Отныне тема "вмещение не вмещимого" становится ведущей в его творчестве. Пространство воспринимается сферически, а предметы преувеличенно стереоскопическими, словно они рас-

In the early 1960s, a number of new ideas sprang up in the field of aesthetic thought almost simultaneously in several countries. These burgeonings were destined, subsequently, to intertwine in a single movement, alternately referred to as photographic, hyper or radical realism. Each national school came up with its own variation on this new artistic theme.

In spite of the apparent homogeneity and objectivity of the movement, it was only to be expected that these variations should differ from each other due to geographical distance, and the pronouncedly individual character of the artists' personalities. Apart from the variety of national schools, arising from the very nature of the creative method employed by this new realism, a large part was played by differences in social environment as well as in the cultural atmosphere prevailing in the various countries -- or even inside a single country, as in the case of the USA and the USSR. In the Soviet Union, we may now confidently draw a distinction between the Baltic, Leningrad, Moscow, Kiev and Odessa Schools of new realism. Within the complex yet unified context of the new realism, each local trend enlarged its own particular scope and distinctive features in keeping with specific conditions and regional traditions. For a fairly complete picture of the new realistic school in Moscow with its special characteristics, we may take as an example the work of Sergey Shablavin, one of the pioneers of this movement.



1



2

1. Темный крест, 1976  
холст, темпера, Ø 92

1. Dark cross, 1976  
tempera on canvas, Ø 92

2. Белый крест, 1976  
холст, темпера, Ø 83

2. White cross, 1976  
tempera on canvas, Ø 83

His compositions should be regarded as consecutive stages in meditation, as moments of beautiful clarity, enlightenment and durable equilibrium. A man of intellect, he likewise possesses extremely powerful emotional and visual perception. In the process of analyzing his vision,

смаатриваются из космоса; композиция не ограничивается прямоугольным кадром-рамкой - она раскрывается во все стороны, впоследствии превращаясь в тондо. Этот период отличался еще одной странностью: в картинах почти не наблюдались изменения цветовой гаммы в зависимости от расстояния, а отчетливость границ и контуров не ослабевала по мере удаления предметов в глубину. В ранних пейзажах художника последовательно реализуется романтическая программа. Человек выражает в них мир томлений, тоску по бесконечности природы, невозможность ее постичь и измерить. Любимый мотив Шаблава - одинокий человек /обычно это сам художник/ на берегу моря. Он смотрит вдаль, повернувшись спиной к зрителю, пытаясь соединиться с открывшейся стихией, раствориться в ней. Ему просторно, но одиноко, как одиноко реальному человеку в нашем реальном мире, выстроенном и упорядоченном цивилизацией. Но вот постепенно пространство становится устойчивее, линия горизонта отступает глубоко вниз, как в искусстве Северного Возрождения, а вся композиция начинает строиться не по горизонтальной, а по вертикальной схеме.

Пережив стремительную эволюцию "арт минимал", отказавшись от назойливой документальности поп-арта, Сергей Шаблавин постепенно находит язык, позволяющий ему выразить мир как гармонию, данную нам в ощущениях и размышлениях. Композиции 70-х годов - своеобразные "времена года" - это символы, во многом ориентированные на искусство более раннее и более фундаментальное, чем романтизм. Художник исходит не только из конкретных явлений природы - он стремится обнаружить ее конструктивную логику, остоу мира, превратить отдельное, частное событие в универсальное. Он раздвигает границы изображаемого, используя расширенный динамический угол зрения. Перед зрителем открываются "эпические" панорамы с низким выгнутым горизонтом, воспринимаемые не сразу, а лишь в результате перемещения поля зрения вдоль поверхности холста. Причем часто применяемая крестообразная композиция с центральным свечением диктовала последовательные "восхождения" взгляда от нижней зоны - земли к высшей - небу.

Граница, отделяющая реалистические композиции Сергея Шаблава от полотен фотореалистов Ричарда Эстеса или Мальколма Морли здесь пролегает довольно четко. Она определена как этической проблематикой, так и принципиально другими пространственными соотношениями - например, резко возросшей по сравнению с гипер-реализмом глубиной и протяженностью композиции. Причем пространство композиции художника проявляется не отчужденным по отношению к зрителю, а вступает в пластический диалог с ним, постоянно пульсируя и вовлекая в свое силовое поле. Часто применяемая "высокогорная" точка зрения заставляет нас взирать на природу с такой высоты, с какой раскрываются особенно широкие перспективы и безграничность мироздания. Это картины мира в его космическом переживании, свойственном нашему времени, воссозданные не в результате единовременного и непосредственного наблюдения, а воплощенные в синтезе ряда наблюдений и размышлений. Они несут в себе черты сдержанности, может

Shablavin penetrates through the outer sensory layer of nature to discover for himself its hidden greatness. This particular quality is fairly common among Russian artists and quite typical of Russian culture as a whole. In Russia, the individual has always had a heightened capacity for self-awareness, for experiencing and evaluating himself as well as the world of nature with which he came into contact. What new element has Sergey Shablavin brought to this tradition?

Already in his early compositions, in the late 1960s, the artist endeavored to lend plastic expression to a new Zen-related attitude toward reality -- a passive and unselfish world-contemplation. The subject of his paintings arose not as an «aesthetic ideal, not as an alienated nature, but rather as an essence». The mystery of being was tacitly present in these pictures, cognizant of its objectivity and timelessness. Here, for the first time, the artist reflected on the meaning of his presence in the world. He found a way to combine into one single object the small and the infinitely large, compressing the limitless into a restricted space. Henceforth the leading theme in this creative work was to become «accommodating the uncontainable». Space is perceived spherically, while objects are stereoscopically exaggerated as though seen from a cosmic standpoint; the scene is not confined to a rectangular framework, for it opens out in all directions, eventually turning into a rotondo. His work of this period strikes by another particularity: the pictures contain almost unnoticeable variations in the colour system with respect to distance; the in-depth removal of the objects does not diminish the sharpness of their outlines and contours.

In the artist's early landscapes, the romantic programme is consistently carried out. Here the human being expresses a world of languor, a longing for the infinitude of nature while unable to grasp or measure it. Shablavin's favorite motif is a solitary person -- usually the artist himself -- on the seashore. Turning his back to the viewer, he gazes into the distance, seeking to merge with the vast elements and to become one with the natural universe. The space around him increases his loneliness. He feels just as alone as a real man in a real world with its order and structures imposed by civilization. But by and by the space grows steadier; the horizon line retreats downward, as in the art of the northern Renaissance; and the whole composition begins to be keyed to a vertical rather than a horizontal scheme.

Leaving behind the impetuous evolution of «minimal art», and rejecting the insistently documentary claims of pop art, Sergey Shablavin gradually finds a language that allows him to express the world as a harmony given to us in sensations and reflections. In his composition of the 1970s dealing in an unusual way with The Seasons, these become symbols, heavily oriented toward a much earlier and much more basic art than romanticism. Not only does the artist proceed from concrete natural phenomena: but he tries to disclose the structural logic of nature and the world, and to universalize a particular event. He pushes back the limits of what he depicts, by using an expanded and dynamic angle of vision. The «epic» panoramas that open out before the spectator, with a low curved horizon, are not immediately perceived; they become apparent as the field of vision moves along the surface of the canvas. And the cross-form composition he often



*Небо над морем, 1977*  
холст, масло  
130x65

*Sky over Sea, 1977*  
oil on canvas  
130x65



23

*Тропинка, 1976*  
холст, масло  
Ø 84

*Track, 1976*  
oil on canvas  
Ø 84



*Утренний свет, 1977*  
холст, масло  
78x78

*Dawn, 1977*  
oil on canvas  
78x78

быть, даже робости чувств перед миром. В них полностью отсутствует утверждение и самоутверждение, свойственное гипер-реализму. Человеческая активность в композициях последних лет художника имеет предел в божественной бесконечности, остановка в них происходит перед лицом высшего начала. Изображаемое, сливаясь с личностью художника и отождествляясь с ней, находится, как правило, в состоянии самопогружения или молчаливого экстаза. Переживания реальности и существования в ней неотделимы, это единое целостное событие, бесконечно длящееся и пронизанное светом. Широкая световая волна свободно проникает в прозрачный сферический сосуд - мир, наполняя его праздничным сиянием.

Фактически, здесь происходит возрождение принципов синтетической монументальной пластики русских "северных писем", потерявших крах в 18-ом веке перед лицом индивидуализированного субъективного подхода. На первый взгляд это кажется весьма парадоксальным: художник осваивает методы радикального реализма, мировоззренчески отказываясь от системы видения искусства Нового времени. В действительности же за

uses, with a centrally-placed source of light, calls for viewing in consecutive stages by lifting the eyes from down to up - from the earth to the sky.

Here the borderline is fairly clear between Sergey Shablavin's realistic compositions and the canvases by the photorealists Richard Estes and Malcom Morley. This division is determined by ethical or other considerations -- such as space: for instance, a greater extension in depth and breadth by comparison with the works of the hyperrealists. Pictorial space in Shablavin's compositions is not alienated from the viewer: it enters into a plastic dialogue with him, constantly pulsating and drawing him into its field of force. A mountain-top stance is frequently adopted, compelling the spectator to look at nature at an altitude from which one can see wide perspectives and contemplate the infinity of the universe. These are pictures of the world as a cosmic experience intrinsic to our times. They have been created on canvas not on the basis of one-time direct observation, but from a series of observations and reflections woven into a synthesis. They contain traces of reserve, even of an attitude of emotional shyness toward the world. They are totally lacking in the assertiveness and self-assertion that we find in hyperrealism.

In the artist's compositions over the past several years, human activity is bounded by divine infinity: the stopping-point is reached at the threshold of a higher Power. The subjects, blending with the personality of the artist and becoming identified with him, are usually portrayed in a state of self-immersion or silent ecstasy. Experiences of reality and of existence are indivisible; they are a single unified event, enduring without end and permeated with light. A broad wave of light penetrates freely into a transparent spherical vessel -- the world -- filling it with a festive radiance.

In point of fact, what we see here is a revival of the synthetic monumental art or North Russian icon painting, a style that went into decline in the eighteenth century under the impact of the individualistic subjective approach. At first glance this would seem highly paradoxical: the artist masters the methods of radical realism, while in his philosophy he turns his back on the visual system of modern art. Actually, in his conditional rejection of that system, Shablavin accomplishes a creative return to the sensation of harmony between man and his surroundings. It should be noted here that, even in its basic tendencies, Russian contemporary art is retrospective in character. This retrospectiveness is rooted in deeper and older strata than contemporary Western European art. Whereas Western art bases its evolution on real physical «object-related» world-changes directed toward the future, the process occurring in Russia moves backwards, as it were, toward cognizance of existential archetypes and the origins of its own historical development. What distinguishes Russian culture from Western European culture is its perpetual absence of continuity, a discreetness determined by the country's historical destiny. Therefore the main problems faced by Russian artists do not lie in the realm of purely plastic researches, but rather in the restoration of historical and cultural links of a chain that was broken -- in an appeal to the «inner memory» of things deeply buried in the national consciousness. The work of Moscow Artist Sergey Shablavin bears witness to an ongoing revival of this inner tradition.

Северное солнце, 1976  
из серии "Созерцание"  
холст, масло  
Ø 84

Northern Sun, 1976  
from the series «Contemplation»  
oil on canvas  
Ø 84

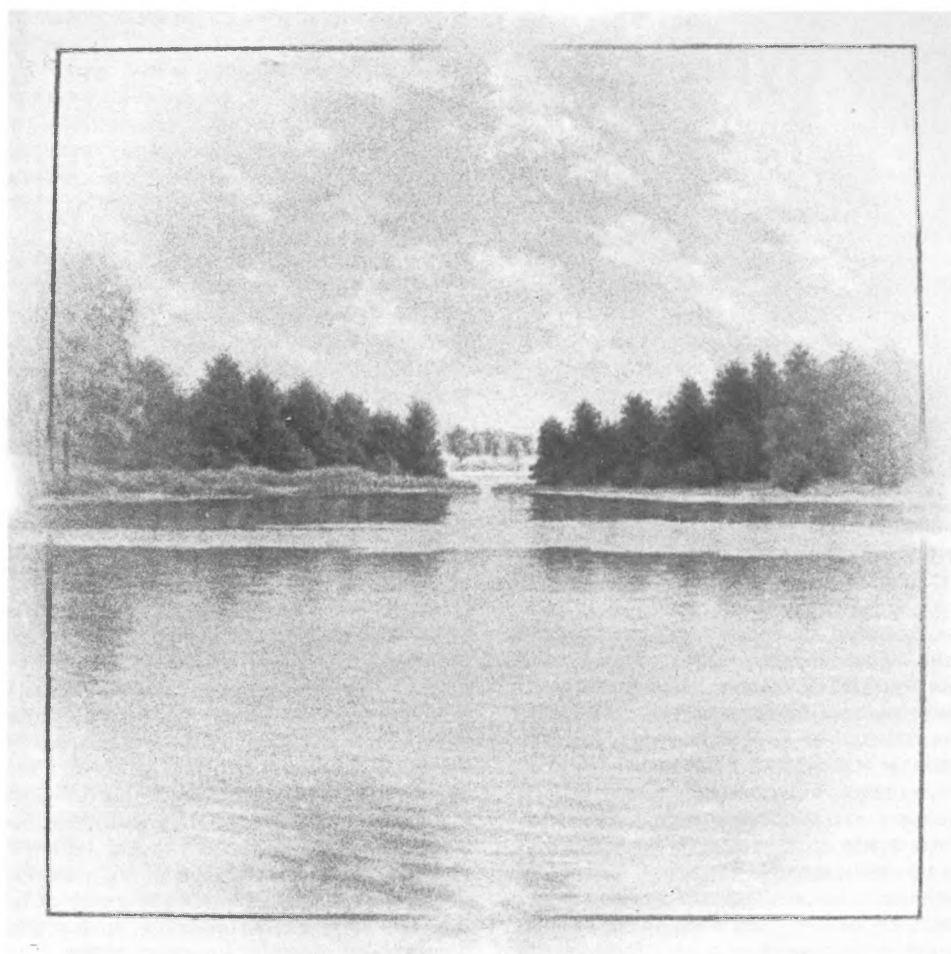


счет этого условного отказа в творчестве Шаблавина возрождается утраченное чувство гармонии человека и его окружения. Здесь следует отметить, что современное искусство России даже в своих основных тенденциях имеет характер ретроспекции. И эта ретроспекция глубоко уходит своими корнями в слои более отдаленные, чем современное западно-европейское искусство. Если искусство Запада опирается в своей эволюции на реальные, физические "предметные" изменения мира, направленные в будущее, то процесс, происходящий в России, идет как бы вспять, к осознанию архетипов бытия и первоисточков своей истории. Отличие культуры России от западно-европейской - в ее постоянной прерывистости, в дискретности, обусловленной ее исторической судьбой. Поэтому основные проблемы художников России лежат не в области чисто пластических исканий, а в восстановлении разорванных историко-культурных связей, в обращении к "внутренней памяти", к тому, что отложилось в глубинах национального сознания. Об этой постоянно возрождаемой внутренней традиции свидетельствует и творчество московского художника Сергея Шаблавина.

В.ПАЦУКОВ

V.PATSYUKOV

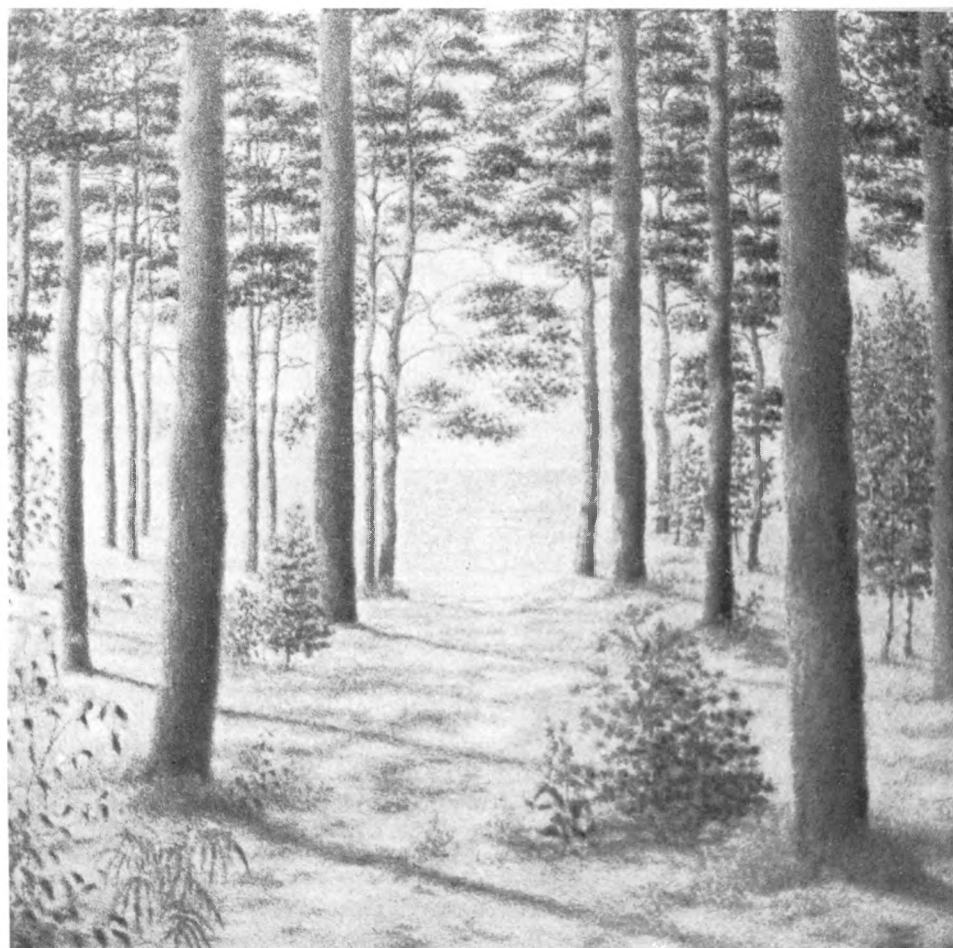




*Протока, 1974*  
холст, масло  
80x80

*Running water, 1974*  
oil on canvas  
80x80

25



*Лес и море, 1975*  
из серии "Созерцание"  
холст, масло  
90x90

*Forest and Sea, 1975*  
from the series  
«Contemplation»  
oil on canvas  
90x90

# erik bulatov

## эрик булатов

Родился в 1933 г. в Свердловске, на Урале.

Окончил в 1952 г. Московскую художественную школу и в 1958 г. — Институт им. Сурикова, факультет живописи. С 1960 г. вместе с О. Васильевым работает как книжный график. С 1966 г. — участник нескольких однодневных выставок в Москве и многочисленных выставок на Западе.

Born in 1933 in the city of Sverdlovsk, the Ural. In 1952, he graduated from the Moscow Art School. He studied painting in the Moscow Sourikov Art Institute from which he graduated in 1958.

Since 1960 he has been working together with O. Vassiliev as a book illustrator. Since 1967 he took part in many Moscow one-day-shows as well as in many exhibitions in the West.

26

**ГРОЙС :** О твоём искусстве очень много спорят, и мнения самые противоречивые. Вот три мнения, которые я слышал чаще всего. Некоторые сравнивают тебя с передвижниками, они считают тебя человеком, ориентированным на современные будни, на социальную жизнь в противопоставлении искусству вечному, незаинтересованному в текущих делах, и считают, что в этом отношении ты продолжаешь русскую передвижническую реалистическую традицию. Другие, скорее, идут от западного искусства, видят в тебе русский вариант поп-арта, считают, что ты делаешь то же самое, что и американцы, но только на советском материале. Иное мнение высказывают люди, хорошо знающие твой творческий путь. Они обращают внимание на твою постоянную озабоченность формальными проблемами построения картины как таковой, т.е. твой интерес к самой картине как предмету, к ее строению, организации. Они помнят твои очень ранние формальные работы и на фоне этих работ воспринимают твои теперешние вещи. По поводу такого твоего интереса к картине говорят, что в современном мире картины не существует, что такая установка на реконструкцию картины является романтической, несвоевременной, что картина как повествование о мире утратила смысл, и поэтому твоя озабоченность строением картины анахронична. Вот, пожалуй, три мнения, которые чаще всего приходится слышать. Что бы ты мог сказать в ответ на эти три типа суждений?

**БУЛАТОВ :** Мне, конечно, трудно говорить о результатах, я могу сказать только о намерении. Для меня очень важна конструктивная сторона дела. Но я не могу ее принять как чистую форму. Конструкция картины одновременно выполняет для меня другую функцию — содержательную функцию. Мне кажется, что обязательно каждый элемент, который использует художник, должен иметь обе стороны, выполнять обе функции одновременно. Если же присутствует только одна сторона, то тогда получится либо иллюстративность, либо чистый эстетизм. В принципе, меня не интересует чистый эстетизм, и я всегда стараюсь избежать иллюстративности. Что касается передвижничества, то мне оно симпатично, но я не могу себя причислить к передвижникам, потому что они не занимались конструктивной стороной, а действительно заняты картиной. И занят соотношением картины с экзистенциальным материалом. Что касается поп-арта, то об этом трудно сказать. Может быть, действительно похоже, я не знаю.

**Г. :** Значит, ты считаешь, что все эти три характеристики твоих работ обладают каким-то правом на существование, что и то, и другое, и третье связано с твоими работами?

**Б. :** Да, я не могу согласиться ни с одной из них, но, с другой стороны, я понимаю, что это и невозможно для художника.

**Г. :** Но, скажем, если говорить о поп-арте, ты сознательно как-то ориентировался на американскую практику или такой ориентации не было?

**Б. :** Сознательной ориентации не было. Я должен сказать, что, как это ни странно, я исходил всегда из практики Фаворского, из ее этической основы.

**Г. :** Но ты знаешь, хотя я привел эти три способа понимания твоего творчества, мне кажется, что все они уводят далеко от цели и от твоего творчества. Может быть, у меня ощущение от твоих работ тоже неверное, но, я думаю, оно может послужить каким-то началом разговора. Мне кажется, что вот в твоих работах воспроизведены стилистика, мышление и способ существования людей определенной

**GROYS :** People argue a great deal about your art, their appreciations fluctuate quite often. Here are three opinions which I have heard expressed most frequently.

Some people compare you to the Wanderers, regarding you as a person oriented towards everyday life and contemporary society — as opposed to «an art of eternity» that has no interest in current affairs. They feel that in this respect you are continuing in the realistic tradition of the Russian Wanderers.

Others, taking Western art as their point of reference, see in your work a Russian variant of pop art: they think you are doing the same thing as the Americans, only using the local material.

Still another opinion is voiced by certain people who are very familiar with your creative development. They draw attention to your constant concern with the formal problems of constructing the painting itself, that is, your interest in the picture as such, in its structure and organization as an object. They remember your very early formal works, and they perceive your more recent ones against that background. Considering your interest in the painting as such, they maintain that the painting as such does not exist in today's world; that this kind of approach towards the reconstruction of the painting is romantic and outdated; and that the painting as a way of telling something about the world has lost its meaning, so that your concern with structure is an anachronistic preoccupation.

There you have three different opinions which one hears most. It would be interesting to know your comments on each line of reasoning.

**BULATOV :** Certainly it is difficult for me to talk about the results, I can only speak of my intentions. The constructive aspect of the work is very important to me. But I cannot take it to mean just a pure form. For me, the construction of a painting fulfills at the same time another function — that of contents. It seems to me that every element introduced by the artist must have both of these sides: it must fulfill both functions simultaneously. If only one of the two sides is present, either the illustrative character or else the purely aesthetic one will predominate.

In principle, I am not interested in pure aestheticism, and I always try to avoid outright illustration. As for the Wanderers Movement, I find it congenial, but I cannot count myself among its representatives. The Wanderers did not preoccupy themselves with the constructive side, while I am really very concerned with the picture as such. And I am centred on the correlation between the picture and the existential material. It is hard for me to say anything on the subject of pop art. Maybe there is some resemblance indeed. I don't know.

**Г. :** So you would say that all three of those evaluations of your work are to some extent justified? That each opinion does somehow relate to your works?

**Б. :** No, I cannot agree with any one of them. At the same time I realize that such agreement is not even possible for an artist.

**Г. :** But if we speak of pop art, have you consciously taken any cue from this American trend or has it been no such orientation?

**Б. :** There has been no conscious effort in that direction. I must say that, strange as it may seem, I have always taken my bearings from the work of Favorsky and relied on his basic ethic.

**Г. :** But you know, even though I have cited these three ways of interpreting your creativity, it seems to me that they all miss the mark by a long shot. It could be that my own perception of your works is likewise faulty, yet I do believe that it might somehow provide a conversational starting point. It seems to me that your works reproduce the stylistic thought processes, and the way of life of people in a definite epoch — the period of the 1940s and 1950s. Their whole mode of existence and of thinking becomes

эпохи - эпохи 40х-50х годов. Весь способ их существования и мышления становится ясен для зрителя. Этот период был очень целостным, это была очень цельная жизнь с очень определенными и инстинктивно всеми ощущаемыми законами и внешним оформлением. И в то же время эта эпоха не нашла себе адекватного выражения в искусстве. В каких-то мелочах : в открытках, плакатах, высотных зданиях - мы видим единство стиля. Но его обнаружения, чтобы зрителю стало ясно, что это за мир, - такого обнаружения не было. И ты воскрешаешь в своих работах это время, этот мир, эту человеческую ситуацию отчасти уже утраченную сейчас, потому что мы живем в другом мире. Ты согласен?

**Б. :** Здесь есть один важный нюанс : этого времени как эстетического целого я не знаю. Я не могу к нему отнести как к стилю. Не могу как человек. Хотя возможно, что в моих картинах это так и получается. Но сознательно я этого не знаю, потому что сталинское время я не воспринимаю как стиль, я не могу к нему так отнестись. Изобразительное искусство сталинское я тоже не могу понять как стиль. У Рильке есть такое определение : прекрасное - это ужасное в безопасной степени. Так вот для меня все это не в безопасной степени. Я постоянно чувствую это как опасность, постоянно чувствую по отношению к этому только страх. А раз есть страх, уже не может быть эстетического отношения. Это время, в котором я вырос, я не могу его оторвать от сегодняшнего дня. Для меня сегодняшний день продолжение того же. Если я вижу какую-то разницу, я вижу ее как ненадежную разницу. Может быть, это страх и по отношению к сегодняшнему дню. Если говорить о стилистике, то я даже лучше понимаю сегодняшнюю стилистику, чем ту, что я сам делаю. У меня все же не та стилистика, это не те костюмы, не те плакаты, это не те дома. Это все, в принципе, не то. Даже если это ВДНХ с теми же домами, то это все равно не из того времени, потому что такой шрифт не мог быть помещен тогда. Та операция, которую я проделываю, для того сознания невозможна. Я делаю все-таки из сегодняшнего дня, поэтому мне так и трудно..

**Г. :** Но если сам ты не видишь этой стилистики, этой цельности, то, тем не менее, зритель, я думаю, видит ее на твоих работах. Ты как бы закликаешь этих духов, эту опасность в своих работах и ты делаешь из этой угрозы что-то узнаваемое, прозрачное. Ты, в конце концов, для нас, если не для себя, снимаешь угрозу. Ты даешь возможность посмотреть на все это со стороны.

**Б. :** Это мне кажется очень точно, потому что для меня моя работа есть решение проблемы жизненной, человеческой, экзистенциальной. Когда она решается в картине, я освобождаюсь.

**Г. :** Для тебя твоя работа, твоя картина, обладает тем, что древние называли катарсис, т.е. дает какое-то разрешение тому, что тебя мучит.

**Б. :** Да. Потому что когда я оказываюсь вне картины, т.е. я ее вижу со стороны как целое, то это для меня катарсис и спасение, но если картина не выходит, то катарсиса не получается.

**Г. :** Ты прав, когда говоришь, что все твои работы, будучи очень узнаваемыми по стилистике, по образной структуре, которую они используют, работами 40х-50х гг., конечно, не являются. Хотя они передают сам дух того времени, в этих работах всегда есть какая-то деталь, какая-то конструктивная особенность, которая заставляет о них думать, что они сделаны как бы понарошку, что они обращены к сегодняшнему зрителю, что они увидены из другого мира, что это игра, которая держит нас на некоторой дистанции. Но я бы сказал, что по мере того как твои работы прогрессируют, этих конструктивных отстраняющих моментов становится все меньше и меньше. В твоей "Улице Красикова", (которую я очень люблю, как и многие, наверно) тоже есть эта деталь - центральный белый квадрат, но тем не менее эта деталь уже практически стерта, она уже едва-едва заметна, и, таким образом, ты все больше и больше оказываешься способным на прямое слово. Как ты думаешь, с чем это связано? Ты можешь сам это как-то объяснить?

**Б. :** Мне очень хочется сделать такую картину, в которую я как бы и не вмешивался. Мое вмешательство не должно



*В мастерской Э.Булатова (слева направо) : Д.Пригов, О.Шаблавина, С.Шаблавин, Б.Орлов, Э.Булатов.*

*In the atelier of E.Bulatov : (from left to right) D.Prigov, O.Shablavin, S.Shablavin, B.Orlov, E.Bulatov.*

(27)

clear to the viewer instantly. That period was an integral whole ; that life was an integral life with its own very definite laws and outward forms, which all of us instinctively sensed. Yet at the same time, that period did not find adequate expression in art. We saw the stylistic unity in various minor things : in postcards, in posters, in hi-rise buildings. But nowhere could the spectator find a revelation of what kind of a world that was. In your works you bring those times back to life : you re-create a period and a human situation that have now been partially lost, because we are living in another epoque. Would you agree ?

**B. :** There is one fine distinction to be made. I do not see that period of time as an aesthetic whole. I cannot regard it as a style. That is humanly impossible for me, although it could be that this is indeed what happens in my paintings. But consciously I don't know any such thing, since I do not consider the Stalinist period as being a style, and I cannot regard it as such. By the same token, I don't see Stalinist pictorial art as a style. Rilke puts it this way : the beautiful is the frightful in a safe measure. Well, all of that does not look safe to me. I feel it constantly as a danger ; I constantly experience a sensation of fear in that respect. And where there is fear there cannot be any aesthetic relationship. I am unable to draw a line between the period I grew up in and the present day. For me, the present day is a continuation of the same old thing. If I do see any difference, I see it as an unreliable one. Perhaps this the fear regarding the present day as well. As far as the stylistic trends are concerned, I have a better understanding of these trends today than of my own. My stylistic elements aren't the same thing. Not the same suits, not the same posters, not the same houses. Basically, everything is different. Even if it's an Exhibition of Achievements of the National Economy, with those same houses, even so it's not from that period, because you could not use lettering like that in those days. The operation I am engaged in would not be possible according to that way of thinking. I still take today as my starting point, and that is why I have such a hard time.

**G. :** Even though you may not see that style and that cohesion, I think that the viewer can see it in your work. It is as if you were exorcising those spirits and that menace in your paintings and turning the threat into something recognizable and transparent. In the final analysis, you remove the danger for us, if not for yourself. You enable us to look at it all from the sidelines.

**B. :** I think that is quite correct, because my work is the solution of a vital human problem of existence. When the problem is solved in a painting, I am liberated.

**G. :** So for you, your work, your pictures have the quality that the ancients used to call catharsis, which is to say that the work provides some kind of release for whatever it is that torments you.

**B. :** Yes. Because when I am outside of the picture, I mean, when I see it from a distance as a whole, it is a catharsis and a salva-







быть материальным. Но оно и не должно быть фиксацией, фотографией, гиперреализмом. Просто чтобы разрешение проблемы было максимально полным, нужно, чтобы мое вмешательство было бы минимальным, даже было бы отсутствием вмешательства.

Г. : Не кажется ли тебе, что чем дальше ты работаешь, тем более уверенно обращаешься со своим материалом и тем менее тебе нужно таких отстраняющих средств? Т.е. ты все больше и больше освобождаешься от страха и способен представить себе и зрителю саму проблему в ее обнаженности и ситуацию, ничем не отстраненную и без этого игрового искусственного снятия того, что обращает ее к зрителю с полной определенностью.

Б. : Да, мне бы этого хотелось. И это могло бы сомкнуться с передвижничеством. В идеале мне бы хотелось сделать совершенно передвижническую картину, т.е. картину, которая выглядела бы как передвижническая. Вот здесь очень важный момент : выглядела бы передвижнической, но отнюдь таковой не была.

Г. : Да, но зритель, который смотрит твои картины со стороны, что он должен думать? Будут ли в этой картине какие-нибудь указания на то, что она как бы передвижническая, а не совсем передвижническая?

Б. : Мне кажется, что если уж картина получится, то всегда возможны разные уровни рассмотрения. Я не против никакого из них. Мне только важно, чтобы картина жила. Мне кажется, что если картина будет жить, то она будет функционировать на любом доступном мне уровне. А может и выше доступного мне уровня. Такая есть надежда.

Г. : То, что ты говоришь, близко тому, что говорил в свое время Илья Кабаков. И ты, и Илья - вы все время уходите от вопроса, какие конструктивные особенности ваших работ заставляют их рассматривать как материал для преодоления и дальнейшего осознания. Я думаю все-таки, что и у тебя, и у Ильи есть такие конструктивные приемы, которые заставляют думать, что в ваших работах представлена не просто внешняя условная реальность, как в работах передвижников, но реальность какого-то другого рода.

Б. : Вот об этом я и говорю, что не должно быть передвижничества. Картина должна представлять из себя такую систему, в которой эта условная внешняя реальность ставится на свое место.

Г. : Она ведь не есть вся реальность. Знаешь, это особенно интересно по отношению к "Улице Красикова". Потому что здесь возникает очень двойственное отношение к персонажам. С одной стороны, эти персонажи - это люди, и отношение художника к ним теплое, лирическое, и есть много симпатии и человеческого сочувствия к этим людям. И тем не менее они помещены в такую ситуацию, которая в глазах внешнего наблюдателя их губит. Она делает их как бы неотъемлемой частью такого мира, который абсолютно непреодолим для них. А мир этот в сущности очень безрадостный мир. И они не могут из него выйти. Эта двойственность по отношению к персонажам : с одной стороны, сочувствие и понимание, что они - люди, а с другой стороны, видение их как составной части мира без надежды, и есть та ситуация, в которую ты ставишь зрителя.

Б. : Тут я должен сказать, что чем больше я работаю, тем меньше знаю свои картины. Раньше я много о них знал, а сейчас у меня нет этой иллюзии. У меня с картиной контакт какого-то внелогического характера. Как только я его теряю, я чувствую, что теряю картину. Я должен поймать опять этот контакт. Это диалог с картиной. Я как бы задаю ей, что мне нужно разрешить, а она показывает, как это сделать.

Г. : Вот мы с тобой как-то говорили об этом раньше, и мне показалось, что для твоих картин очень важна пространственная метафора человеческого существования. То есть существование в объеме, существование в пространстве - это существование как бы подлинное. Существование в плоскости - существование как бы урезанное, без движения для персонажей, скажем, неподлинное существование. В твоих картинах есть всегда некоторая амбивалентность для тех людей, которые живут в этой картине : то ли они застыли на этой плоскости, то ли они могут развернуться в про-

tion for me ; but if the painting does not turn out right, the feeling is lost.

Г. : You are right in saying that all of your works, which are clearly recognizable in terms of the style and in the structure of your imagery, are certainly not products of the 1940s and the 1950s. Although they do transmit the spirit of that period, in these works there is always some kind of a striking detail, some special constructive feature, which make one think that they are intentionally aimed at the viewer of today, that they represent a vision from another world, that this is a game that holds us off at a certain distance.

But I would say that, in proportion as your work progresses, the constructive elements that create that removal become increasingly rare. Your «Krasikov Street» -- which I like very much as I suppose many others do, too -- also contains such a detail : a white square in the center. Nevertheless, this detail is already practically erased, it is just barely noticeable, and thus you are more and more capable of speaking directly. How does this happen ? Can you explain it ?

Б. : I would like very much to paint a picture in which I myself do not intervene. My intervention should not be on the material plane. But at the same time it shouldn't be either something fixed, or photographic as in hyper-realism. For the problem to be solved as completely as possible, what is needed is a minimum of intervention on my part, even an absence of intervention.

Г. : Doesn't it seem to you that, the further you progress the more confidently you handle your material and the less you have to resort to those devices for creating distance ? This way you liberate yourself from fear progressively. You are able to show to yourself and to the viewer the problem itself in stark delineation, and you can present the situation without a degree of removal and without that playful and artificial element that brings it into clear for the viewer.

Б. : Yes, that is what I would like to do. And this may coincide with the Wanderers Movement. Ideally, I should like to create a painting entirely in the Wanderers style, a painting that would look like a Wanderer's work. The important thing here is that it should look like a Wanderer's picture without actually being one.

Г. : Right. But the viewer who sees that painting from the sidelines -- what is he supposed to think ? Will the picture contain any indications that it is seemingly a Wanderer's work and yet not entirely so ?

Б. : It seems to me that if the painting turns out well it can always be viewed on different levels. I have nothing against any of them. The only important thing, as far as I am concerned, is that the picture comes to life. I believe that if a painting is alive it can function on any level accessible to me. And maybe on an even higher level. That is my hope.

Г. : What you are saying is very close to what Ilya Kabakov used to say. Both you and Ilya are constantly circumventing the question of what specific constructive features cause your works to be regarded as material for surmounting old problems and moving on to new perceptions. Still, I think that both of you have a kind of constructive techniques that make one see your works as reflecting not merely a contingent external reality, like the works of the Wanderers, but a different type of reality.

Б. : That's what I mean when I say that the Wanderers element should not actually be present. The painting should represent a system in which that contingent external reality is put in its rightful place.

Г. : That is not the whole of reality. You know, this is particularly interesting in connection with «Krasikov Street», because here arises a very dualistic attitude toward the human figures. On the one hand, these figures are people, and the artist's attitude toward them is warm and lyrical. He shows a great deal of sympathy and human compassion toward his people. And yet they are placed in a situation that to an outside observer looks desperate. They constitute an integral part of a kind of world that they are totally unable to overcome. And that world is essentially a very sad one. They cannot get out of it. This is the dual attitude toward the human figures : on the one hand, compassion and understanding of their human conditions, yet on the other hand, a vision of these people as a component of that world without hope. This is the situation with which you confront the viewer.

странстве. Правда ли, что эта метафора продолжает для тебя иметь значение?

Б. : Я не совсем так это понимаю. Видимо не плоскость имеется в виду, а поверхность. Я поверхность вполне могу понять и как глубинность. Т.е. все, что мы видим, - все лежит на поверхности. Я понимаю как поверхность вот это социальное существование. Я понимаю как поверхность все видимое. И если мы проникаем во что-то скрытое, то все равно мы видим внутреннюю поверхность. Нам ничего другого не дано. Ну, а пространство - это что-то такое, на что есть надежда, но что невидимо. Само пространство в моем понимании не есть расстояние. Понятие пространство, как таковое, конечно, связано для меня с духовной жизнью, с освобождением. Отсутствие пространства - тюрьма. Это понятно, я думаю, каждому. В этом есть такая элементарная отчетливость. Еще для меня очень важен свет. Это решающий момент - свет. В картине свет все моделирует. В сущности он все как бы создает - он создает все в какой-то подлинности. Получается, что этот ложный мир тем не менее имеет отношение к подлинной реальности, потому что он освещен, и сам свет есть как бы надежда. Он, этот свет, становится как бы аналогом чего-то подлинного. Вот эти облака, например. /Имеется в виду работа "Иду" - Б.Г./ Они просто делаются светом. Я очень хорошо помню, как я их делал. У меня было ощущение, что я делаю настоящие облака. И точно знал, что я вижу свет, как он идет, и прямо получается облако. В сущности я ведь предметов не делаю никогда. Мне очень приятно, что я ничего не рисую предметно. Я всегда свет рисую, и получается предмет. И когда он получается, мне всегда бывает очень неожиданно : надо же, предмет получился! Но в этом и есть радость - без этого как-то скучно делается.

Г. : То, что ты сказал - очень интересно. Я снова вспоминаю свой разговор с Ильей Кабаковым. Для него ведь свет наступает тогда, когда разрушается все видимое. В видимом для него свет отсутствует. Он говорит : я все видимое разрушаю, преодолеваю и вывожу в свет. У тебя отношение к миру иное. Поскольку мир освещен, и свет в нем присутствует, ты не можешь относиться к нему негативно. Тебе не хочется его преодолеть и разрушить.

Б. : Нет, я чувствую, что мне все это очень дорого, и нет, такой негативности нет.

Г. : Я хотел бы сейчас вернуться к тому, что я говорил о заклятии твоими работами духов социальности. Все, что приходит к тебе, конечно, благодарны за то, что ты сумел этот мир социального представить не иронично, не отмахнувшись от него, не высмеяв, как это делают, скажем, Комар и Меламид. В тебе нет ничего от соцарта и от насмешки. Многие пытаются - целая традиция есть такая: Бахчинян и другие - отделаться от мира, в котором мы живем, насмешкой. Все, кто видит твои работы, поражены твоим очень серьезным отношением к тому, что ты делаешь, твоим желанием подойти со всем вниманием к миру, в котором ты живешь, не отмахнуться ни от чего, с чем этот мир имеет дело.

Б. : Хочется понять. Понять или сделать вид, что понимаешь. Чтобы прожить. В сущности, ведь во многом, делая картину, делаешь себя. В общем-то искусство - способ прожить.

Г. : Конечно, насмешка и ирония не способствуют пониманию. Твои работы - и этим они меня поразили, как только я их увидел - освобождение пониманием. Это то, что идет от европейской классики : если ты понял - ты свободен, если осознал, то освободился. Однако мы сталкиваемся и с другой точкой зрения : известна точка зрения Евг. Шифферса, например, которая состоит в том, что если ты вписываешь людей, обладающих бессмертной душой, в какой-то мир, в которой они принудительно должны присутствовать, и мир этот представляется зрителю со всей серьезностью, то, быть может, именно это в конечном счете не дает этим людям никакого выхода : они оказываются поработанными этим миром. Шифферс говорит даже о магической силе искусства и о том, что твое искусство губит бессмертные души твоих персонажей : замыкая их в этом мире, оно отрезает им возможность спасения. Что ты можешь



1

Б. : Let me say at this point that the longer I go on working the less I know my own paintings. Before, I knew a lot about them, but I have no longer that illusion. The relationship I have to my painting lies outside the framework of logic. As soon as I feel that relationship getting lost I know I have lost the picture. I have to reestablish contact. It is a dialogue between me and the painting. It is as if I presented my problem to it, and it shows me how to solve it.

Г. : It seems to me we have talked about this before, and I believe that the spatial metaphor of human existence is very important in your painting. That is, existence in volume, existence in space -- authentic existence, as it were. Existence on a plane is a truncated kind of existence, in which the human figures cannot move -- unauthentic existence, let us say. In your paintings there is always a certain ambivalence as to the human figures that live in them. Are they immobilized on one plane, or can they move in space ? Is it true that this metaphor continues to be valid for you ?

Б. : I don't see it quite like that. Apparently what we are talking about is not a plane but a surface. I am able to see as well a surface in depth, since everything we see does lie on the surface. I view social existence as a surface. I look on everything visible as being a surface. And even if we penetrate into something that is concealed, it is still an interior surface that we see. Nothing else is given to us. Space, however, is something you hope for yet you cannot see. As I understand it, the space itself is not a distance. Of course, the concept of space as such is connected in my mind with spiritual life, with liberation. The absence of space is the equivalent of prison.

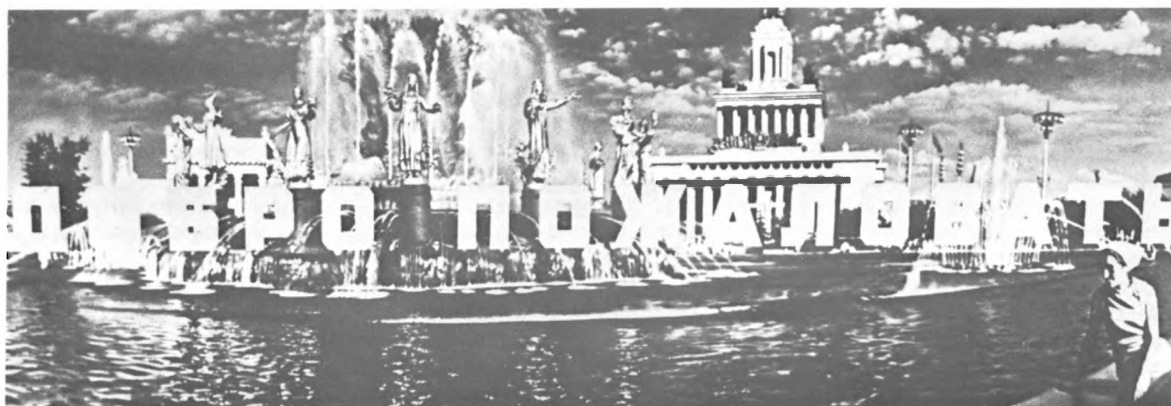
Another thing that is very important to me is light. Light is a crucial factor. Everything in the painting is shaped by light. Resuming you could almost say that light creates everything : it fashions everything in some genuine form. And so what happens is that the false world does nevertheless have a relation to authentic reality in which it is lighted, and the light itself is a kind of hope. That light becomes an analogy for something genuine. Take these clouds, for instance, ( Interviewer's note : the reference is to the painting entitled «I am going». \* ) They are actually produced by means of light. I can remember very well how I painted them. I had a distinct feeling that I was making real clouds. I really knew that I was seeing light as it moved, and there were the clouds. Basically, I never paint objects. I am happy to say that I never portray anything as a mere object. I always paint light, and what emerges is the object. And when it comes out I am invariably surprised : there is the object, how about that !

Г. : What you say is very interesting. Again I recall my conversation with Ilya Kabakov. He believes that light is present when everything visible is destroyed : light is absent from that what is visible. He says : «I destroy everything visible I overcome it, and I go forth into the light».

Your attitude toward the world is different. Inasmuch as the world is illuminated and light is present in it, you cannot take a negative attitude toward it. You have no wish to overcome or destroy it.

Б. : No, I feel that it is all very dear to me, and I haven't any such negative attitude.

Г. : I would like to go back to what I was saying about your



1. Улица Красикова  
1977  
холст, масло  
150x200

1. Krasikov street  
1977  
oil on canvas  
150x200

2. Добро пожаловать!  
1973-1974  
холст, масло  
80x230

2. You are welcome!  
1973-1974  
oil on canvas  
80x230

2

сказать по поводу этой точки зрения, которая достаточно хорошо известна?

Б. : Я бы хотел сказать, что изображаю этих людей как себя. В сущности говоря, для меня нет дистанции между мною и изображаемыми тут людьми. Потому что иначе это была бы как раз ирония, а здесь в сущности - одни автопортреты. Поскольку, помещая себя в эту ситуацию, я одновременно освобождаюсь, мне кажется, это должно быть освобождением и для других.

Г. : Я понимаю тебя так : помещая себя в этот мир, ты не оставляешь себя в нем. У тебя нет внутреннего чувства, что ты вредишь своей душе, поэтому у тебя нет чувства, что ты вредишь душе других людей.

Б. : Люди, которых я рисую, как правило находятся где-то на краю между пространством картины и тем пространством, в котором я нахожусь. Вот, например, в "Улице Красикова" люди неизвестно где : там, в картине, или здесь, в этой комнате. Они на самом переходе. Первая картина, где мне удалось поместить человека внутрь, это вот Наташа /картина "Зима"/ Она для меня наиболее оптимистичная : человек находится там и - ничего, выжил. Для меня нет в моих картинах опасности для людей. Как я себе не хочу зла, так и им не хочу.

Г. : На это вот что можно возразить : ведь для тебя оптимистическая надежда - надежда, что они там выживут. Но, быть может, как раз это выживание и губит их души. Выживая в этом мире, они утрачивают спасение в мире ином.

Б. : Я выживание понимаю как спасение.

Г. : У тебя, значит, есть внутреннее ощущение, что в этом мире можно прожить с надеждой.

Б. : В сущности говоря, во всех картинах, кроме последней, /"Зима"/ это было проблемой. Потому что везде люди стоят на краю. Неизвестно, где они находятся, там или здесь. И если человек находится где-то в глубине, то неизвестно опять-таки, как он туда попал. Так везде, кроме последней картины /"Зима"/, где все удалось неизвестно какими способами. Как у Хармса : жизнь победила неизвестными мне средствами.

Г. : Ты говорил, что пространство подлинного существования - это пространство за видимым миром, а теперь, скорее, возникает ощущение, что это пространство внутри картины.

Б. : Нет, оно по ту сторону. Но как туда попасть - вот вопрос.

Г. : Так как туда попасть?

Б. : Как туда попасть? Сквозь картину. Раз мы говорим, что картина - модель мира, значит, в ней должно находиться все, что есть в мире. Все спасение должно быть в ней. Не помимо нее оно должно происходить, а в ней.

Г. : Значит, невидимое тоже должно быть в картине?

Б. : Оно там не изображено. Оно по ту сторону картины. Как в мире оно по ту сторону реальности, так и в картине оно по ту сторону. Т.е. не вправо, не влево, не вверх, не вниз - а именно по ту сторону.

Г. : Т.е., когда ты смотришь на картину, она сама, своей внутренней структурой, своим устройством, указывает на то место в этом мире, где есть возможность выйти по ту сторону видимого. Может быть, это само "по ту сторону"

works as exorcising the social ghosts. Everyone who comes to you is grateful, of course, that you have managed to present that social world without irony and without turning your back to it. You have not made fun of it in the manner, say, of Komar and Melamid. Your work shows no trace of *sotsart* ( social art or «soc-art» ) or of mockery. Many people try to shake off the world in which we live by sneering at it : there is a whole tradition along this line, like Bakhchinyan and others. Everybody who sees your work is struck by your very serious attitude toward what you are doing, and by your desire to devote close attention to the world you live in without turning your back on anything that has to do with it.

Б. : One wants to understand. To understand, or to pretend to understand. In order to go on living. Basically, in many respects, when you create a painting you are creating yourself. Art is a way of getting through life.

Г. : Naturally, irony and mockery do not facilitate understanding. Your works are a liberation through the understanding -- and that is what struck me about them the minute I saw them. This is a direct heritage of European classical art : if you know, you are free ; cognition is liberation. But we also face a different viewpoint. Yevgeniy Shiffers, for example, is known to hold the opinion that if you paint people possessing immortal souls into a world they are constrained to inhabit, and you show that world to the viewer in all seriousness, then perhaps in the last analysis those people are left with no place to go. They are enslaved by that world. Shiffers even talks about the magic power of art, and says that your art has a disastrous effect on the immortal souls of your human subjects : by confining them to this world, your art cuts off their escape route to salvation. This is a rather well-known viewpoint and I'd appreciate your comment on it.

Б. : I would like to say that I portray these people as though I was portraying myself. Essentially, to my understanding there is no distance between myself and the people I paint. Because otherwise there would be indeed an irony, whereas what you have here is just a series of selfportraits. By placing myself in that situation, I free myself. At the same time it seems to me that the others should experience the same liberation.

Г. : If I understand you correctly, this is what you mean : you place yourself into this world without leaving yourself in it. You have no inner feeling that you are doing harm to your soul, because you do not feel that you are harming the souls of others.

Б. : As a rule, the people I paint are situated somewhere on the border of the space of the painting, between that space and the space I occupy. In «Krasikov Street», for example, you cannot tell where the people are -- in the picture or right here in this room. They are at the very point of transition. The only picture where I succeeded in putting a human figure into that internal space is the «Winter» with Natasha in it. I think it is the most optimistic of all : she is right there, but she has survived anyway. I see nothing dangerous regarding the people in my paintings. I wish no harm to myself or others.

Г. : There is one possible objection to that. It is your optimistic hope that they will survive. But maybe it is that very survival that destroys their souls. By surviving in this world they lose their chances of salvation in another world.

Б. : I understand survival to mean salvation.

она не показывает, но показывает то место, через которое туда можно попасть. Этим-то, конечно, твои работы и должны отличаться от работ передвижников, где такое место не указывается.

Б. : Одно время я декларативно строил картину именно таким образом. Это и сейчас присуще моим картинам. Картина так строится. Но она уже не становится наглядным пособием.

Г. : Это не дано в виде очевидного приема, но тем не менее зритель должен это чувствовать.

Б. : В моих картинах пространство построено как бы помимо фигуры человека. Человек как бы живой. Он только что пришел, а картина уже была. Вдруг человек там встал, смотрит - и ничего. Он отойдет - картина останется. Речь идет о том, что даже в этом мире можно остаться человеком, пробыть, прожить. Здесь видно, что с краюшка, где-то очень недалеко, протоптано что-то. Оно все-таки там.

Г. : Мы сейчас, когда говорим о твоём искусстве, говорим о таких вот последних соцреалистских вещах. Но для тебя твой творческий путь - путь без разрывов или есть у тебя ощущение перелома?

Б. : У меня есть переломы. Много было сложных поисков, много терзаний всяких. Но с определенного времени есть ощущение такого пути.

Г. : А с какого времени?

Б. : Я начинаю считать свою работу своей, не ученической, с 63 года. Я долгое время после этого еще занимался поверхностями, но у меня такое ощущение, что это один путь. Сначала поверхности - потом прорыв в пространство. Сначала желание деформации, недоверие к предмету - собственно, с этого импульса все началось. Это как у Платонова : Жук, а жук, а ты кто в сущности? Что же это на самом деле за предмет? Но оказывается, что когда вскрываешь поверхность, то все так же остается спрятанным. Чем больше че-

Г. : Inwardly you feel, then, that with hope one can go on living in this world.

Б. : Essentially, that was the problem in all of my pictures except the last one ( «Winter» ). Because everywhere the people are standing at the edge. We don't know where they are -- whether they are here or there. And if a person is deep down somewhere, again we don't know how she got there.

Г. : You have said that the space of authentic existence is the space beyond the visible world. Now, it would seem that it is the space within the painting.

Б. : No, it is on the other side. But how to get there -- that is the question.

Г. : So how does one get there ?

Б. : How ? Right through the picture. Once we say that the painting is a model of the world, it is obvious that the picture must contain everything contained in the world. All of salvation must be in it. Salvation must occur inside the painting and not apart from it.

Г. : So the picture must also contain the invisible ?

Б. : It is not depicted there. It is on the other side of the painting. Just as in the world it is on the other side of reality. Neither left nor right, neither at the top or at the bottom, but on the other side.

Г. : In other words, when you look at a picture, its internal structure and its composition indicate the place in this world where there is a possibility of penetrating to the other side of what is visible. Maybe it does not really show that «other side», but it shows the place through which you can get there. This, of course, is one of the features that should distinguish your work from that of «The Wanderers»

Б. : At one time I made a special point of painting like that. And that aspect is still present in my pictures. That is how I construct my paintings, but they are no longer visual aids.

Г. : It is no longer present as an obvious technique, but nonetheless the viewer should sense it.

Б. : In my paintings, space is constructed apart from the human figure. The person is practically alive. He has just arrived, but the picture was already there. He suddenly appears, looks around, and it makes no difference. He goes away and the picture remains. The point is that even in this world it is possible to remain a person, to stay a while and to survive. Here you can see that along the edge, quite close at hand, something has been trodden down. But still that something is *over there*.

Г. : Right now, when we talk about your work, we are speaking of your later things in the style of «socialist realism». Do you see your creative development as having no break, or do you sense any turning point ?

Б. : I have had my turning points, too. I have had my difficult searchings and many desperate moments. But at a certain point I sensed that I had found my way.

Г. : When was that ?

Б. : As of 1963 I began to regard my work as truly mine and not as the work of a mere learner. For a long time afterwards I continued to be preoccupied with surfaces, but I have the feeling that it was all one line of development. The surfaces came first, and then the breakthrough into space. At first I was interested in distortion : I did not trust the object -- and from that impulse everything began. What exactly is the object ? But it seems that, even when you break through the surface, everything still remains hidden. The more man intervenes, the more he simply introduces his attitude ; and the theme proves to be not this world, but rather his own relationship to the world. That part of my work may therefore be regarded as spurious. But for me it was important.

Г. : So you think that the reason why you have got farther and farther away from techniques of visual distortion is related to your growing desire to abandon your subjective stance ?

Б. : I had constantly the feeling that I had not yet come close to the problem. I was simply trying to grasp it, and suddenly I realized that the problem itself was not at issue, but only my attitude toward it. So again I find myself in the position of a man who does not know how to live. What I have to do is to paint the kind of picture that will help me to live.

Г. : A well-known saying of Husserl relates to rejection of psychologism : go to the things themselves !



Вход — Входа нет  
1974-1975  
холст, масло  
80x80

Entrance-No Entrance  
1974-1975  
oil on canvas  
80x80

ловек вмешивается, тем больше он просто вносит свое отношение, и темой оказывается не этот мир, а его собственное отношение к этому миру. Поэтому эту часть моей работы можно рассматривать как ложную. Но для меня она была важной.

Г. : Поэтому ты думаешь, что все больший отказ от этих деформирующих видимое приемов связан с твоим все большим желанием отрешиться от своей субъективной позиции?

Б. : Я все время чувствовал, что проблема оказывается нетронутой. Я только пытался ее поймать, и вдруг оказывалось, что она не причем, а речь идет только о моем к ней отношении. И я опять оказываюсь в положении человека, который не знает, как жить. Мне-то нужно было сделать такую картину, чтобы она помогала мне жить.

Г. : Есть такой известный лозунг Гуссерля : отказ от психологизма. Выход к самим вещам.

Б. : Ну да, речь тогда пошла об основополагающих началах и ритмах самой картины. В конце концов, пришлось заняться ею : а с чем же я имею дело? Я не могу внести в картину механически свои впечатления, потому что картина что-то принимает, а чего-то не принимает, на все она реаги-



рует по-разному - значит, в конце концов, надо разобраться в этом. Пришлось заняться этим какое-то время. И вот отчетливо выяснились основополагающие ритмы самой картины, и оказалось, что они очень важны для понимания мира. "Горизонт" оказался для меня во всех смыслах очень важным.

Г. : Вообще все твои композиции - традиционные, центральные. У тебя построение картины очень классично. И я думаю, что это в первую очередь останавливает внимание. Именно это отличает их от работ передвижников и не дает отождествить их с гиперреализмом, хотя в том, как ты обосновал свое невмешательство в визуальный образ, есть много общего с гиперреализмом. Это их очень четкое строение, их классицистская организация отсылает к самому традиционному европейскому осознанию картины, самого факта картины, в отличие от случайно зафиксированного облика реальности. Сразу понимаешь, что имеешь дело именно с картиной, т.е. с чем-то завершенным в себе. Вся картина подчинена центральной организации. Только сам персонаж нарочно сдвинут в сторону. Это и делает его в картине как бы лишним, необязательным. Он пришел в завершенный мир картины из мира случайного, с воли.

Б. : Ведь для меня картина существует до всякого изображения. Прежде всего есть картина - белый четырехугольник.

Г. : Т.е. картина как конструкция.

Б. : Да, как дом, в котором уже живут. Если мы въезжаем в квартиру, она не пустая - надо кого-то из нее переселить. Дело в том, что в картине все реагирует : каждая точка реагирует по-разному. Картина уже есть с самого начала, а потом я начинаю на ней рисовать.

Г. : Эта твоя картина - она очень классицистична. Ты прежде всего ориентирован на картину, в отличие от моментального впечатления от жизни, и на мир как на целостность, в отличие от случайного впечатления от мира. Это и отличает классицизм от реалистических или барочных направлений.

Б. : Да, в сущности, все стоящее внимания - в картине. Образу как бы нет, потому что за пределами картины вообще ничего нет.

Г. : Что ты можешь сказать об этической стороне картины, о которой ты упомянул вначале в связи с Фаворским?

Б. : Для меня белое, черное, все предметы, которыми я пользуюсь имеют определенное этическое значение. Например, выбор цвета не мотивируется эстетической стороной дела. Я как-то очень верю, что если получится, то будет красиво. Будет правильно - будет красиво. Выбор цвета всегда имеет значение. Каждый цвет несет какую-то нагрузку.

Г. : Т.е. все конструктивные элементы картины для тебя связаны с какими-то символическими функциями в культуре, и ты все время учиываешь это. Вообще, мне кажется, что явления большого стиля продиктованы не вкусом. Большое искусство всегда продиктовано замыслом за пределами личного вкуса. Оно основывается на конструктивном и внеэстетическом принципе. Ты, кстати, никогда не оформлял свои взгляды на картину в виде трактата, как это делали, например, художники Возрождения?

Б. : Я пытался, и всегда это получалось так многозначительно, что меня начинало тошнить, и я бросил.

Г. : Тогда еще два вопроса. Существуют ли в Москве какие-то художники, которые на тебя влияют, которые тебе нравятся?

Б. : Я знаю как близких мне художников Олега Васильева и Илью Кабакова и влияние их чувствую постоянно. Определенные симпатии я чувствую к Свешникову, особенно к его ранним работам. Но и сейчас мне нравится то, что он делает. Мне интересен Шварцман, конечно, и, пожалуй, Вейсберг. Назову этих трех.

Г. : Последний вопрос, достаточно традиционный для теперешнего разговора : об отношении твоим к вере. Связываешь ли ты свое искусство с верой?

Б. : Я думаю, что все люди веруют, и я не понимаю неверующего человека. Мне кажется, что без этого практически невозможно жить. А что касается самой художественной практики, то это сложный вопрос, может ли живопись быть религиозной. Религиозная картина возможна как чудо, но может ли она существовать как заданность - просто не знаю.

Б. : Well, yes, the issue then was the fundamental principles and the rhythms of the picture itself. In the final analysis it was necessary to tackle that : just what is it I am dealing with ? I can't simply insert my mechanical impressions into the picture, because the picture accepts some things, so that ultimately one has to figure it out. I had to spend a certain amount of time doing that. And then the basic rhythms of the picture itself came clearly to the fore, and they proved to be of great importance for understanding the world. This is how it happened. «Horizon» turned out to be very important for me in every respect.

Г. : Generally speaking, all of your compositions are traditional and centrally oriented. You have a very classical way of constructing a painting. And I think that this is the first thing that arrests attention. This is what distinguishes your works from those of «The Wanderers» and keeps them from being identified with hyper-realism, although you have much in common with the hyper-realists in the way you substantiate your non-intervention in the visual image. Their clear structure and their classical organization derive from the most traditional European conception of the painting -- the very fact of a painting, as distinct from an image of reality that has been captured and fixed by chance. Immediately you realize that it is precisely the picture you are dealing with, that is, something complete in itself. The whole painting is a subject to central organization. Only the human figure is intentionally shunted off to one side, what renders it superfluous and arbitrary in the picture. The person has come into the finished world of the picture out of a world of contingency and freedom.

Б. : For me, you see, the picture exists prior to any depiction. That white rectangle exists before the objects are painted into it.

Г. : You mean the picture as a construction.

Б. : Yes, like a house that is already lived in. If we move into an apartment, it is not empty : someone else has to be moved out of it first. The fact of the matter is that everything in the picture reacts. Each point reacts in its own different way. The picture exists from the very outset, and then I begin to paint on it.

Г. : Your painting is pretty classicistic. You guide yourself first of all by the picture, rather than by a momentary impression of life, and by the world as an integral whole as distinct from an accidental impression of the world. This is what distinguishes classicism from the realist and baroque schools.

Б. : Yes. When you come right down to it everything worth paying attention to is in the picture. It is as though there were no image, because there is nothing at all outside the confines of the painting.

Г. : What can you say about the ethical side of painting, which you mention earlier in connection with Favorsky ?

Б. : In my opinion, there is a definite ethical significance in black, in white, and in all the objects I use. For example, choice of colours is not motivated by aesthetic considerations. I very much believe that if it turns out well it will be beautiful. If it is right it is beautiful. The choice of colours is always important. Each colour is charged with meaning.

Г. : That is to say, you see all constructive elements in the picture as being linked to some kind of symbolic functions in culture, and you always take that into account. In general it seems to me that manifestations of great style are not called forth by taste. Great art is always governed by intent transcending the limits of personal taste. It is based on a non-aesthetic constructive principle. Two more questions. Are there any artists in Moscow who influence you, whom you like ?

Б. : I know Oleg Vasilyev and Ilya Kabakov. They are close to me and I am constantly sensitive to their influence. I find Sveshnikov definitely congenial, particularly in his early works. And I still like what he does. I am interested in Schwartzman, of course, and also in Weissberg.

Г. : Last question. A fairly traditional question for this type of conversation, regarding your attitude toward faith. Do you make a connection between your art and faith ?

Б. : I think that all people believe, and I do not understand non-believers. It seems to me that it is practically impossible to live otherwise. As for artistic practice, that is a complicated question -- whether painting can be religious. A religious painting is possible as a miracle, but I simply do not know whether it can exist as a given or pre-specified quantity.





Л. Соков :  
Пожар, 1975  
масляная крас-  
ка, дерево,  
электролампа  
77x41x20

L. Sokov :  
Fure, 1975  
oil paint wood,  
bulb  
77x41x20



# leonid sokov

## ЛЕОНИД СОКОВ



Родился в 1941 г. в Калининской области.

С 1956 по 1961 г. учился в Московской художественной школе, с 1964 по 1969 — в МВХПУ (б. Строгановское). С окончанием училища начал работать самостоятельно.

Организатор неофициальной выставки группы художников в своем ателье в мае 1976 г. Участник Биеннале в Венеции, выставок в Лодди, Милане, Турине (Италия), Беллинзоне (Швейцария) и Бохуме (ФРГ).

Born near the city of Kalinin (central Russia) in 1941. He studied art in the Moscow Art School then in Stroganov's Art Academy. He organized an unofficial exhibition in his studio in 1976, May. He took part in some exhibitions in the West : la Biennale di Venezia, the exhibitions of Lodi, Milano, Turino (Italie), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR).

На его скульптурах всегда много трещин, деревянные куски плохо подогнаны друг к другу, грубо покрашены /краска местами облупливается/, а если в произведении участвуют электрические механизмы, то их несовершенство очевидно: они обычно скрипят, дергаются, время от времени их заедает, автору во время их демонстрации приходится подталкивать пальцем движущиеся детали, поправлять провода. Лишь вещи, выкованные из металла не вызывают сомнения в своей прочности: сделаны они солидно, с грубой и добротной убедительностью, как мебель в доме Собакевича. Сам автор смеется над тем, что он называет "формальным совершенством", для него оно "вовсе не обязательно". Ну, а раз так, то "хороши все средства, все материалы, лишь бы они давали возможность наиболее полно выразить идею". Итак, скульптора прежде всего интересуют идеи или, выражаясь на его языке, — "мифы".

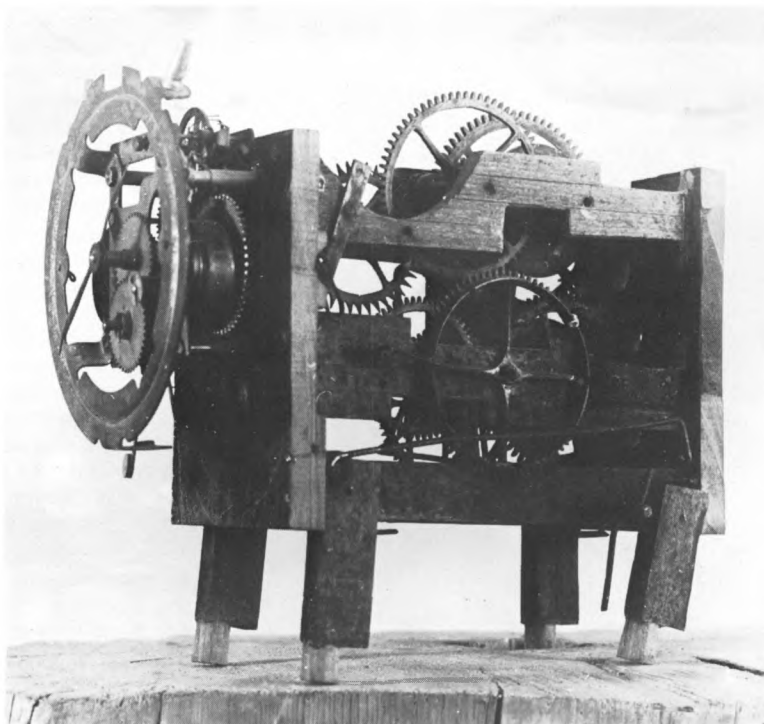
Начал Соков как скульптор-анималист. Это давало ему большую свободу в пластическом поиске, с миром зверей он чувствовал себя свободно и уверенно. С первых же произведений обнаруживается его любовь к материалу, в котором он работает. Кованный металл, кованный долго, с видимым удовольствием, дерево, распиленное, просверленное, сколоченное или склеенное, гипс или керамика — материал у него всегда выговаривается сам, не желая быть ничем другим. Постепенно арсенал его средств расширяется, он применяет фарфор, пластмассу, краски и холст, фотографии, папье-маше, а иногда и натуральные предметы, например, спичечный коробок.

Качества самого материала со временем отступают на задний план, автору в процессе работы все более не терпится выразить свою мысль, идею, сюжет. В некоторых случаях ему уже необходимо слово, тогда на работах

In Leonid Sokov's sculptures, you will always find a lot of cracks. The different pieces of wood are badly fitted, roughly painted ( in some places the paint flakes off ). If there is in the piece of wood some electrical machinery, then its faultiness is obvious : it will usually grind, twitch and from time to time get jammed. Quite often during the exhibition the author has to help the moving components with his fingers and mend wires. Only sculpture forged out of metal seems indubitably solid, just like the furnitures in Sobakevitch's house. The author himself laughs at what he calls : «a formal perfection», for him «it's not at all compulsory». But, as it is, «all the means are good, all the materials, if they give you the opportunity to express your idea in the most complete way». So the sculptor is first of all interested by ideas or to use his own language by «Myths».

Sokov started as sculptor of animals. It gave him a great freedom in plastic research. He felt himself quite free and confident in the animal world. From the very first works you can see his interest in the material he uses. With forged metal for example, he has clearly taken a long time to hammer it and has done it with obvious pleasure. Wood is sawn, drilled, nailed, or pieces stuck together. Again, with plaster or ceramics, the material always speaks for itself, content to stand as such. Little by little, Sokov enlarges the variety of means he uses : he takes china, plastics, paints and canvas, photography, papier-mâché, and sometimes objets trouvés such as a match-box.

With time, the quality of the material recedes to the background ; the author is more and more eager to express in his work his idea, his conception of his subject. In some cases, he even needs to use words, you see inscriptions made from voluminous wooden letters inserted in the whole composition such as : «The Hub of The Universe», «Golden Heart»... The apparition of motion has



Композиция, 1972  
металл

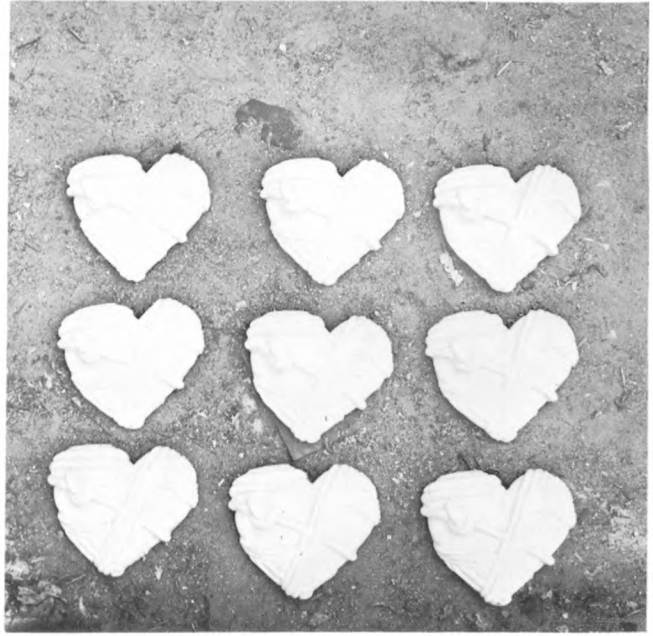
Composition, 1972  
metal



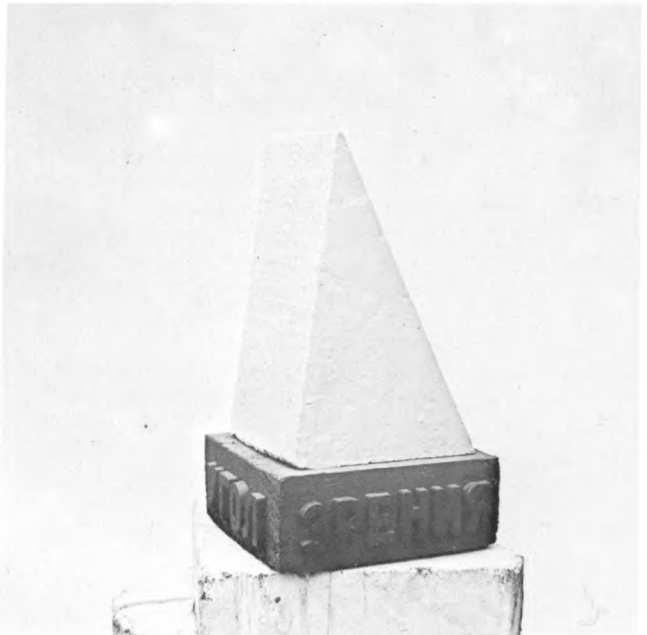
36



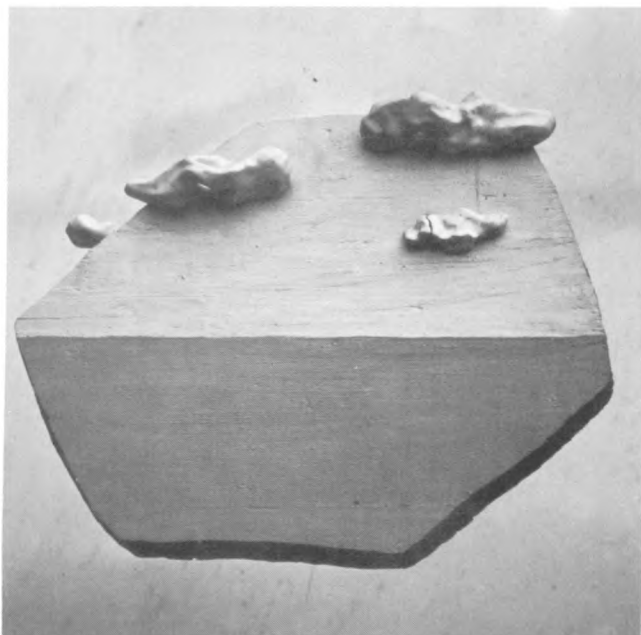
1



2



4



появляются надписи, деревянными объемными буквами назойливо входящие в общую композицию : "Пуп земли", "Золотое сердце"... Существенно новым в его работах явился момент движения : начали вращаться глаза, высовываться языки /"Дразнилка"/, стали качаться пальцы.

Но самая главная перемена — диапазон интересов скульптора вдруг раздвинулся, что называется, до размеров вселенной. Он весь в азарте захватывания новых неоткрытых материков, полон желания изображать "неизобразимое", делать скульптуры на темы и сюжеты для скульптуры, казалось бы, просто невыполнимые. В виде произведения искусства он берется представить буквально все: и такую житейскую мелочь, как "Камень, брошенный в меня", и такое далеко не конкретное понятие, как "Угол зрения", и такие водные бассейны, как "Озеро Байкал" и "Черное море" и, хватая звезды прямо с неба, может вылепить свою "Большую Медведицу".

Для Сокова "области, которые затрагивает современный художник очень разнообразны, только художник должен относиться к ним не как социолог или политик, а именно как художник. Важно спровоцировать зрителя на переоценку того или иного явления, заставить его думать и делать выводы по поводу этих явлений, не навязывая ему свою точку зрения".

Всегда с иронией, иногда с сарказмом, иногда с добродушным юмором — работы его сродни произведениям народного творчества. Тот же блеск фантазии, ту же яркость, неожиданность и остроумную конструктивность в построении вещи можно встретить в крестьянской игрушке, в ярмарочном балаганном аттракционе...

И.Ш.

been a real new step in his works, eyes start to revolve in orbits, tongues to lean out ( for example in the «Teaser» ) and fingers to swing.

But, the most important change has been that his scope of interests suddenly opened itself to what could be called the dimensions of the universe. With passion, he tries to capture unknown continents ; he is overwhelmed by his longing for expressing the «inexpressible», to make sculptures on themes or subjects which would seem just unrealisable in this discipline. He undertakes to make a work of art out of practically anything : from such trifles of life as «a stone thrown at me», to such an abstract notion as «The visual angle», making water pools like «Baikal Lake» or «The Black Sea», and taking the stars directly from the sky he shapes out of them his «Great Bear».

In Sokov's view, «the areas touched by a contemporary artist are very different, but the artist has to treat them as an artist not as a sociologist or as a politician. It's important to provoke the public and to force it to reappraise one or another phenomenon, to force it to think and to draw conclusions from these phenomena, but you don't have to thrust on it your own opinion».

His works always ironic, sometimes sarcastic or penetrated by a good-natured humour can be related to popular art. You will find the same sparkling fantasy, brightness, unexpectedness and witty structure in the building up of things such as toys made by peasants or fair show-booths.

I. S.

I. sokov  
п. соков



1. Черное море, 1977  
смешанная техника

1. Black Sea, 1977  
mixed techniques

2. Перебинтованные сердца, 1976  
керамика  
25x25x14

2. Bandaged hearts,  
1976  
ceramics  
25x25x14

3. Большая Медведица,  
1976, дерево, краска  
20x45x7

3. Stars Big Bears, 1976  
oil paint wood  
20x45x7

4. Угол зрения, 1977  
дерево, краска

4. Visual angle, 1977  
oil paint wood

5. Пейзаж с облаками,  
1975, керамика,  
дерево, краска  
35x47x9

5. Landscape with clouds,  
1975, ceramics, oil  
paint wood  
35x47x9

6. Озеро Байкал, 1975  
фарфор

6. Lake Baikal, 1975  
porcelain

7. Челюсть, 1977  
металл

7. Jaw, 1977  
metal

8. Голосующие, 1977  
фарфор

8. Voting, 1977  
porcelain

9. Очки, 1976  
дерево, краска

9. Spectacles, 1976  
oil paint wood



# francisco infante

## франциско инфантэ

Над действиями освоения формы стоит человеческая фантазия, интуиция и вообще все незыблемое и вечное, что независимо от наших устремлений остается постоянным. Но само действие освоения формы, когда оно сопряжено с процессом объективации, сопряжено, следовательно, и с технологией.

Слово "ИСКУССТВЕННОСТЬ", прежде всего, вмещает в себя смысл явления, при котором освоение формы строится на использовании технологических возможностей.

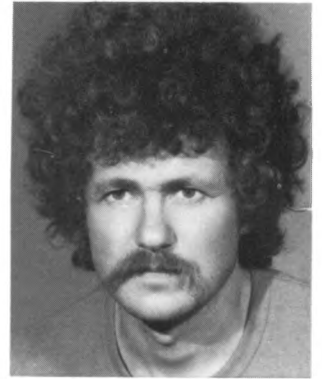
Искусственность - определение, которое включает в себя значение искусства и, в то

Human imagination and intuition stand ideally superposed upon mastery of form, as does all that is constant and eternal or otherwise independent of our particular strivings. Formal mastery, however, when tied to the project of objectivization, is necessarily linked to technology.

The term «artefacticity» can be construed, first of all, as referring to the phenomenon whereby mastery of form is attained through use of opportunities offered by technology.

For purposes of definition, artefacticity likewise includes art as a semantic element, while at the same time denoting an enlargement of the formal structure of art and a shift in the mutual relations of its formal workings. The meaning of artefacticity is to be found in these changes as they operate on the formal basis of pre-technological art. It is a peculiarity of our times that, one way or another, technology does play a significant part in creating an image of our actions, being itself formed, meanwhile, in consequence of methodological parallels and interacting achievements in art, science and philosophy.

The principles of artefacticity have been understood as occupying a borderline position with reference to the pictorial. And, even now, no artistic act can be regarded as unaffected by the influence of technology. I am not speaking of reflected technology: you can draw an airplane or a missile, but there is no way you can possibly depict contemporaneity. Rather, I have in mind the part played by technology in artificial constructs. As far as figurativeness is concerned as an autonomous means of expression in art, then it must be noted that mere depiction remains beyond the artefact. The presence of a pictorial



Родился в 1943 г. в Саратове. Отец — испанец, мать — русская.

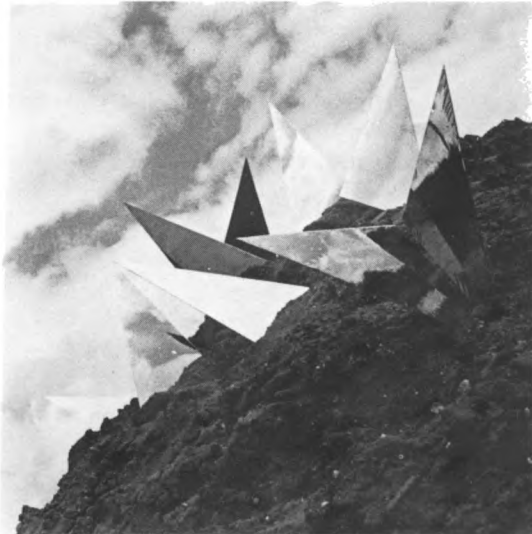
Окончил Московскую художественную школу. Поступает в МВХПУ (б. Строгановское) на факультет монументальной живописи, но бросает его на третьем курсе.

Со дня основания в 1962 г. группы "Движение" становится ее членом и занимается исключительно кинетическим искусством. Дальнейшее творческое развитие приводит его к уходу из группы в 1968 г. С этого времени, продолжая работать в рамках кинетического искусства, создает серию биомеханических произведений в форме прозгов, макетов постановок и программ для "кинетических игр". Основывает новую рабочую группу, в которую входят художники и инженеры, тесно связанные в своих поисках с философами и психологами.

Участник многочисленных выставок на Западе.

Born in Saratov, the Russian Republic, in 1943. His father was Spaniard, his mother - Russian. Graduated from the Moscow Art School, then entered the Stroganov Art Institute where he studied mural paintings. In 1962 he left the Institute to join nearly organized art-group «Motion» and devoted himself to the cinetism exclusively. Having developed his own artistic approach within the group he abandoned it in 1968 and mustered up his own working group, made up both artists and engineers. They work in collaboration with philosophers and psychologists, develop programs for «cinetic games» and series of biomechanical projects and designs.

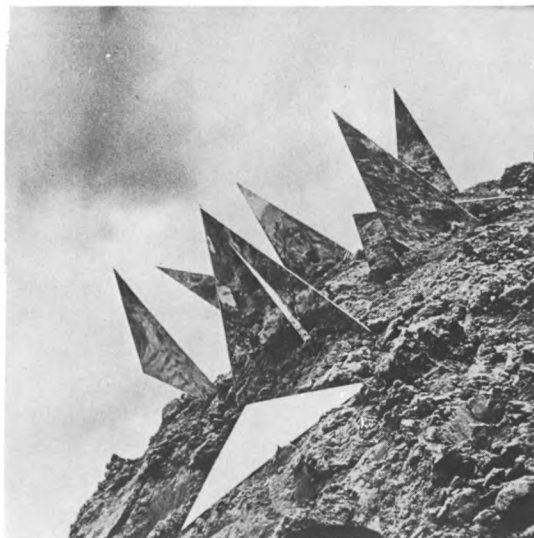
Participated in many exhibitions in the West.



1

же время, расширяет формальную структуру искусства, меняя взаимоотношение его (искусства) формальных сцеплений. В этом изменении формальной основы "дотехнологического" искусства и состоит значение искусственности. Особенность нашего времени такова, что технология так или иначе имеет значение в формировании образа нашего действия, будучи, при этом, сама сформирована в результате взаимного соответствия методологий и конкретных достижений науки, искусства, философии.

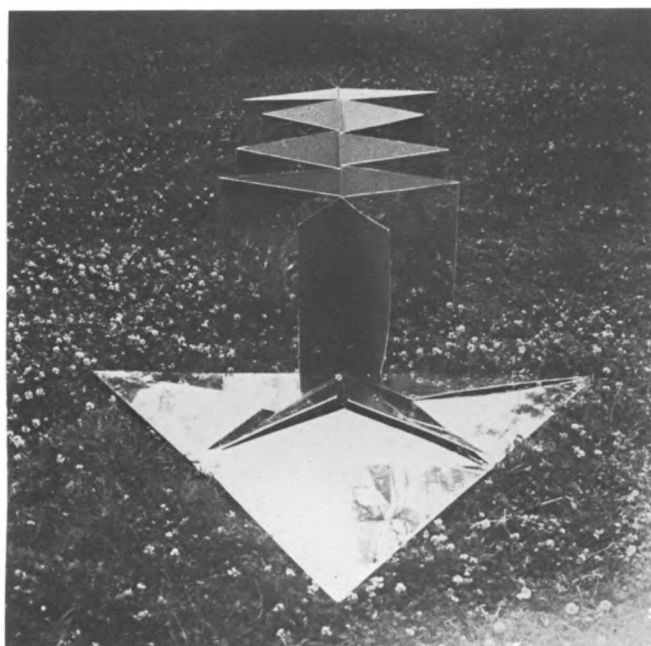
Принципы искусственности осмыслились на рубеже с изобразительным. И сейчас нет актуального действия в искусстве, которое было бы свободно от влияния технологии. Я говорю не об отраженной технологии (можно нарисовать самолет или ракету, но не выразить современности ни на йоту...), а об участии технологии в искусственных построениях. Применительно к изобразительности, как самостоятельному способу выражения в искусстве, уместно будет сказать, что она осталась по ту сторону искусственного. Присутствие изобразительности в искусственности стало лишь средством, которое применяется либо как предварительный продукт действия (изобразительная фиксация идей, мыслей и т.д.), либо в тех, сугубо иллюстративных случаях, где нет доступа к технологии, например, в области футурологических проектов, в которых изображение является вынужденным, но сами они не являются станковыми произведениями, а лишь иллюстрациями. Итак, все,



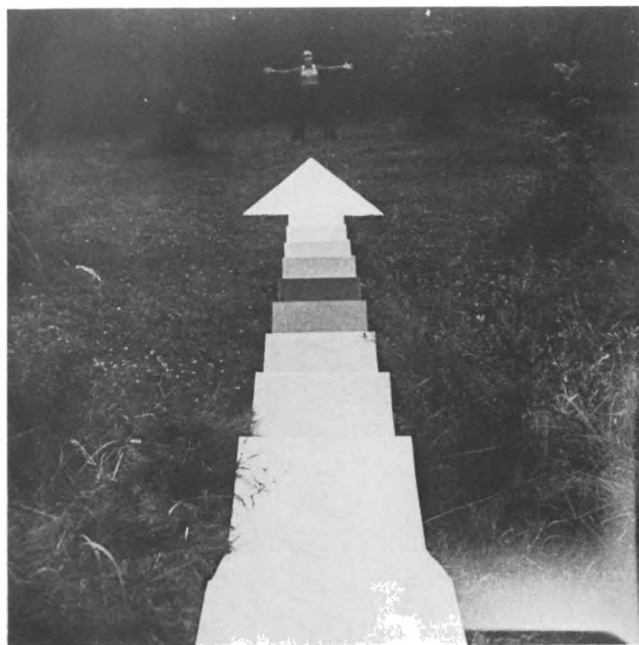
2

quality in that which is artificial has become simply a means to an end, used either as a preliminary product of some action (the representational pinpointing or «fixing» of ideas, thoughts and so on), or else as a factor in strictly illustrational instances where there is no access to technology -- for example, in the area of futurological projects, where the representation is forced and where only illustration rather than easel production is involved. Thus, the illustrative nature of an action is all that pictorial representation can





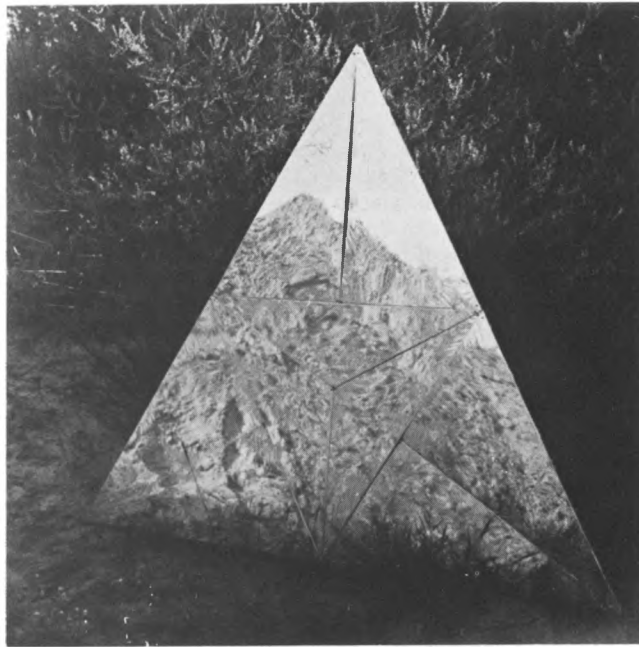
3



4



5



6

1-6. Кинетическая игра "Жизнь треугольника".  
Кадры из фото-сценария  
"Артефакт", 1977

1-6. Cinetic game «Life of triangle».  
Sequences from the scenario  
«Artefact», 1977

на что способна изобразительность в искусственности, - это ее иллюстративность действия.

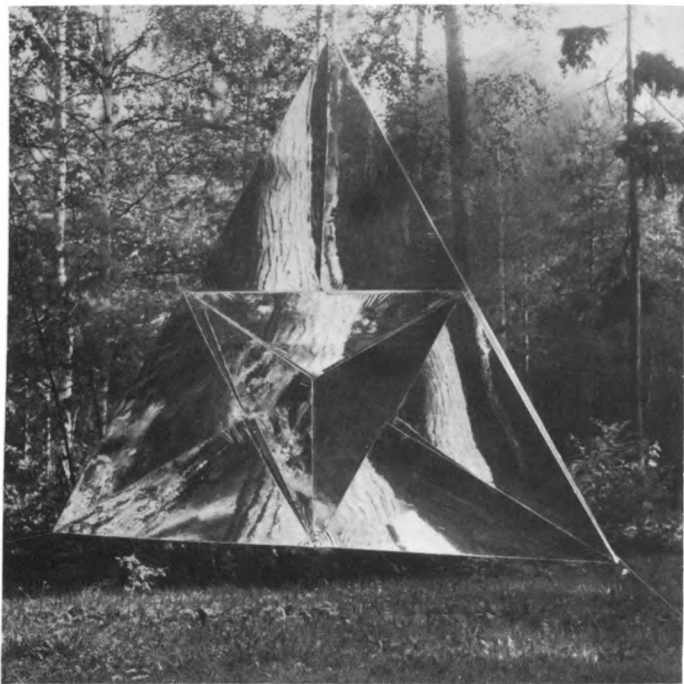
Искусственность - не находится в антагонизме с природой, если, конечно, искусственное гипертрофически не утилитаризируется, как, например, домостроительство в современных городах. Безусловно, такая утилитаризация будет преодолена через решение городских проблем расселения, когда города, благодаря той же технологии, будут парить в воздухе или скрываться в земной коре. В известной мере, искусственное раскрывает содержание природного. Я имею в виду то обстоятельство, что примеры искусственных построек так или иначе моделируют скрытые в природе механизмы ее действия. В освоении этих механизмов наука идет своими путями, искусство - своими. В эволюции эти пути где-то перекрещиваются, где-то идут параллельно, где-то, соприкасаясь, текут вместе.

Для эволюции формы характерен принцип множественности, который сводится к тому,

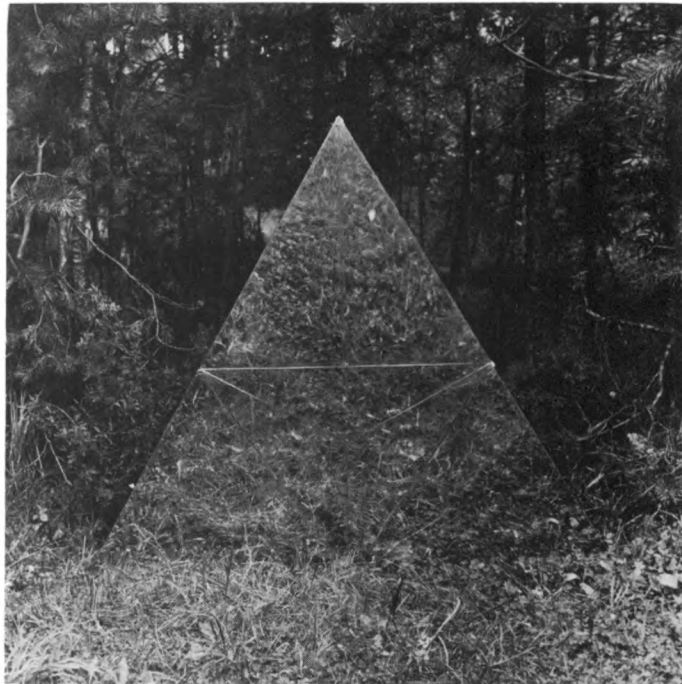
achieve within the context of the artefact.

Artefacticity does not stand in opposition to nature, at least so long as the artificial element is not utilitarianized on a hypertrophic scale, such as we see in the case of housing construction in today's cities. This sort of utilitarianism will no doubt be overcome when solutions are found to problems of urban settlement, with technology making it possible for cities to expand skyward or to go underground. To a certain extent, whatever is artificial discloses the content of natural phenomena. I am referring to the fact that, one way or another, artificial constructs are models exemplifying hidden mechanisms at work in nature. In mastering these mechanisms, science and art each go their own separate ways. In the evolutionary course of things, those paths may alternately intersect, run parallel to each other, or even, here and there, converge altogether.

The evolution of form is governed by the principle of multiplicity. This can be summed up as meaning that a form assimilated in the process of action splits up, as it was, into an infinite series



1



2

что в процессе действия осваиваемая форма как бы членится на бесконечный ряд внутри нее. Когда же наступает конец (слияние с жизнью формы), тогда все бесчисленное многообразие форм, являвшееся в процессе действия, рассыпается, уступая место торжеству постижения.

В наших играх принцип дифференциации формы очень важен, и мы стараемся акцентировать внимание на присутствии этого принципа в конкретном действии игры. Действие игры строится спонтанно, т.е. непредвиденные моменты, которые постоянно возникают в процессе формирования игры, врываясь, обогащают общее действие, направляя его по неизведанному пути, проявляясь в доступном, непредрежденном многообразии. В результате, спонтанность формирует жизнь игры такой, какую невозможно предсказать, но, в то же время, общее русло действия обусловлено замыслом автора, где предполагаемый конец формы ориентирован на идею. В конечном счете, действие, основанное на принципе дифференциации формы, на спонтанности своего развития и преследующее идеальную цель, обусловленную замыслом творца, - формирует игру.

Одна из сторон концепции нашего игрового действия, сводится к тому, чтобы создаваемая форма несла в себе заряд вопроса, чтобы в наблюдаемом действии постоянно присутствовал элемент чуда. Феномен необыкновенного, чудесного имеет значение для участников игры; как тех, кто непосредственно принимает в ней участие, так и тех, кто видит объективное отражение этой игры, запечатленной при помощи объектива фотоаппарата или кинокамеры.

Игра, как процесс действия, способна принести удовлетворение творческому сознанию. Игровой процесс созвучен течению жизни. А при современных действиях, имеющих повышенный интерес к феномену движения, игра обнажает те пути, которые наиболее рационально ведут к освоению актуальной формы. Такой актуальной формой мне представляется весь сложнейший сплав искусственного мира, с его отношением к несравненно еще

of forms within the whole. At the terminal point, when the form is merged with life, the serial multiplicity of interior forms as disclosed in the action process falls apart, leaving the field clear to the final triumph of attainment.

The principle of formal differentiation is of prime importance in the games we play : we try to focus attention on this principle as being present in the specific play activity. The latter is structured spontaneously, that is, as the game takes shape, all sorts of unexpected factors arise to enrich the overall activity by channelling it into unexplored directions. These unanticipated elements make for variations which are quite accessible without being predetermined. As a result, spontaneity lends to the life of the game a form which is impossible to predict, while at the same time the general course of activity is conditioned by the author's intent : each anticipated formal culmination is keyed to an idea. In the final analysis, a game comes about by means of some action based on the principle of formal differentiation as well as on the spontaneous character of its own development ; that action, in pursuit of an ideal goal, is shaped by intensive conception in the mind of the artist.

The concept of play activity accommodates the notion that a form which is being created should carry with it a certain interrogatory charge, or, in other words, that an element of the miraculous should be constantly present in the activity under observation. Miracle, unusual and unfamiliar, has a meaning for all participants in a game -- those who take a direct part in it as well as those who witness an objective reflection as registered through the lens of a camera.

Creative consciousness can derive satisfaction from the game understood as an action process. Play activity flows in harmony with the current of life itself. In the case of contemporary doings, which reveal a heightened interest in the phenomenon of motion, the game shows us the most rational approaches to take in order to acquire mastery of actual form. I see this type of actual form as inherent in the conjunction of the artificial world with the far more complex world nature. I believe that a game based on the corresponding relation between the natural and the

более сложному, пока, миру природы. Я считаю, что игра, основанная на соответствии искусственного и природного, способна реально продвинуть нас в освоении формы искусственности на пластическом уровне.

Осваивая форму, мы вновь и вновь обращаемся к гениям Малевича, Дюшана, Родченко, Клее, Мондриана..., которые показали ЖИЗНЬ ФОРМЫ. Мы, обязанные им, не хотели бы потерять ощущение чистоты формы, ее первозданности. Просто необходимо, занимаясь формой, помнить об этих светилах Жизни, чтобы не отвлекаться и не распыляться на помпезность и многословие, хотя, вероятно, и этого не избежать в эволюции.

Ф.ИНФАНТЭ

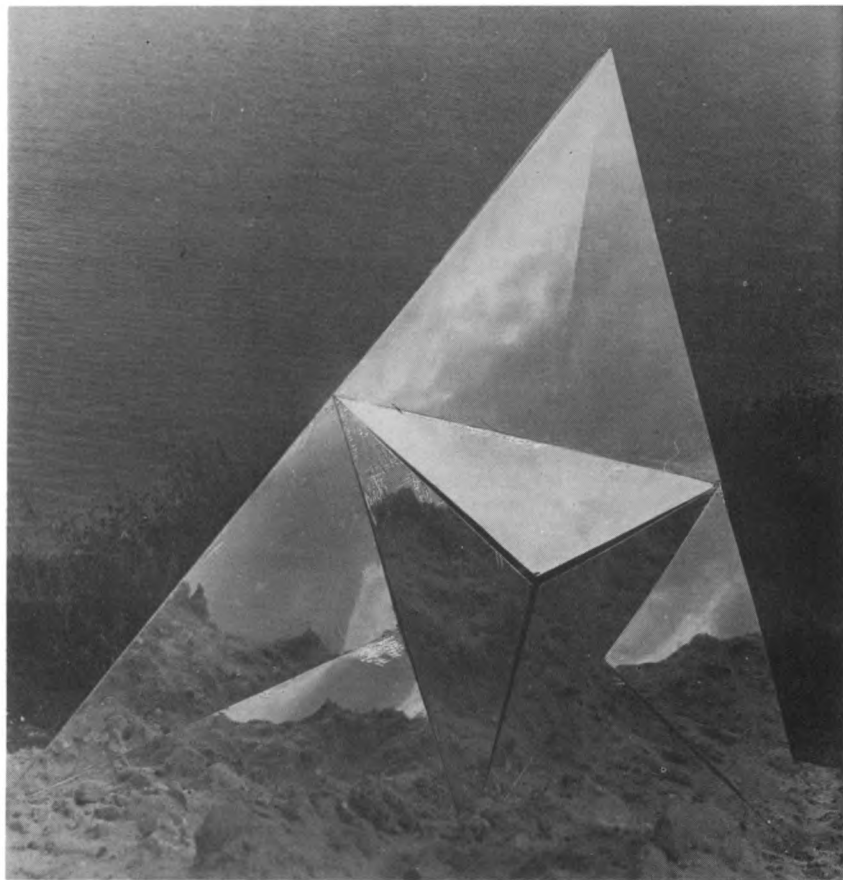
*Выдержка из статьи "Соответствие искусственного и природного", 1976 г.*

artificial can enable us to make real progress toward mastery of artistic form on the plastic level.

In mastering form we turn back again and again to Malevitch, Duchamp, Rodchenko, Klee and Mondrian -- those geniuses whose works elucidate the Life of Form. We have an obligation to them, and we do not want to lose a feeling for the purity and the original spontaneity of form. When dealing with form it is absolutely essential to keep those guiding lights in view, so as not to become distracted or to dissipate our efforts in pomposity and wordiness, even though such lapses may indeed be inevitable in the course of evolution.

F.INFANTE

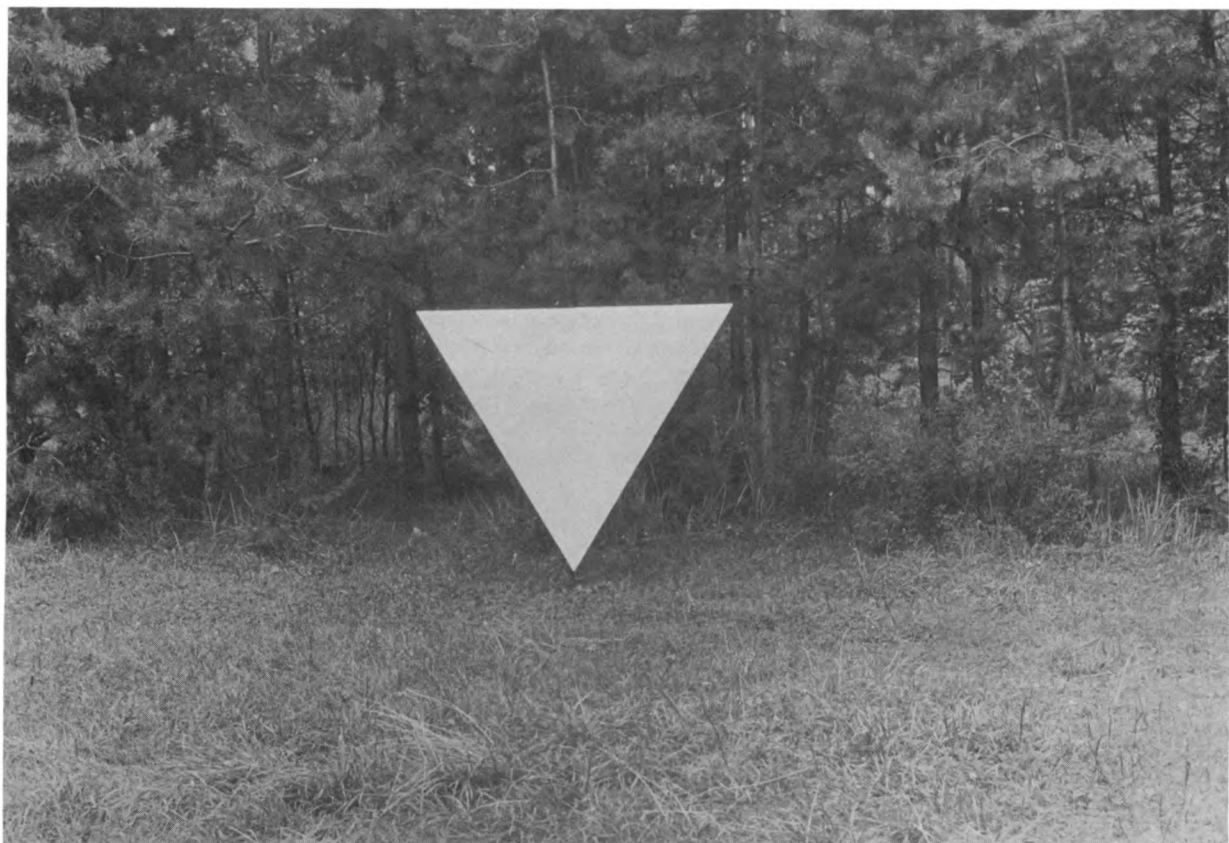
*From the article «On the relationship between artefacticity and the nature», 1976.*



3

1-4. Кинетическая игра "Жизнь треугольника".  
Кадры из фото-сценария "Артефакт", 1977

1-4. Cinetic game «Life of a triangle».  
Sequences from the scenario «Artefact», 1977



4





K. MALEVICH :

CONCERNING THE SUBJECTIVE AND THE OBJECTIVE  
IN ART AND GENERALLY /Diary A, 1922/

К. МАЛЕВИЧ :

О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСКУССТВЕ  
ИЛИ ВОООБЩЕ /Дневник А, 1922/

Данный текст принадлежит к серии теоретических очерков, написанных Малевичем в начале 20-х гг., это первая из нескольких существующих его версий.

"Сам же удалился в новую для меня область мысли и как могу буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа", - писал Малевич в декабре 1920 года. Эта эволюция от картины к перу ("кисть растрепана, перо острее") — один из симптомов будущей трагедии: конфликта между художником и обществом, между личностью и зарождающимся тоталитарным молохом.

Текст публикуется впервые.

This text belongs to the series of theoretical essays written by Malevich in 1920es. The version published here is the first one among a few in existence.

«I then departed into the mental sphere quite new for me and I shall tell in accordance with my ability everything that I shall see in the unbounded space of human cranium» — wrote he in December 1920.

This development from brush to pen («brush is shaggy, pen is sharper») shows symptoms of the future tragedy — a growing conflict between the artist and the establishment, between the personality and the growing totalitarian Moloch.

Говорить о субъективном или объективном возможно тогда, если бы в действительности возможно было прежде всего выявить объект или субъект; мы должны прежде всего определить их не в относительных соотношениях, как только точных; если же нам не удастся определить точности, то всякая наша попытка установить субъективную или объективную точку восприятия объекта станет невозможной, она становится беспредметной.

Трудно и даже невозможно определить мое начало как субъекта, где я начинаюсь и кончаюсь, где те границы, которые определили бы меня. То же самое объект. Принято, конечно, природу или вообще явление считать объективным, для всех одинаково существующим, но этот объективный мир явлений возник для простого практического, экономического нашего условия, между нашими деловыми отношениями. Объективные предметы возникают потому, что трудность определить предмет делает невозможным его для существования массового взаимоотношения; и вот первое возникновение предмета — субъективное, это начало возникновения субъективное условие мое/го/ личного усмотрения.

Все потому явления получившие названия, назначения, функции, исполнения, есть только условные, потому что ни одна функция не абсолютна. Поэтому мир объективных существующих вещей есть система условных знаков, функций и отношений. Автомобиль для всех объективно существует, но существует он лишь только тогда, когда его назначение раскрыто в массах доказавшим? — доказавших? все его условия в выполнении функций, потребностей масс.

В свою очередь сами потребности прежде всего должны быть тоже доказаны их выгодностью и пользой, необходимостью до восприятия их все/й/ массой, т.е. доказать субъективно, понять пользу, сделать общественною; / в противном случае автомобиль не будет существовать. В глубоком прошлом существовало объективное понятие того, что земля плоска, или земля невертящаяся, а все возле нее или кругом вертится. Сейчас другое существует понятие, что земля вертится, и все с нею тоже вертится, следовательно один и тот же объект, объективно для масс существующий, вовсе не оказался объективным, ибо появилась новая точка, доказавшая, что шар земли находится в состоянии движения, и объективно для всех существующее доказательство оказалось необъективным; и теперь, в наше культурное, научное время научного анализа, нельзя поручиться, что огромная масса останется на своем объективном восприятии того, что шар земной не вертится, как только солнце обегает землю, и наш ученый мир останется при своем субъективном воззрении, что земля вертится.

Если автомобиль существует как объективная вещь, только как условная вещь, тогда он объективно существует. Лично для меня автомобиль не существует, ибо что есть автомобиль? Уже этот вопрос может поколебать его объективное начало, и я найду сторонников, и точка моя может стать условной, объективной. С моей точки зрения, автомобиль есть комплекс ряда технических элементов нашей практической жизни взаимоотношений. Или автомобиль есть такое построение силовых связей, которые вызвали целый ряд взаимных сцеплений, создали систему, выражающую определенную скорость движения в чистом беспредметном виде, впоследствии примененную к ряду практических массовых потребностей. Вот целый ряд элементов, которые создали явление по образу всех явлений ми-

We might properly speak of the subjective and the objective if it really were possible to identify the object or the subject. But first of all we must avoid defining them in terms of their contingent interrelationships, and seek precision only. And yet if we do not succeed in arriving at exact definitions, any attempt to establish a subjective or an objective standpoint from which to perceive an object will thereby be rendered impossible: the attempt itself will become objectless.

It is difficult, if not altogether out of the question, to determine my own essence as a subject, to say where I begin and where I end and to trace the boundaries that would serve to define me. The same is true of an object. Of course, nature as being objective, and as being equally existent for all persons; but this objective phenomenal world has arisen in the midst of our plain dealings and practical economic relationships. The reason why objective entities originate is to be found in the difficulty of deciding on what an object is, and cannot be done in the context of mass interrelationships. Thus, the incipience of an entity, already subjective at the outset, is a conventionalized factor introduced by my personal discretion.

It follows that all phenomena to which we assign names and purposes, functions and modes of execution, are purely conditional things, because there is no such thing as an absolute function. For this very reason the world of objectively existent substances is a system of conventional signs, functions and relations. Everyone sees the automobile, for instance, as existing objectively, but the automobile exists only insofar as its purpose is disclosed on a mass scale by demonstrating all of its conditions and through fulfilling its function with respect to mass requirements. These demands must likewise be demonstrated not only in terms of their benefit and utility but also in keeping with the need for some sort of subjective proof and comprehension of that utility before the utility has been perceived by the masses in their entirety. Otherwise the automobile as such would not exist.

Long ago there was an objective concept which held that the earth is flat, or that the earth did not rotate and that everything else revolved around it. Now, that has been replaced by the concept of an earth that turns while everything else turns too. One and the same object, therefore, conceived by the masses as having objective existence, turned out to be anything but objective when a new vantage-point had been reached: at this point it was possible to demonstrate that the planet is in a state of motion. And the proof that the masses had regarded as existing objectively proved to be non-objective. Furthermore, in this day and age of civilization and scientific analysis, there is no guarantee that the mass of people will cling to their objective perception of the earth as fixed and the sun as running around the fixed earth, or that the scholarly world will retain its subjective view of this planet as a rotating and revolving body.

If the automobile exists as an objective entity and only as a conventional thing, then it does possess objective existence. But for me personally the automobile does not exist. For what is an automobile? To pose the question is to rattle at the objective foundations of the thing itself; and I will find people who will agree with me, so that my viewpoint can become conventional or objective. As I see it, the automobile is a complex series of technical components which enter into our practical lives and mutual relations. Or, in other words, the automobile is a construction of connected forces that bring about a whole series of mutual couplings, creating a system which expresses a definite velocity of movement in a purely objectless form, then the system is subsequently applied to a number of mass requirements.

Here we have a series of elements that create a phenomenon, modelled along the lines of all phenomena in the world of plants and organisms, though with the difference that the

ра растений или других организмов// с тою только разницею, что автомобиль /—/ явление планово-механическое, а вторые/е/ /—/ органические/. Объективная же точка зрения на автомобиль может быть такая же, как и на любое растение природы. Береза для всех объективно существует, но ведь березы фактически нет// береза есть одно из явлений растительного мира// имеющего бесконечную связь своими элементами с целым миром растений, так что строго разделить явление растительного мира на обособленную единицу// свободную от всяких взаимодействий и связи элементов не представляется возможным.

Отсюда установить объект как нечто граничное// для всех одинаковое// невозможно, за исключением чисто условных отношений. Но чисто условные отношения будут только условные. И если идет речь об объективном и субъективном, то может идти речь только о условном объекте-объективизме и субъекте-субъективизме, о определенном договоре или предельном договоре, ибо договора до абсолюта быть не может. Следовательно// вещей абсолютно объективных не существует, как и субъективных// Это положение усугубляется еще тем, что у нас существует еще другое ощущение движение // -ия?// в котором граничность предметная находится // -находит?/ возвращение и обнаруживает свои точки новых соприкосновений со мной, и если бы предмет и не имел двух точек, и вечно стоял бы передо мною одною своею гранью, то я бы сам обнаружил их в процессе своего суждения о его статичном начале.

И опять же эти два аргумента /—/ только новые условные// относительные точности о существующем // -ем?/ объективно для всех движения // -ии?/ вещей, и в свою очередь существующие объективно относительные вещи /—/ тоже условное иллюзорное отражение на пластинки нашего сознания, ибо каждая вещь имеет всегда целую вереницу новых вещей и единиц// из которых она составляется // и что ее контур, как целое рисуемое для нашего глаза как зеркала одной части нашего восприятия явления будет только казаться одной своей стороной, ибо все вещи или элементы составляющие ее не отражаются в нашем глазу, и микроскоп или телескоп может показать нашему глазу те вещи или явления, которые раньше объективно для всех не существовали; увидеть таким образом вещь или предмет в его целом, изолированной нераздельной единицей, не представляя возможным// Поэтому свою теорию познания называю беспредметной// т.е. такое смотрение на явления// в котором сознание мое должно отказаться от всякого познания объекта// и тем более сделать его объективным для всех или субъективным для себя// и принято одно положение, что если что-либо существует, то существуют обстоятельства взаимодействий приятия и отказа вне всяких познаний// Поэтому мир как природа не может разделяться на категории, ибо разделить природу на элементы как неделимую единицу нельзя. Но человек разделяется тоже на два начала// одно его состояние /—/ простое механическое воздействие// другое /—/ рассудительное, в первом нет сознания// во втором /—/ сознание, что есть суждением от последнего процесса// и возникают // множество положений о мире — суждение спешит рассудить явление, и от этого раз-суждения и получаем те или иные мировоззрения и определения вещей.

Раз-судимые явления дают ряд понятий, познаний, которые вводятся в субъективное и объективное /—/ вот две категории или формы познания явлений// которые я могу разделить еще на два толкования: что под субъективным мы можем разуметь такие явления, которые восприняты субъектом, но восприятие которого // еще не усвоилось рядом с ним другим объектом; и если допустить существование субъективного познания// то оно прежде всего может существовать только тогда, когда субъект не высказал своей точки зрения на явление; если же субъект решил высказать свои восприятия от явления другому, то уже его субъективное познание становится объектом для другого// и с этого момента становится познаваемой //!!!// и потому лишается субъективности. Нет с моей точки зрения такого субъективного познания, которое не стало бы объективным, ибо если допустить существование субъективного познания, то оно должно быть таким познанием, чтобы его никто никогда не познал; если же допустить такое положение, то оно не может стать никогда объектом, а следовательно стать объективным не может.

latter are organic while the automobile is a phenomenon based on mechanical planning . Nonetheless you can take the same objective view of an automobile as you can of any natural growth . Everybody regards a birch tree as existing objectively ; but there is no such thing , in fact , as a birch tree : in the vegetable world it is one phenomenon among many , with an infinitude of connections between its elements and those of that world , so that no strict delineation of the plant phenomenon into isolated units , devoid of connections and interactions between the elements , can be drawn . From this it follows that , apart from purely conditional relations , you cannot possibly pinpoint an object as a thing which is limited and which has the same identity for everybody .

Conditional relations , however , will remain purely conditional . And if what we are discussing is the subjective and the objective , all that we can properly speak of is objectivism as a conditional object and subjectivism as a subject -- a specific agreement or a maximum-term agreement , since no terms of an agreement can attain the absolute . Consequently , no absolutely objective or absolute subjective things exist . This state of affairs is further complicated by the fact that we possess yet another sensation -- that of motion -- in which substantive limitation , located in gyration , discloses new points of contiguity with the self : if an object did not have two points , and simply stood there before me in the sole form of one of its facets , I would be able to discover those points in the process of elaborating my own judgments concerning its static essence .

43

Again , these two arguments -- exclusively novel conditional and relative specifications regarding that which exists objectively for all things in a state of motion , and regarding those objectively relative things which exist -- are also a conventional and illusory reflection imprinted on the plate of our cognitive apparatus ; for each thing invariably entails a whole chain of new entities and components , and the totality presented by its contours to our vision mirrors one portion of our perception of the phenomenon .

This totality can only manifest itself in one of its facets , because our eye cannot reflect all of the things or discrete elements entering into its composition . A microscope or a telescope can confront our visual sense with objects or events which had not previously been considered by everyone to have objective existence . Hence I can conceive no possibility of viewing a thing or an object in its aspect as a total isolated and individual unit . And for this reason I call my theory of knowledge objectless -- that is , a way of looking at phenomena whereby my consciousness is obliged to eschew all knowledge of the object as well as , to an even greater degree , all consideration of it either as being objective for all others or as being subjective for myself . The one acceptable proposition is this , that if something does exist , its existence inheres in the circumstances of interaction that bear upon an acceptance or a rejection situated externally to any instances of cognition .

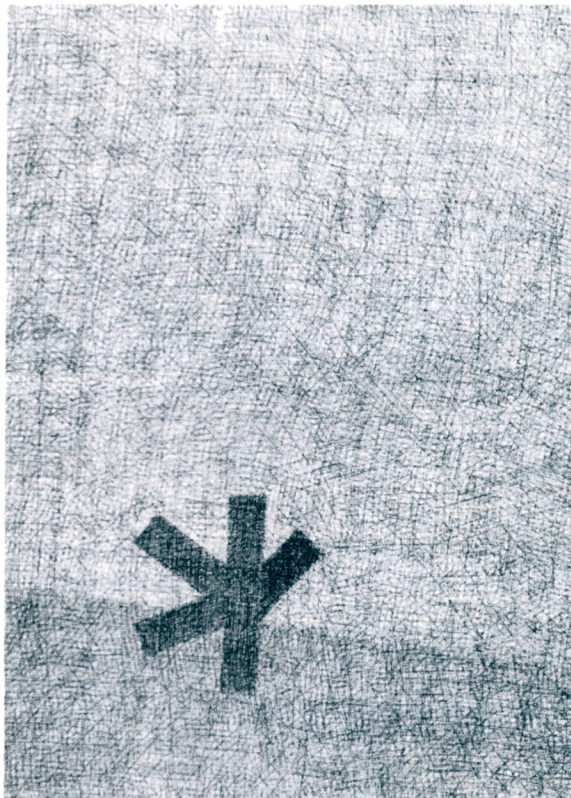
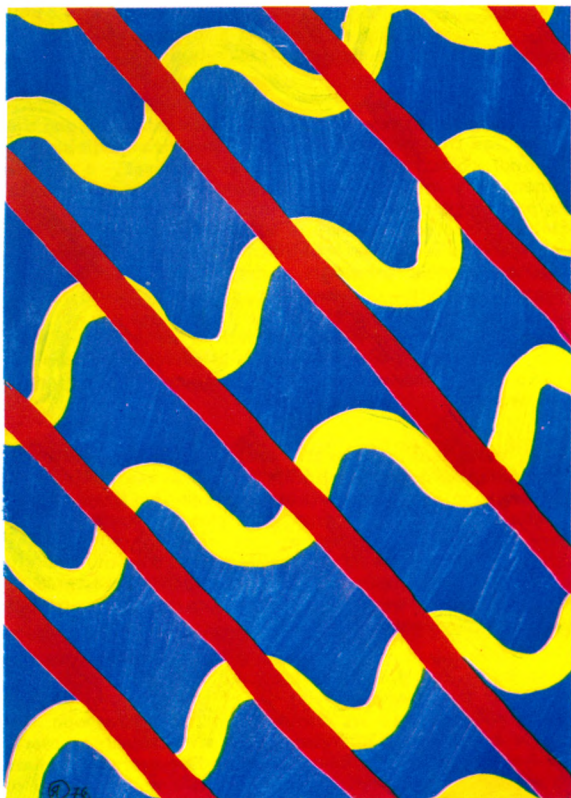
Hence it is impossible to subdivide the natural world into categories . You cannot reduce nature , as an indivisible unit , to its elements . But man , too , is reducible only to a twofold essence : on the one hand , his state as a purely mechanical event , and his operational reason on the other . The first essence contains no consciousness ; in the second , consciousness occurs in the form of judgement emanating from the foregoing mechanical process . This generates a multiplicity of propositions concerning the world : the faculty of judgements is quick to apply rational distinctions to phenomena , and it is from these momentary and divergent judgements that we derive this or that philosophy , this or that definition of substances . The phenomena thus discriminated among produce a series of concepts and cognitions that are elevated , then , to the rank of the subjective or the objective . Here are two categories , or forms of phenomenal cognition , which I may further proceed to split up into two interpretations . Under the subjective heading I may place those phenomena which are perceived by the subject but the perception of which has not yet been assimilated by another subject alongside the first ; and , positing the existence of subjective cognition , the latter can exist only so long as the subject has not enunciated his point of view concerning the phenomenon . As soon as a subject decides to impart to another his perception of the phenomenon , his subjective cognition becomes an object from the standpoint of the other ; from that moment onward , it becomes a knowable quantity and thereby loses its subjective character . As I see it , there can be no subjective cognition that could not become objective , for if we grant the existence of subjective cognition , its essence must consist in remaining unknowable to all others at all times . By this postulate , it cannot become an object and consequently can never become objective.



## OLEG JAKOVLEV ОЛЕГ ЯКОВЛЕВ

Родился в 1948 г. в Ленинграде. Работал художником-конструктором в различных организациях. С 1977 г. живет в Париже.

Born in 1948 in Leningrad. Worked as an industrial designer in different designing firms. He lives in Paris since 1977.



1. Композиция, 1976  
картон, темпера  
30,5x21,5

2. Композиция, 1979  
бумага,  
шариковая ручка  
65x50

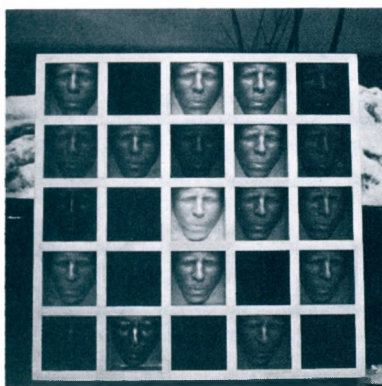
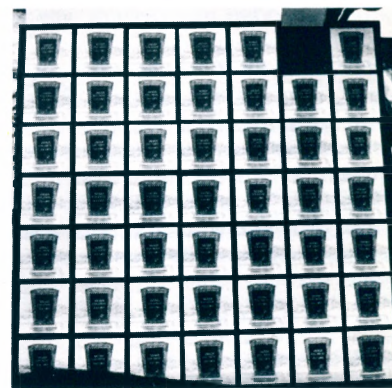
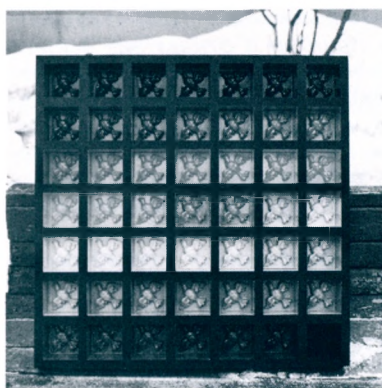
1. Composition, 1976  
cardboard, tempera  
30x5x21,5

2. Composition, 1979  
paper, ball pen  
65x50

## IGOR MAKAREVICH ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ

Родился в 1943 г. в Тбилиси. Окончил художественный факультет Московского института кинематографии. Живет в Москве. Работал в области книжной графики и как художник телевидения. В настоящее время занимается живописью, скульптурой, а так же поисками в области концептуального искусства.

1. "Дисперсия воспаряющей души"  
Раскрашенный гипсовый рельеф в деревянном коробе, каждая ячейка имеет откидывающуюся створку с фотографией стандартного надгробия.
2. "Двадцать пять воспоминаний о друге"  
Пластиковые маски 5x5 покрыты эмалью и имеют откидывающиеся створки.



Born in 1943 in Tbilisi, the Georgian Republic. Graduated from the Moscow Cinematographic Institute, Faculty of art. Now resides in Moscow. Works as a book-illustrator, stage-designer and sculptor, also as a conceptual painter.

1. «Dispersion of an ascending soul».  
Plaster relief, painted. Each cell of the wooden chest has a folding leaf with a picture of a prefabricated tomb-stone on it
2. «25 recollections of a friend».  
Enameled plastics. Each mask is 5x5 cm. Cells provided with folding leaves.

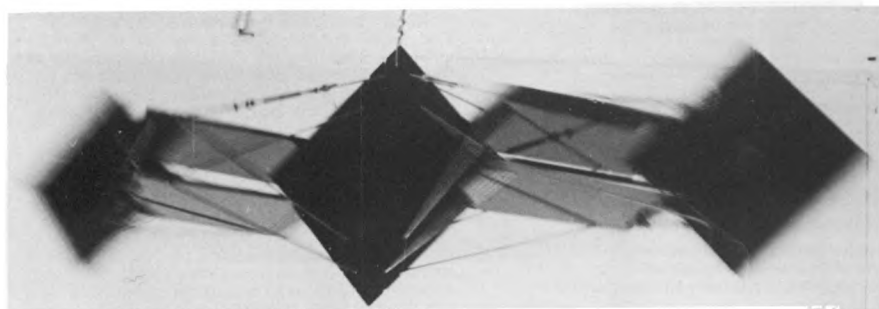


## GARRY FAIF ГАРРИ ФАЙФ

Родился в 1942 г. в Тбилиси. Окончил Московский архитектурный институт в 1968 г. В 1966-67 гг. входил в группу художников-кинетистов "Мир". С 1969 г. по 1973 г. работал архитектором в Тирасполе. С 1973 г. живет в Париже. Постоянный участник различных выставок как во Франции, так и в других странах.

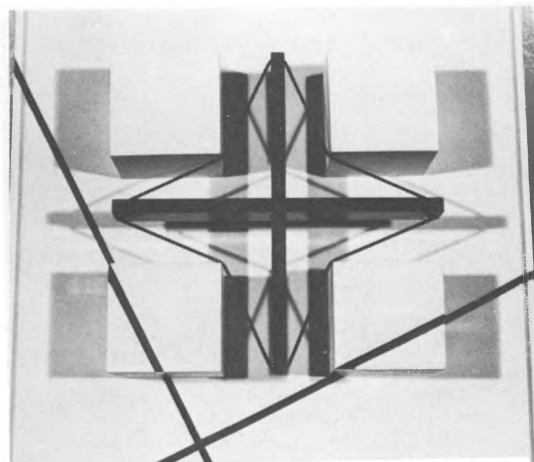
Born in 1942 in Tbilisy. He is a graduate of the Moscow Architectural Institute (1968).

From 1966 till 1967 he was a member of a kinetic group «Peace». He worked as an architect in the city of Tiraspol until 1973, when he emigrated to France. He is a permanent participant of many exhibitions in France and abroad.



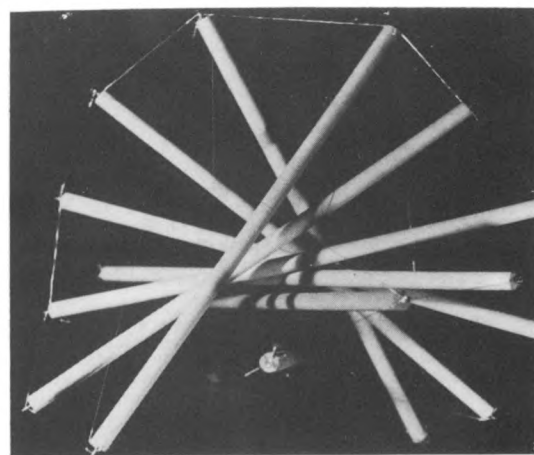
1. Мир 5, 1977, мобиль  
2. Супрематическая композиция, 1977  
дерево, краска, металл, 8,5х37х37  
3. Композиция, 1977  
дерево, металл, Ø 50

1. World 5, 1977, mobil  
2. Suprematist composition, 1977  
wood, oil, metal, 8,5x37x37  
3. Composition, 1977  
wood, metal, Ø 50



2

45



3

## OLEG LIAGACHEV ОЛЕГ ЛЯГАЧЕВ

Родился в 1939 г. в Ленинграде. В 1966 г. окончил Академию художеств им. Репина, факультет теории и истории искусств.

С 1975 г. живет в Париже.

Born in 1939 in Leningrad. He graduated from the Repin's Fine Arts Academy, Faculty of the theory and history of arts, in 1966.

He lives in Paris since 1975.

1. Торс, 1976  
холст, акрил  
100х81

2. Рождение, 1976-1977  
холст, акрил  
100х81

1. Torso, 1976  
acrylic on canvas  
100x81

2. The Birth, 1976-1977  
acrylic on canvas  
100x81



1



2

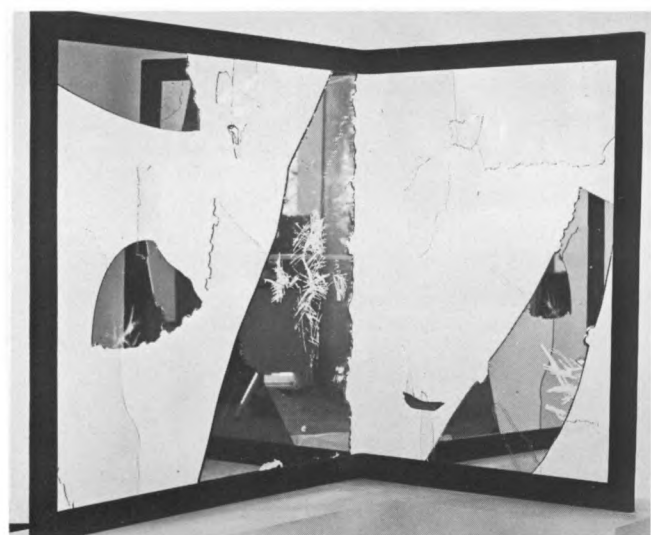


# ANATOL UR АНАТОЛИЙ УР

Никаких биографических данных,  
биография - в работах.

## РЕЦЕПТИВНЫЙ ФАКТОР ВОСПРИЯТИЯ СТЕКЛА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

ЭТО СТЕКЛО  
СТЕКЛО СТРЕМИТСЯ К АБСОЛЮТНОЙ  
ПРОЗРАЧНОСТИ  
СТЕКЛО ИМИТИРУЕТ НЕВИДИМОСТЬ  
СТЕКЛО - НЕВИДИМЫЙ АТАКУЮЩИЙ  
СТЕКЛО - АГРЕССИВНО  
НО  
**СТЕКЛО ДУАЛИСТИЧНО**  
СТЕКЛО - АГРЕССИВНО-НЕЖНО  
СТЕКЛО - ТВЕРДО-ХРУПКО  
СТЕКЛО - ОСТРО-ГЛАДКО  
СТЕКЛО - ОПАСНО-ДЕЛИКАТНО  
СТЕКЛО - НЕПРОХОДИМО-ПРОЗРАЧНО  
СТЕКЛО - ПРОЗРАЧНЫЙ БАРЬЕР  
СТЕКЛО - ПРОЗРАЧНАЯ МОДАЛЬНОСТЬ  
МЕЖДУ ДВУХ ПОЛЯРНЫХ АНТИТЕЗ:  
ПРОХОДИМОЙ ПУСТОТОЙ И ОТРАЖАТЕЛЬНЫМ  
ЗЕРКАЛОМ  
ЧЕРЕЗ ПРОЗРАЧНОСТЬ СТЕКЛО ОРГАНИЗУЕТ  
ПРОСТРАНСТВО



1

No biographical information,  
the biography is in the work.

## THE APPRECIATION OF GLASS AS AN ARTIST'S MEDIUM

THIS IS GLASS  
GLASS STRIVES TOWARDS ABSOLUTE TRANS-  
PARENCY  
GLASS IMITATES INVISIBILITY  
GLASS ATTACKS INVISIBLY  
GLASS IS AGGRESSIVE  
BUT  
**GLASS IS AMBIGUOUS**  
GLASS IS AGGRESSIVE BUT GENTLE  
GLASS IS HARD BUT FRAGILE  
GLASS IS SHARP BUT SMOOTH  
GLASS IS DANGEROUS BUT DELICATE  
GLASS IS IMPENETRABLE BUT TRANSPARENT  
GLASS IS A TRANSPARENT BARRIER  
GLASS IS A TRANSPARENT MODE  
BETWEEN TWO POLAR ANTITHESSES:  
PENETRABLE EMPTINESS AND A REFLECTING  
MIRROR  
THROUGH ITS TRANSPARENCY GLASS ORGA-  
NIZES SPACE



2

1. *Scherzo для Софи*, 1976  
стекло, зеркало  
91x95x65

2; 3. *Упакованное пространство*,  
1975-1976  
стекло  
112x138

фото: Херб Энгельсберг (1; 3)  
Грег Хейнс (2)

1. *Scherzo for Sophie*, 1976  
glass, mirror  
91x95x65

2;3. *Packed space*, 1975-1976  
glass  
112x138

photo: Herb Engelsberg (1;3)  
Greg Heins (2)



3



# VAGRICH BAKHCHANYAN ВАГРИЧ БАХЧАНЫАН

Родился в Харькове в 1938 г. С 1974 г. живет в Нью-Йорке. Начиная с 1965 г. выставлялся на многочисленных групповых и персональных выставках. С 1968 по 1976 г. принимал участие более чем в 30 международных выставках юмора. Работает в области станковой графики, поэзии и концептуального искусства.

Born in 1938 in Kharkov, ( the Ukrain ). Resides in New York since 1974. From 1965, participated in many group and on-man shows. From 1968 to 1974 took part in over 30 international exhibitions of humor. Works in Graphic art, poetry and conceptual art.

## УВАЖАЙ ВРЕМЯ!

30 выставок в один день  
18 ноября 1977 г.  
Нью-Йорк

Фотографии Л. Нисевича

48

SAVE TIME !  
30 exhibitions on  
the same day  
November, 18th,  
1977, New York

Photographed by  
L. Nisnevich

Names of galleries  
and dates of the  
exhibitions

1. ALLAN STONE  
12.10 p.m.
2. ELKON 12.22
3. GIMPEL &  
WEIZENHOFER  
12.27 p.m.
4. FORUM 12.34
5. BORGENIGHT  
12.39 p.m.
6. CASTELLI  
UPTOWN 12.50
7. CORDIER &  
EKSTROM 1.03
8. WHITNEY  
MUSEUM 1.12
9. RONALD  
FELDMAN 1.23
10. KNOEDLER  
1.33 p.m.
11. ROSA ESMAN  
2.14 p.m.
12. ARRAS 2.17
13. ZABRISKIE  
2.21 p.m.
14. FISCHBACH  
2.24 p.m.
15. MARILYN  
PEARL 2.30 p.m.
16. MARI  
BOROUGH 2.36
17. AARON  
BERMAN 2.44
18. DINTENFASS  
2.48 p.m.
19. LILIAN  
HEIDENBERG 2.57
20. ALLAN  
FRUMKIN 3.08
21. MEISEL 3.49
22. WESTBRO  
ADWAY 3.52 p.m.
23. NANCY  
HOFFMAN 3.55
24. SONNABEND  
4.00 p.m.
25. WEBER 4.04
26. HOLLY  
SOLOMON 4.12
27. JOHN GIBSON  
4.15 p.m.
28. HEINER  
FRIEDRICH 4.18
29. O.K. HARRIS  
4.23 p.m.
30. CALDWELL  
4.26 p.m.



# ALEXANDR KOSOLAPOV АЛЕКСАНДР КОСОЛАПОВ

gallery  
raperen

Родился в 1943 г. в Москве.  
1956-1961 гг. — учился в Московской средней художественной школе.  
1962-1968 гг. — МВХПУ (б.Строгановское), отделение монументальной скульптуры.  
1968-1975 гг. — работал скульптором в системе Союза художников.  
1975 г. — эмигрировал в США.

Born in 1943 in Moscow.  
1956-1961 — years of study at Moscow Primary Art School.  
1962-1968 — studied at former Stroganoff Institute of Arts, Faculty of Monumental Sculpture.  
1968-1975 — worked as a sculptor in the system of Union of Artists.  
1975 — immigrated to the USA.

## О МОИХ РАБОТАХ

Пространственный угол изготовлен из дерева в количестве двух экземпляров.

Размер — 30х30х20.

Находящиеся в природе углы могут быть зафиксированы данными объектами в различных комбинациях. Автору было интересно отметить эти явления в таких объектах как скалы, каменные строения, человеческое тело, тела животных, воздух и т.д.

Здесь приводятся несколько примеров этого опыта, которые автор называет "вариации естественными углами в пространстве".

A. K.

## ABOUT MY WORKS

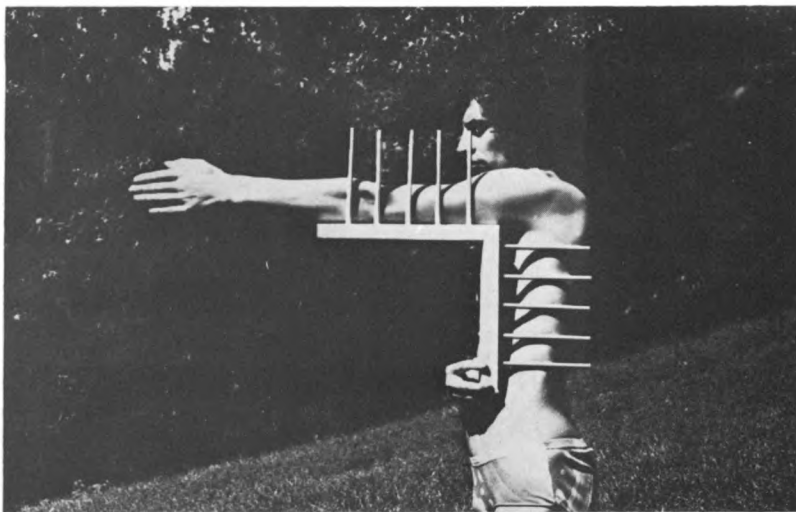
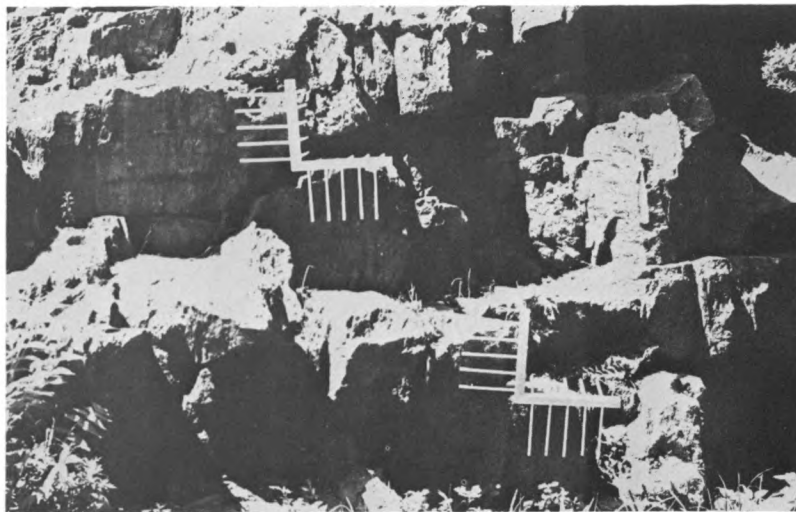
My spacial angle is made of wood, number of copies too. Sizes 30 x 30 x 20 cm.

Existing in the nature angles can be caught by different objects in different combinations.

It was interesting for the author to notice these phenomena in the objects, bodies of animals, simply air and so on.

Given further are a few examples of the experiment given a name «Variations with natural angles in space» by the author.

A. K.



49

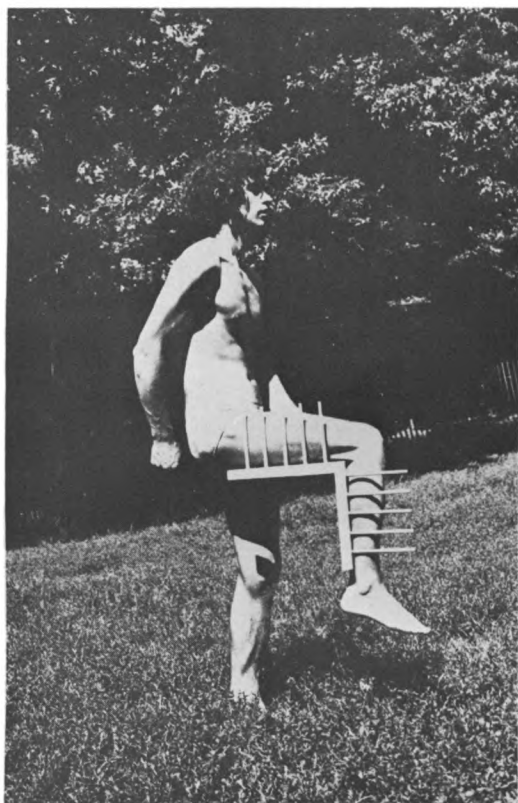
2

1. Объект, несущий два выделенных угловых пространства.

1. In this group the objects carry out each of the two singled out angular space.

2-4. Объектом фиксации углового пространства служит тело автора.

2-4. Author's body serves as a settle on angular space.



3

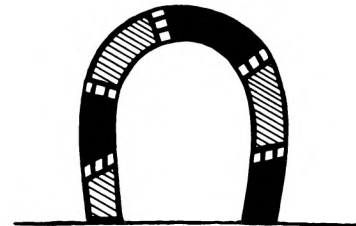
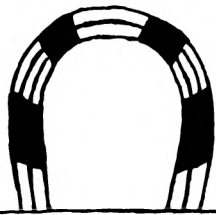


4

# GENRICH KHUDYAKOV ГЕНРИХ ХУДЯКОВ

Родился в 1930 г. Окончил философский факультет Ленинградского университета. С 1974 г. живет в Нью-Йорке.

Born in 1930. Graduated from The Philosophical Faculty of the State University ( Leningrad ). Now resides in New York.



1; 2. Из серии рисунков для бумажных пакетов, 1978

1; 2. From the series of drawings for paper bags, 1978.

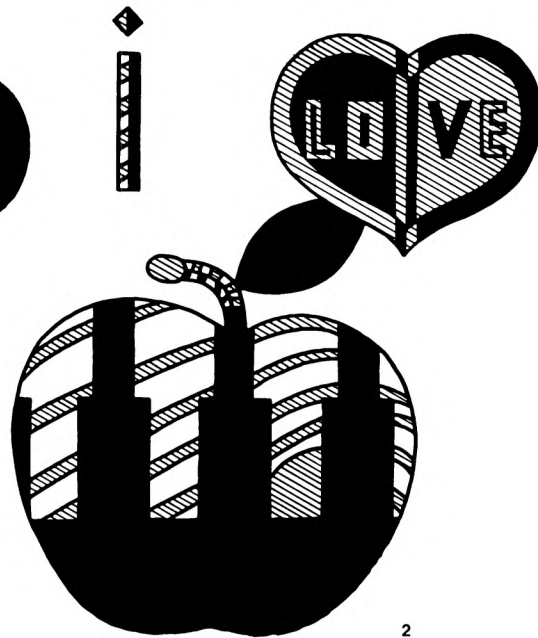
50

Серия «The Greatest American Shopping Bag» (непереводимо, что-то вроде «Величайшей Американской Авооськи») представляет из себя вариации на популярную здесь в настоящее время формулу-агитку «Я люблю Нью-Йорк». Нью-Йорк, между прочим, имеет свое прозвище: Большое Яблоко, а подобную гребенку можно часто видеть торчащей из «афро»-шевелюры или из заднего кармана джинс.

Г.Х.



1



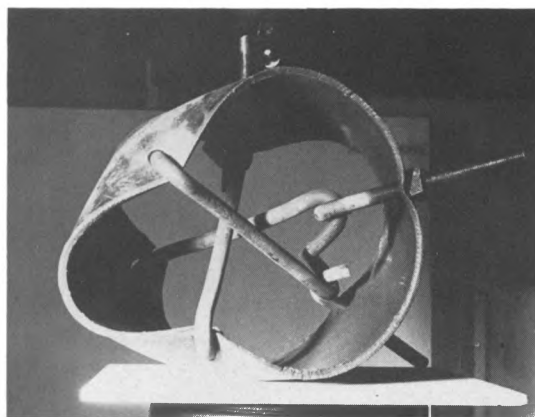
2

# OLEG SOHANIEVICH ОЛЕГ СОХАНЕВИЧ

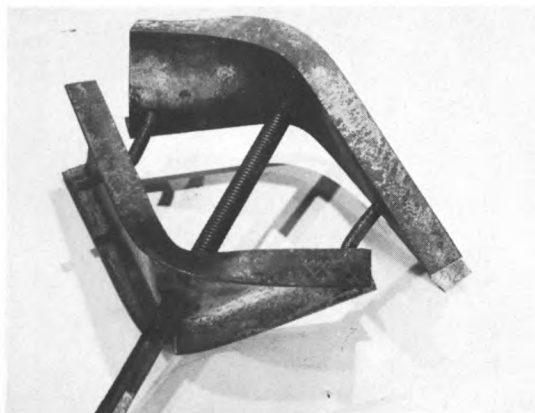
Родился в Тульчине на Украине. Учился в Киевской художественной школе и в Ленинградской Академии художеств. Через Черное море бежал из СССР в Турцию. \* С 1968 г. живет в Нью-Йорке. Работает как скульптор, исключительно в металле («напряженная скульптура»).

Born in the city of Tulchin, ( the Ukrain ). Studied in the Art School Kiev, then in the Art Academy, Leningrad. He escaped from the USSR to Turkey in 1968. Lives in New York. Work as a sculptor exclusively in metal, ( Stress sculpture ).

\*См. повесть «Только невозможное» . Грани №74



2



3

Скульптура, созданная с помощью напряжения, прилагемого к первоначальной форме, — не искусственна, не надуманна, но является органическим самовыражением материала. В борьбе материала с противостоящими силами рождается новая эстетика.

Мой металл — не пассивный мертвый материал. Он получает возможность активного действия, наиболее естественным для него образом, проявляя свои огромные возможности, свою сущность.

О.С.

The form in stress — sculpture is not artificial, but is an organic selfexpression of the medium. A new aesthetic is born in the struggle of metal and the forces applied to it.

The metal is not merely a passive, dead material, but it has been given an opportunity to act in its own, most natural way. It shows all its great potential, its essence.

О.С.

1. Скульптор во время работы.

2; 3. Напряженная скульптура

1. Sculptor in action  
2;3. Stress sculpture



1



# BORIS ORLOV БОРИС ОРЛОВ

gallery  
галерея

Окончил МВХПУ (б.Строгановское)  
по отделению скульптуры.

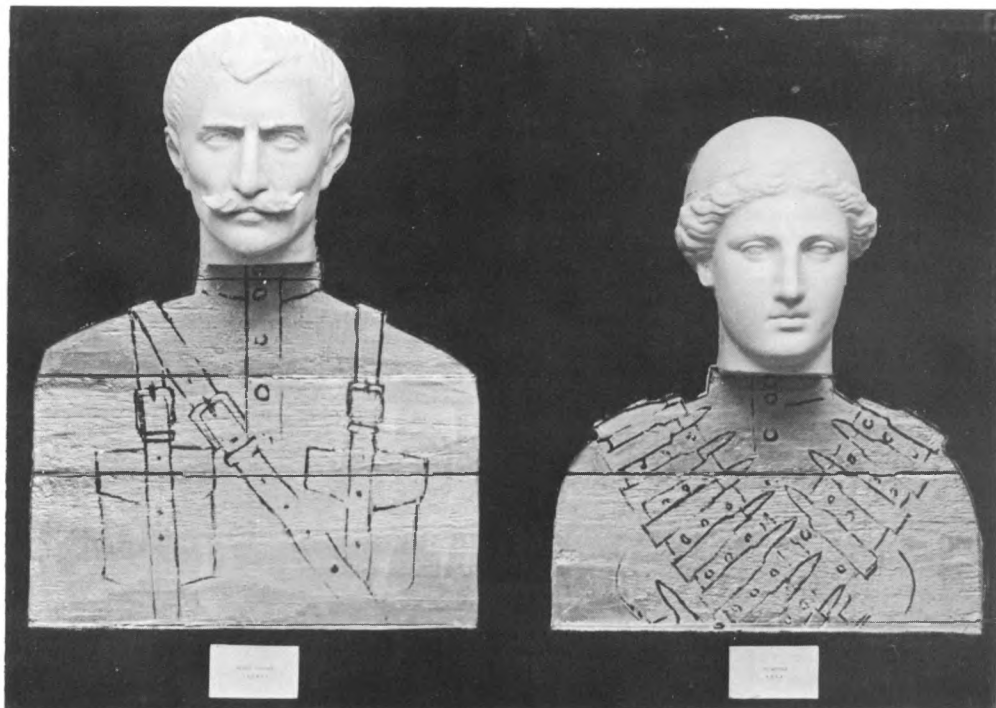
Живет в Москве, работает как  
скульптор, экспериментируя с раз-  
личными материалами, часто приме-  
няя технику ассамбляжа.

Graduated from the Stroganov's Art  
Institute, Moscow.

He works as a sculptor experimenting  
in different materials, mainly in assam-  
blages. He lives and works in Moscow.

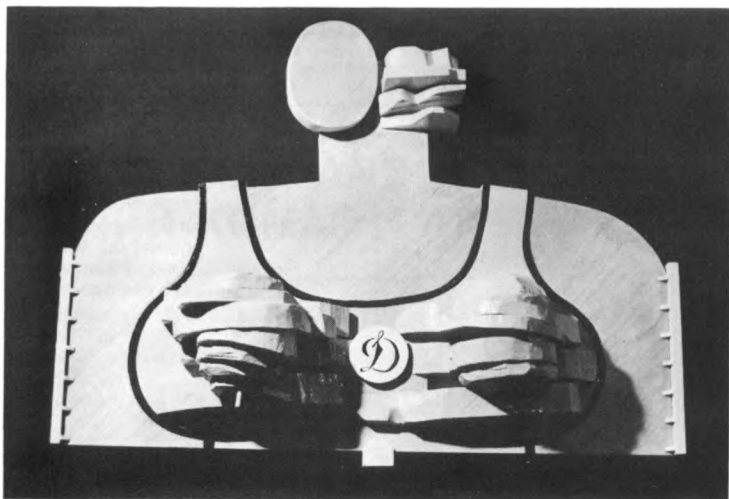
1-3. Из серии "Парадные портреты",  
1977-1978

1-3. From the series «Ceremonial portraits»,  
1977-1978

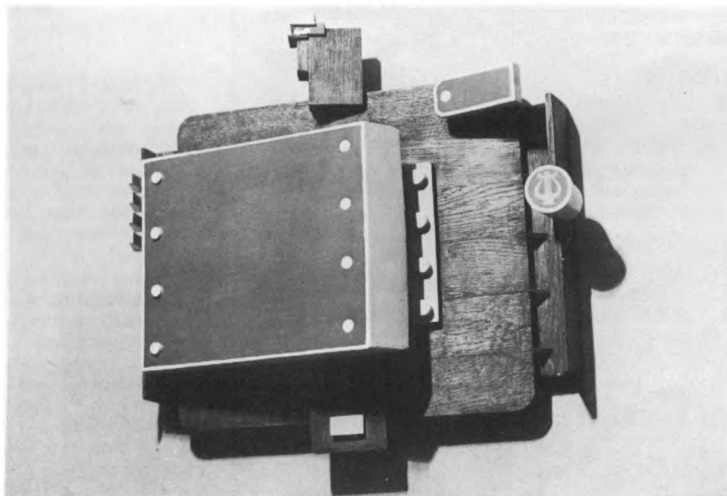


51

1



2



3

Сейчас я продолжаю серию "Парсун". Слово это, "парсуна" - XVII-XVIII веков, в переводе на современ- ный язык значит "персона".

Забавно, что само это явление - "парсуна" - смесь западного парадного портрета и иконы /в художни- ки пошли иконописцы/. От иконы - жесткая кано- ничность и напряженность, сосредоточенность.

Мне очень нравится термин "парсуна". Я своими работами спрашиваю себя и отвечаю, что есть персо- на на этом месте и в это время? Как и во все импер- ские эпохи определяющие знаки персоны спускают- ся с лица на грудь. Грудь есть лицо и личность. От- сюда в композициях преобладание груди, как по размерам, так и по пластическому насыщению. Что касается решения вещей, то я остаюсь по-прежне- му конструктивистом. Цвет в моих работах являет- ся частью всей конструкции и разрешает главный смысловой узел.

Б. О.

I continue to work on the series of «the Parsunas» now. The word «Parsuna» derives from the XVII-XVIII century Russian and may be rendered into modern lan- guage as «a person».

It is noticeable that stylistically the very phenomenon of the «Parsuna» is a funny hybrid of the western Euro- pean portraiture and the icon painting - icon painters became portrait painters. From the latter there rests the strictness of the canon, a certain tensity, conscentration.

I like the term «parsuna» very much. By means of my work I try to question myself what is the «person» in this particular place and this particular time? And I get an answer.

In iconic busts of nowadays the defining signs of a sit- ter descends from his face to his breast. It has always been so during «the imperial» era. It is now the bosom that represents the person and the personality. That's why in my portrait-busts the bosom predominates both in size and plastic saturation. As for my approach to sculpture I still remain a constructivist. The color in my works is a constructive as well a semantic element of the whole.

B.O.

gallery  
галерея

*Is a graduate of the Stroganov's Art Institute, Moscow. He combines his work as a sculptor and experiments in poetry, visual poetry and graphic arts. He lives and works in Moscow.*

Д. П.

D. P.

*the Party  
- Stalin for the joy of the people»*

*«In vino veritas. And what's in beer, then?»*

*«How gay I am, how nice I am.  
Death is near»*

[illegible]

## OLEG PROKOFIEV ОЛЕГ ПРОКОФЬЕВ

Родился в 1928 г., в Париже. В 1936 г. переехал в Москву. Учился в Московской средней художественной школе. В 1949-1952 гг. занимался в студии Р. Фалька. В последующие годы изучал искусство Индии и Юго-Восточной Азии и написал несколько книг об этом. Дважды выставлялся на Молодежных выставках. С 1971 г. живет в Лондоне и занимается живописью. Выставлялся в Париже, Вашингтоне, Лондоне и других городах Англии.

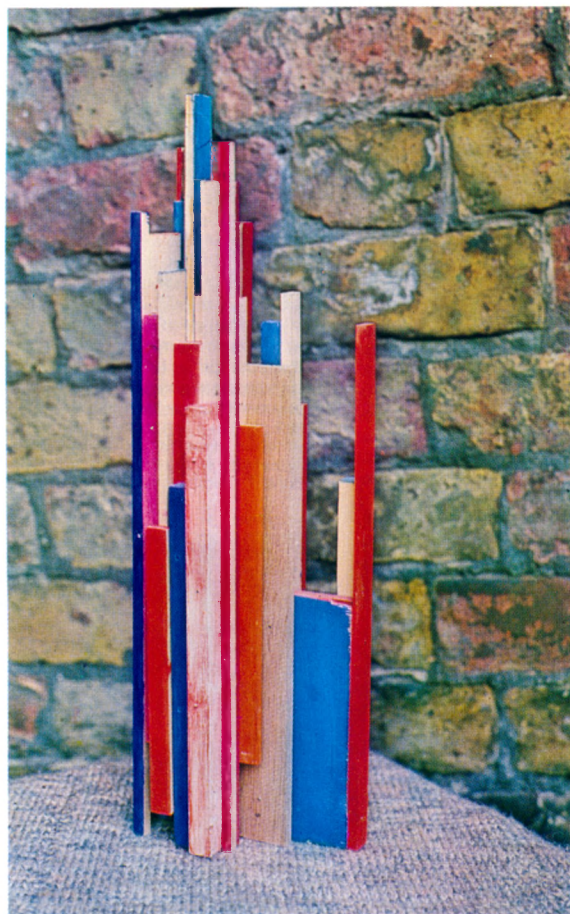
Was born in Paris, 1928. In 1936 moved to Moscow. Studied in the Moscow Art School. In 1949-1952 worked in the studio of R. Falk. During the following years studied the art of India and South-East Asia. Published several books. Twice exhibited in Moscow Youth Exhibitions. From 1971 lives in London and paints full time. Exhibited in Paris, Washington, London and other cities of England.

Если, как сказал поэт, эмиграция своего рода репетиция смерти (исчезновение привычной среды, отдаление от друзей и т.д.), то художник, испытавший это, должен радикально пересмотреть все свое творчество. Иначе, его удел — самопоедание.

О. П.

If, as a poet said, emigration is a kind of rehearsal for death (disappearance of a familiar environment, separation from friends etc.) then, an artist who passed through this experience, should radically reconsider his work. Otherwise, he risks consuming himself.

О. Р.



Конструкция, 1979  
дерево, акрил  
40x13x8

Construction, 1979  
acrylic on wood  
40x13x8

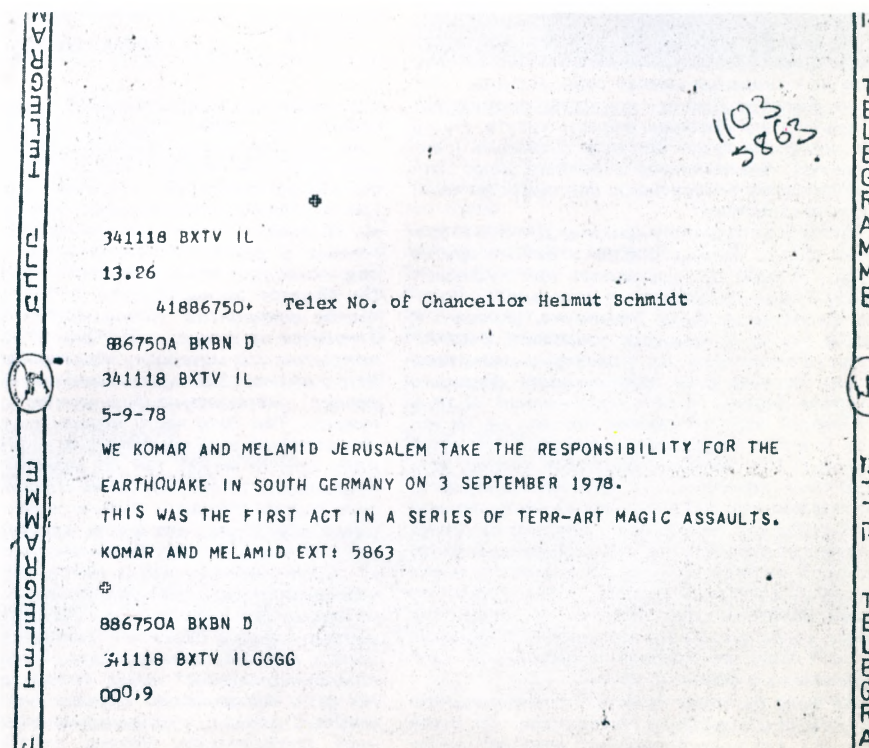
53

## VITALY KOMAR AND ALEXANDR MELAMID ВИТАЛИЙ КОМАР И АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

Виталий Комар родился в Москве в 1943 г.  
Эмигрировал в 1977 г.  
Александр Меламид родился в Москве в 1945 г.  
Эмигрировал в 1976 г.  
В настоящее время живут в Израиле.

Vitaly Komar born in 1944 in Moscow.  
Emmigrated in 1977.  
Alexandre Melamid born in 1945 in Moscow.  
Emmigrated in 1976.  
Now live in Israel.

ТЕЛЕГРАММА КАНЦЛЕРУ ХЕЛЬМУТУ ШМИДТУ  
МЫ КОМАР И МЕЛАМИД ИЕРУСАЛИМ НЕСЕМ  
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ 3 СЕН-  
ТЯБРЯ 1978  
ЭТА БЫЛА ПЕРВАЯ АКЦИЯ ИЗ СЕРИИ ТЕРРА-  
АРТ МАГИЧЕСКИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ  
КОМАР И МЕЛАМИД





# RUSSIAN ARTIST ON THE EXHIBITION OF JASPER JOHNS РУССКИЙ ХУДОЖНИК НА ВЫСТАВКЕ ДЖАСПЕРА ДЖОНСА

Что нового может сказать русский художник о Джаспере Джонсе? Свое суждение, но критика знает больше. К тому же оно столь мало существенно, что для его выражения сам бы автор вряд ли поднял перо. И все же надо пытаться говорить об этом, тем более, что, мне кажется, тайна воздействия и восприятия художественного произведения еще не выяснена, и каждый новый опыт знаменателен. Итак, я хочу рассказать просто о своем опыте.

Сначала выставка мне не понравилась. И как всегда в таких случаях, я спрашивал самого себя — почему раздвигают славу одного художника, пока другие пребывают в нищете и безвестности. Но я, не ленись, пошел в следующий вторник (это бесплатный день в музее) и затем ходил каждую неделю вплоть до закрытия выставки. Работы Джаспера Джонса увлекли и заинтересовали меня, стала раскрываться их самостоятельная жизнь.

Поначалу легче было свыкнуться с ранними работами, так как они более знамениты и широко репродуцированы. Одна из них — "Мишень".

Есть вещи, как мне кажется, общие для всех людей: художников, таксистов, шахтеров и т.д., словом, всех. А вот художники часто забывают, что они тоже люди, и хотят показать, что они чем-то особенные. Так вот, вещи типа мишени, стульев, ботинок и прочих неоригинальных вещей понятны людям. И даже более понятны неоригинальным людям. У них есть знание этих вещей, отношение к ним, даже если они об этом никогда особенно не думали. Если увидит такой простой человек нож, он непременно, если не скажет, то отметит про себя — этим ножом можно разрезать хлеб или арбуз. И вот, если он, этот же человек, посмотрит на картину, на которой изображена мишень, и подавит в себе волнение, что он ничего не понимает (ведь не лес и поляна изображены), то в следующий момент он может и мысленно прицелиться, и, как в случае с ножом, картина пробудит в нем действие, скорее воспоминание о действии, но только очень затененное, которое накопилось, быть может, не одной его жизнью, а суммой жизненного опыта его родных предков. А художнику, мне кажется, это и надо было. Он так докопался до пластического сознания, что сказал решительно: "Не хочу улаживать эстетически ласкать моего зрителя, пусть человек откроет более действенный подход к искусству. Как, к примеру, древний человек, который мужественно относился к нему, понимая его, как акт творения самого себя. И пусть, — думает Джаспер Джонс, — искусство пробуждает в зрителе эту древнюю область чувств. Пусть мои объекты будут для него сигналами к активному, действенному и потому более эмоциональному и полезному для существа человека восприятию."

По тому же принципу Джаспер Джонс изображает флаги, буквы, цифры и разные другие вещи. Иногда он представляет как художественный объект предмет, с которым мы хорошо знакомы в быту (лампочка, фонарь). И вот в музее, в процессе узнавания, с волнением открываешь их красоту и значительность, поражаешься обаятельности формы и глубине правды, в них заключенной. И этим художник говорит людям, что нет, мы не живем в эпоху деградации культуры, как часто думают, нет, человек движется вперед, есть еще чему удивляться и чем восхищаться, и, показывая нам объекты нашей материальной культуры, он доказывает, что они не менее велики и значительны, чем сфинксы и пирамиды, и их действительная обаятельность не ниже, чем у греческих курсов. Он говорит, что жива Эллада и жив Мемфис, и сейчас они здесь, среди нас, но это не лежит на поверхности, и в этом его призвание художника — открывать их и доносить до нас.

Но было бы глупо думать, что целая выставка набита мишенями и лампочками. То, о чем я писал, это лишь первичный материал искус-

ства Джаспера Джонса. У него есть свой язык, приемы, свой стиль работы. Он часто как бы говорит: "Что, ты хочешь картину? Так на тебе ее!" И дает нам холст со щелью и шарик в ней. Это к примеру. Я уверен, что он не издевается над зрителем, а хочет его убедить, что помимо леса с поляной у картины может быть другой сюжет, не менее важный и драматичный. У него только другая система ценностей. Джаспер Джонс вводит в картину буквы, надписи. Вот он намажет холст серым и напишет "gray" /серый/, но он это сделал не потому, что не доверяет зрителю, считая его идиотом или дальтоником. Он, наоборот, завязывает разговор со зрителем, как бы здоровается с ним, протягивает руку: "Я — Джаспер Джонс". Или, подтверждая цвет надписью, провозглашает великую истину: серое — это серое. Разве

слово, они создают значение — "gray", декларируя цвет. Третье — они же прекрасные трафареты и дают самовыразиться краске, ведь трафарет эксплуатирует ее густое природное свойство. И затем своей вещественной природой они создают неисчислимые пластические варианты с живописной плоскостью, работая то как контраст, то маскируясь под живопись, растягиваясь в ней по-пластунски.

Я набросал лишь несколько сюжетов своего путешествия в мир его творчества, отмечая свойства более близкие мне по опыту. Большой художник — это всегда проводник, мудрость которого в том, что он умеет соотносить неведомое с ведомыми. С этой выставки я вынес чувство благодарности и влюбленности в свежее и мужественное искусство Джаспера Джонса.

А. КОСОЛАПОВ



Музей Уитни, Нью-Йорк

Whitney Museum, N. Y.

для этого не нужно мужество, и разве серое недостойно, чтобы у него был свой Веласкес?

Но вот перед нами большие объекты-коллажи. Здесь уже не одно действие. Это уже пьеса, каскад ситуаций. Я, лично, вижу в них грохот дверей, шаги, беговую, удары по железу. И эшелоны разных провокаций, недозвоненных в уважительном искусстве. Коллаж позволяет соединить ему несоединимое. Он борется за варварское, и потому более чистое восприятие. Например, к краске он относится не только как к цвету, но и как к покрытию или материалу, пригодному по густоте и вязкости быть размазанным. Т.е. он выделяет материально-физическую природу краски. Так дети часто концентрируются не на цветовых, а на пастозных ее свойствах. Но колль краски может так по разному служить художнику, то почему бы не спровоцировать ее к просто покраске. Ведь в случае с покрасочным забором, это и есть основная ее интрига. А затем, почему бы не ввести в картину те самые любимые вещи, которые создают в взаимодействии с цветом и краской большую ее жизнь. Так появляются и создают свои сюжетные линии в объекте — лампочки, ящики, четки, мишени, звонки, буквы и прочие "малохудожественные" вещи. Кстати о буквах. Их роль многозначна. Сначала они сами достойный объект, с индивидуальным буквенным воздействием. Второе, складываясь в

What new insights can I as a Russian artist offer into the work of Jasper Johns? I could give my personal judgement but formal criticism bears certainly much more. In fact, realizing how little weight my own opinion does carry, I am somewhat reluctant even to begin. Nevertheless, I feel it necessary to try to write about it because the mysteries of an effect and perception of a work of art are still so little understood that every new experience is worth attention. For this reason, I would like to relate my own impressions of a show I have seen in the New York Whitney Museum.

At first, I did not like the exhibition at all. Even more, as often happens in such situations, I asked myself why the fame of certain artists is so inflated while the others remain unknown. I went again on Tuesday - the free entrance day - and went back each week until the end of the show. Jasper Johns' work attracted and interested me so much that finally, they began to disclose to me their inner life.

To begin with, it was easier to get used to his early works since they were more familiar to me being quite often reproduced, as for instance «The Target». It seems to me, that certain things are the same for everybody - be he an artist, a driver or a miner. Yet, some artists often forget that they too are people and try to show that they are in some way extraordinary.

Everyone can understand shooting targets, chairs, shoes or other common-place objects. In fact, ordinary people understand them best. They know these things, have a defined relationship with them, even if they have never given them too much consideration. When an ordinary person sees a knife, for example, even if he doesn't say it, he will certainly perceive its utility to cut, whether it is bread or watermelon. Now, let us suppose that the same person looks at a painting of a target. If he overcomes his discomfort of not understanding anything - after all it is not a landscape - he might be stimulated mentally, as in the case of a knife. The painting will provoke in him a reaction, or rather a deeply hidden memory of an action, which in reality is not his own but the sum of actions performed by his ancestors. And this, I think, is exactly what the painter wanted to transmit. He penetrated so deeply the levels of consciousness that now he can say with assurance: «I don't want to please and aesthetically fondle my audience. Let man discover a more active approach to art. Let him take his example from primitive man who took a courageous stand in relation to art, understanding it to be an act of self-creation. I want my art» - continues Johns - «to awaken in my viewers that same primal field of emotions. Let my painted objects serve as stimuli to goad him to a more active, involved, and therefore more emotional and wholesome perception of art and the world».

In a similar way Jasper Johns paints flags, letters, numbers and sundry other things. Sometimes, he presents as an object of art something we are very familiar with in every day life - a lightbulb or a flashlight. There, in the museum,

# EXHIBITION «PARIS-MOSCOU» AT THE CENTRE GEORGES POMPIDOU (PARIS)

## ВЫСТАВКА "ПАРИЖ-МОСКВА" В ЦЕНТРЕ им. ЖОРЖА ПОМПИДУ В ПАРИЖЕ

in the very process of recognition, one is thrilled to discover its beauty and meaning, or, amazed by the revelation of its form and the profound truth it contains. This way the artist tells us that we are not living in an age of cultural degradation, as is often thought. There is progress and something to admire. By showing us the objects of our material culture, the painter suggests that they are of no lesser importance than the Sphinx or the Pyramids, and that their functional explicitness is not inferior to that of the Greek Kuroi. He is telling us that Athens and Memphis are alive, and that they are present among us. They lie, however, beneath the surface of reality and it is the artist's vocation to discover and reveal them to us.

But it would be false to imagine that the entire exhibition was packed with targets and lightbulbs. What I wrote about is just the primary feature of Johns' art. He has his own language, devices, and a unique style. Often, as if he was to say: «So, you want a painting? O.K., here it is.», and we get a canvas depicting a slit with a ball in it. I am certain, that he is not mocking his spectators. He wants rather to convince that a painting doesn't have to depict a landscape in order to carry an important, dramatic impact. He operates with a different scale of values. Jasper Johns paints letters and inscriptions.

He will cover, for instance, a canvas in grey and entitle it «Grey». He does this not because he lacks faith in his viewer taking him to be colour-blind, but on the contrary, he breaks the silence, engaging him in a conversation. It is if he was offering his hand and said: «Hello, I'm Jasper Johns!».

Or, at another level, affirming the colour by the inscription, he proclaims the great truth that grey is grey. Doesn't that demand real courage? Isn't this grey worthy of a Velasquez?

At last in front of us are large-object-collages. Each one a single act, but a complete play, a multitude of situations. To me, they evoke slamming doors, footsteps, bustling up, iron clanging, noisy convoys of different provocations not admitted in respectable art. Here the medium of a collage allows the artist to join things which are not joinable. He struggles for this sort of «barbarism» in order to effect a perception that is genuine and spontaneous.

Looking at the paint we realize that for the artist it is not simply a mere colour but a cover, a material which is sticky enough to be smeared over a surface. He isolates the physical properties of a paint, and, in this respect he is like a child who is more intrigued by the paint's pastiness than its colour. But if a paint can serve the artist in so many ways, why not exploit it simply as a surface cover? After all, when one paints a fence this becomes the main purpose. And then, why shouldn't the artist introduce into a picture some of his favorite elements: Thus lightbulbs, boxes, brushes, targets, doorbells, letters and other «unartistic» objects appear more vividly and create their own story lines. Letters, for instance, play a number of roles. First of all, they are worthy subjects within themselves, with very particular alphabetical properties. Secondly, when arranged in a word they carry a message «Grey», a declaration of a colour. Thirdly, they constitute excellent stencils giving to a paint an exquisite opportunity to express its own natural «painterly» qualities. And at last, by their own nature, they create innumerable plastic variations with the flat plane of canvas, either contrasting with the painting, or intergrating, or even reaching beyond it.

Here are just a few observations made on the paths I have followed as I crossed through the world of Jasper Johns' art, stressing on the qualities which are the closest to my own experience. A great artist is a kind of guide whose wisdom is expressed in his ability to reveal the unknown to those he leads while discovering himself. I left this show feeling gratitude and affection for Jasper Johns' fresh and brave art.

A.KOSOLAPOV

Вероятно, после русской иконы... русский авангард в начале 20го века — это вторая вежа, вторая слава русского искусства в мировом измерении...

А.Синявский

Большинство работ, представленных на выставке, советский зритель не видел и даже не подозревал о их существовании...

...Малевич был арестован, правда, ненадолго. Но, может быть, только ранняя смерть в 1935 году спасла его от сталинских концлагерей...

...Можно было бы привести длинный мартиролог художников, лишенных средств к существованию, погибших от голода, прошедших лагеря, и довести его до настоящих дней.

И. Голомшток

Советская власть дала на выставке в Париже ход русскому авангарду, который сама же уничтожила. Чем это вызвано? Надо торговать. Необходим престиж, нужна валюта. И вот торгуют трупами убитых художников. Выставка — очередная распродажа. Сами же убили, сами продаем.

А.Синявский

В связи с выставкой "Париж-Москва: 1900-1930" в парижском университете Сорбонна был проведен colloquium на тему "Культура и коммунистическая власть", в котором участвовали представители французской интеллигенции и эмигранты из восточно-европейских стран.

Colloquium закончился демонстрацией в здании музея, в ходе которой по залам выставки был пронесен макет супрематического гроба Малевича. Надпись на плакате гласила: "Здесь покоится русский авангард, убитый советским социализмом."

After the russian icon...the russian avant-garde of the early 20th century is undoubtedly the second landmark, the second glorious era of the russian art on a world scale...

A.Siniavski

Never in his life would a soviet visitor have seen most of the works shown in the Paris-Moscow exhibition. He would not even have suspected that they existed...

...Malevich gets arrested. For a short time, it's a fact. But it is probably his early death in 1935 that saved him from Stalin's concentration camps...

...One could draw a long list of martyrs painters, deprived of their means of survival, starved to death, who suffered the ordeal of the camps, and that list could still be drawn right to this day.

I.Golomstok

Now the soviet power promotes this russian

avant-garde, that it itself has crushed, into a parisien exhibition. What led it to do so? Business has to prosper. One needs prestige, foreign currencies. Then one goes on bargaining over the corpses of murdered artists.

A.Siniavski

In connection with the exhibition «Paris-Moscow: 1900-1930» a colloquy entitled «Culture and the communist power» was held in the Sorbonne in Paris. Participating in this colloquy were the representatives of the French intelligentsia as well as emigres from Eastern Europe.

The colloquy ended with the demonstration in the museum building, in the course of which a replica of Malevich's suprematist coffin was carried through the exhibition's hall. The poster read: «Here lies the russian avant-garde killed by soviet socialisme».

Фото Е. и Е.Чеслар Photo of E. and E.Cieslar



### Критик об искусстве

Б.Гройс. Московский романтический концептуализм. . . . . 3

### Мастерская

Иван Чуйков . . . . . 12  
Римма и Валерий Герловины . . . . . 16  
Сергей Шаблавин . . . . . 21  
Эрик Булатов . . . . . 26  
Леонид Соков . . . . . 34  
Франциско Инфантэ . . . . . 38

### Истоки авангарда

К.Малевич. Дневник А, 1922 . . . . . 42  
Галерея . . . . . 44

### Художник о художнике

А.Косолапов. Русский художник на выставке Джаспера Джонса . . . . . 54

### Art-critic about art and artists

B.Groys. Moscow romantic conceptualism . . . . . 3

### Art studio

Ivan Chuykov . . . . . 12  
Rimma and Valery Gerlovin . . . . . 16  
Sergey Shablavin . . . . . 21  
Erik Bulatov . . . . . 26  
Leonid Sokov . . . . . 34  
Francisco Infante . . . . . 38

### Roots of avant-garde

K.Malevich. Diary A, 1922. . . . . 42  
Gallery . . . . . 44

### Artist discusses

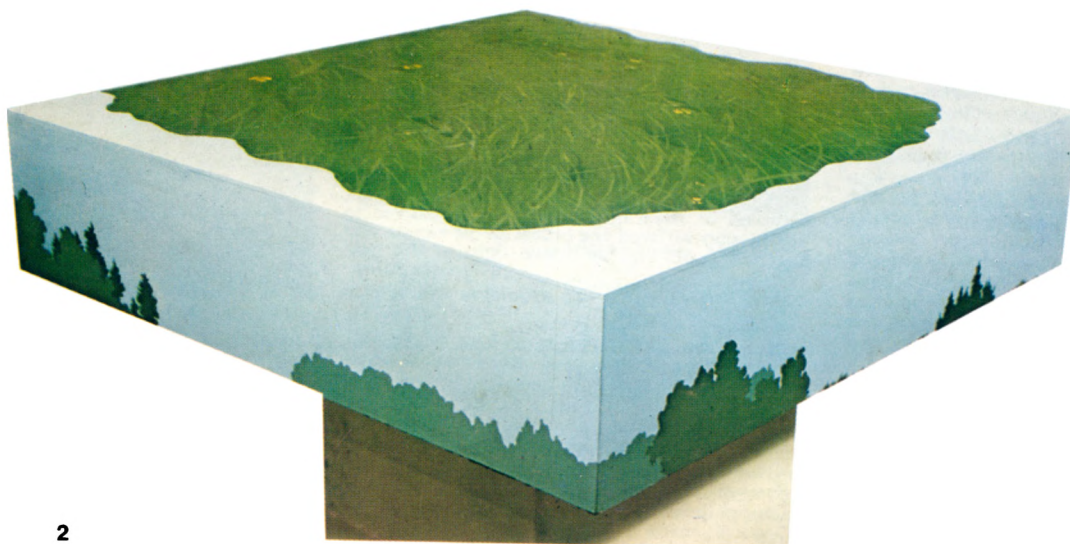
A.Kosolapov. Russian artist on the exhibition of Jasper Johns . . . . . 54

**Subscriptions:** A one year subscription (two numbers) costs in: Switzerland FS 35; France FF 70; United Kingdom £ 8; USA \$ 18 (surface mail paid). Subscriptions must be paid for in advance, by bank transfer or by cheque payable to E.Mülbach. For airmail subscriptions to the USA add \$ 5.5 for postage, per annum; subscriptions may be obtained by writing to the address below, or through leading booksellers and agents. **Advertising:** Should be received 12 weeks before date of publication, and is payable in Swiss francs. Rates on application.

Address: E.Mülbach, P.O. Box 67, CH-1822 Chernex, Switzerland.  
Tel. (021) 612897  
Telex 453200 txcab ch.



1



2

1; 2 И. Чуйков :  
Панорама , 1976  
коробка, эмаль  
14х65х65

1;2 I.Chuikov  
Panorama IV, 1976  
box, enamel  
14x65x65