1-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Ударники мобильных образов

ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ

ЕКАТЕРИНБУРГ, 2010

Ist URAL INDUSTRIAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART

Shockworkers of the Mobile Image

MAIN PROJECT

EKATERINBURG, 2010

1-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Ударники мобильных образов

ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ

Кураторы выставки
и авторы-составители каталога:
Екатерина Деготь,
Космин Костинас,
Давид Рифф

ЕКАТЕРИНБУРГ, 2010

I^ST URAL INDUSTRIAL
BIENNIAL OF
CONTEMPORARY ART
Shockworkers
of the Mobile Image
MAIN PROJECT
Curators and Editors:
Cosmin Costinas,
Ekaterina Degot,
David Riff
EKATERINBURG, 2010

Юрий Альберт
Тарсила ду Амарал
Анонимный автор
Ателье E.P.S. Huaycо
Яэль Бартана
Иштван Башкай Лауро
Пабло Баэн Сантос
Гай Бен Нер
Кристиан фон Боррис
Сергей Братков
Алексей Булдаков
Дмитрий Булныгин
Мона Ватаману и Флорин Тудор
Виталий Волович
Женя Демина
Петер Добай
Джимми Дурам
Вадим Захаров
Андреас Зикманн, Алиса Крайшер
и Макс Йорге Хиндерер
Йорис Ивенс
Линь Илинь
Илья и Эмилия Кабаковы
Никита Кадан
и Александр Бурлака
Федор Каменских
Анетта Мона Киша
и Лючия Ткачова
Збигнев Либера
Нароа Лизар
Роман Минин
Андрей Монастырский
Рабия Мруэ
Сиприан Мурешан
Деймантас Наркявичюс
Амшей Нюренберг
Михаил Охитович
Арайя Расджармрернсук
Йоханнес Пауль Ретер
Дьёрди Салай и Ласло Витези
группа «Синие носы»
Шон Снайдер
Пранит Сой
Младен Стилинович
Авдей Тер-Оганьян
Давид Тер-Оганьян
Харун Фароки
Дэниел Фауст
Цао Фей
Марио Морейра Фонтенелле
Афанасий Чепкасов
Ольга Чернышева
коллектив «Что делать»
Хито Штейерль
Кристиан Янковски
Kolumne Links
MeineAkademie

Yuri Albert
Tarsila do Amaral
Anonymous
István Bácskai Lauró
Pablo Baen Santos
Yael Bartana
Guy Ben Ner
Blue Noses
Christian von Borries
Sergei Bratkov
Alex Buldakov
Dmitry Bulnygin
Afanasy Chepkasov
Olga Chernysheva
Anetta Mona Chișa
& Lucia Tkáčová
Chto Delat
Alice Creischer,
Max Jorge Hinderer
and Andreas Siekmann
Zhenya Demina
Péter Dobai
Jimmie Durham
Harun Farocki
Daniel Faust
Cao Fei
Mário Moreira Fontenelle
Joris Ivens
Christian Jankowski
Ilya & Emilia Kabakov
Nikita Kadan
and Alexander Burlaka
Fedor Kamenskikh
Kolumne Links
Zbigniew Libera
Naroa Lizar
MeineAkademie
Roman Minin
Andrei Monastyrsky
Rabih Mroué
Ciprian Muresan
Deimantas Narkevičius
Amshei Nurenberg
Mikhail Okhitovich
Johannes Paul Raether
Araya Rasdjarmrearnsook
Sean Snyder
Praneet Soi
Hito Steyerl
Mladen Stilinović
Györgyi Szalai and László Vitézy
Taller E.P.S. Huayco
Avdei Ter-Oganyan
David Ter-Oganyan
Mona Vatamanu & Florin Tudor
Vitaly Volovich
Lin Yilin
Vadim Zakharov

Редактор:
Анна Зайцева
Художественный редактор:
Максим Спиваков

© Концепция, название, состав проекта –
Екатерина Деготь, Космин Костинас, Давид Рифф
© Тексты – авторы

ISBN 978-5-94620-069-1

Managing Editor:
Anna Zaitseva
Artistic Editor:
Maxim Spivakov

Concept, title, content ©
Cosmin Costinas, Ekaterina Degot, David Riff
Texts © the authors

ISBN 978-5-94620-069-1

УЧРЕДИТЕЛЬ
INITIATOR

СОУЧРЕДИТЕЛИ
CO-INITIATORS

Администрация города Екатеринбурга
www.ekburg.ru

ОРГАНИЗАТОР
ORGANIZER

Екатеринбургский филиал
Государственного Центра
современного искусства

СООРГАНИЗАТОР
CO-ORGANIZER

ПАРТНЕРЫ
PARTNERS
Стратегический партнер
Strategic Partner

Официальные партнеры
Official Partners

Партнеры Биеннале
Biennial Partners

ФОНД
НОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ
Пермь

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
WITH THE SUPPORT OF

Партнеры Специальных
проектов
Special Projects Partners

Партнер Параллельной
программы
Parallel Events Partners

Дизайн-партнер
Design Partner

Дизайн сайта
Website Design

Пресс-агенты
Press Agents

СПОНСОРЫ
SPONSORS
Генеральный спонсор
General Sponsor

МТС

Технический спонсор
Technical Sponsor

EPSON
EXCEED YOUR VISION

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ
MEDIA PARTNERS
Профильные медиа-партнеры
Specialist Media Partners

АРТХРОНИКА

ARTGUIDE
АРТГИД

TATLIN

Федеральные медиа-партнеры
Federal Media Partners

ЖУРНАЛ
РУССКИЙ РЕПОРТЕР

LOOK
AT ME

Стратегические медиа-партнеры
Strategic Media Partners

4

E1.RU

ЭХО

10 ЭКСПЕРТ

Официальные медиа-партнеры
Official Media Partners

API@

УРАЛЬСКИЙ РАБОЧИЙ

Вечерний Екатеринбург

ТЕЛЕКОМПАНИЯ
ОТВ

Областная Газета

Медиа-партнеры
Media Partners

ермак

Бизнес & Жизнь

EKAVERY

Официальная гостиница
Official Hotel

ОТЕЛЬ
МОСКОВСКАЯ ГОРКА

Техническая поддержка
Technical Support

SONY

Клуб Биеннале
Biennial Club

PAPARAZZI

Спонсор каталога
Catalog Sponsor

ермак

1-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ЕКАТЕРИНБУРГ, РОССИЯ
9 СЕНТЯБРЯ – 10 ОКТЯБРЯ 2010
Ударники мобильных образов

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры Российской Федерации

УЧРЕДИТЕЛЬ
Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)

СОУЧРЕДИТЕЛИ
Администрация губернатора Свердловской области;
Правительство Свердловской области;
Администрация города Екатеринбурга

ОРГАНИЗАТОР
Екатеринбургский филиал Государственного центра современного искусства

СООРГАНИЗАТОР
Региональный общественный фонд содействия развитию современного искусства «Новое искусство»

СПОНСОРЫ
Генеральный спонсор
Компания МТС
Технический спонсор
Компания Epson

ПАРТНЕРЫ
Стратегический партнер
Уральский федеральный университет

Официальные партнеры
отель Hyatt Regency Ekaterinburg;
ТЦ «Галерея «Архитектор»

Партнеры биеннале
Фонд поддержки культурных проектов «Новая коллекция», Пермь;
Уральский государственный университет им. А.М. Горького;
Екатеринбургская академия современного искусства;
Свердловская государственная академическая филармония;
Свердловская региональная ассоциация выпускников президентской программы подготовки управленческих кадров

При поддержке
Посольства Мексики в Российской Федерации;
Посольства Королевства Нидерландов в Российской Федерации;
Посольства Швеции в Российской Федерации;
Посольства Государства Израиль в Российской Федерации;
Генерального консульства Франции в Екатеринбурге;
Почетного консульства Австрийской Республики в Екатеринбурге;
Генерального консульства США в Екатеринбурге;
Генерального консульства Германии в Екатеринбурге;
«Альянс Франсез Екатеринбург»;
Culturesfrance, Агентства по международным культурным связям («Кюльтюрфранс»);
Немецкого культурного центра им. Гёте;
Австрийского культурного форума;
FRAME, Фонда художественных обменов Финляндии;
Фонда Питера Мондриана;
Института им. Адама Мицкевича;
ACAX, Агентства по обмену в области современного искусства

Партнеры Специальных проектов
Нижегородский филиал ГЦСИ;
Калининградский филиал ГЦСИ;
Городской дом музыки;
D.K.-Киноклуб;
Уральское отделение Союза кинематографистов;
Rizzordi Art Foundation

Партнеры-площадки
здание типографии «Уральский рабочий» (Дом печати);
ОАО «Верх-Исетский металлургический завод» / ООО «ВИЗ-Сталь»;
ОАО «Уральский завод тяжелого машиностроения»;
здание завода по обработке цветных металлов (историческое здание);
ЗАО «Свердловский камвольный комбинат»

Партнер Параллельной программы
Уральский региональный институт музейных проектов

Дизайн-партнер
ЗАО «Рост-медиа» just design

Дизайн сайта
Jetstyle

Пресс-агенты
компания Artmanagement, Москва;
коммуникационное агентство Press-Attaché, Екатеринбург

КОМИССАР БИЕННАЛЕ
Алиса Прудникова

КУРАТОРЫ БИЕННАЛЕ
Екатерина Деготь
Космин Костинас
Давид Рифф

ШТАБ БИЕННАЛЕ
Административно-финансовый директор биеннале
Анна Пьянкова

Исполнительный директор биеннале
Наталия Андронова

Координация проекта
Анна Акимова
Ксения Богданович
Олег Блябляс
Евгений Власенко
Кристина Ермолаева
Агата Иордан
Дарья Костина
Елена Крысенко
Ирина Кудрявцева
Ольга Левченко
Роман Плотников
Татьяна Пустельникова
Владимир Селезнев
Ульяна Сивкова
Евгений Уманский
Светлана Усольцева
Ксения Федорова
Надежда Хисматулина

Сайт биеннале: www.uralbiennale.ru

1ST URAL INDUSTRIAL BIENNIAL
OF CONTEMPORARY ART
EKATERINBURG, RUSSIA
SEPTEMBER 9 –
OCTOBER 10, 2010
Shockworkers
of the Mobile Image

WITH THE SUPPORT OF
The Ministry of Culture of the Russian Federation

INITIATOR
The National Center for Contemporary Arts (NCCA)

CO-INITIATORS
Governor's Office of the Sverdlovsk Region;
The Sverdlovsk Regional Government;
The Ekaterinburg City Administration

ORGANIZER
The Ekaterinburg Branch of the National Center for Contemporary Arts

CO-ORGANIZER
The New Art Regional Public Foundation for the Support of Contemporary Art

SPONSORS
General Sponsor
MTS
Technical Sponsor
Epson

PARTNERS
Strategic Partner
Ural Federal University

Official Partners
Hyatt Regency Ekaterinburg;
The Architector Gallery Trade Center

Biennial Partners
New Collection, The Cultural Projects Support Foundation (Perm);
A. M. Gorky Ural State University;
The Ekaterinburg Academy of Contemporary Art;
The Sverdlovsk State Academic Philharmonic;
The Sverdlovsk Regional Association for the Presidential Management Training Program Alumni

With the support of
The Embassy of the United Mexican States in the Russian Federation;
The Royal Netherlands Embassy in the Russian Federation;
The Embassy of the Kingdom of Sweden in the Russian Federation;
The Embassy of Israel in the Russian Federation;
The Consulate General of the French Republic in Ekaterinburg;
The Honorary Consulate of Austria in Ekaterinburg;
The Alliance Française Ekaterinburg;
The Culturesfrance Agency for International Cultural Exchanges;
The Consulate General of the U.S.A. in Ekaterinburg;
The Consulate General of the Federal Republic of Germany in Ekaterinburg;
Goethe-Institut Moscow;
Austrian Cultural Forum;
FRAME Finnish Fund for Art Exchange;
The Mondriaan Foundation;
The Adam Mickiewicz Institute;
ACAX Agency for Contemporary Art Exchange

Special Projects Partners
The Volga Regional Branch of the National Center for Contemporary Arts;
The Kaliningrad Branch of the National Center for Contemporary Arts;
The City Music Hall;
The D.K. Cinema Club;
The Ural Branch of the Russian Cinematographers Union;
The Rizzordi Art Foundation

Biennial venues:
Uralsky Rabochy Press (Publishing House);
The Verkh-Isetsk Steel Works / VIZ-Stal';
Uralmashzavod;
The Former Building of the Non-Ferrous Metal Working Plant;
The Sverdlovsk Wool Spinning Mill

Parallel Events Partners
The Ural Regional Institute for Museum Projects

Design Partner
ZAO Rost-media just design

Website Design
Jetstyle

Press Agents
Artmanagement company, Moscow;
Press-Attaché communication agency, Ekaterinburg

BIENNIAL COMMISSIONER
Alisa Prudnikova

BIENNIAL CURATORS
Cosmin Costinas
Ekaterina Degot
David Riff

BIENNIAL STAFF
Administrative and Financial Director of the Biennial
Anna Pyankova

Executive Director of the Biennial
Natalia Andronova

Coordinators
Anna Akimova
Oleg Blyablyas
Ksenia Bogdanovich
Ksenia Fedorova
Agata Iordan
Nadezhda Khismatulina
Daria Kostina
Elena Krysenko
Irina Kudryavtseva
Olga Levchenko
Roman Plotnikov
Tatyana Pustelnikova
Vladimir Seleznev
Ulyana Sivkova
Evgeny Umansky
Svetlana Usoltseva
Evgeny Vlasenko
Kristina Yermolaeva

Website: www.uralbiennale.ru

Организаторы 1-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства выражают благодарность

Министерству культуры Российской Федерации и лично
Александру Авдееву, министру культуры
Андрею Бусыгину, заместителю министра культуры
Рамазану Колоеву, директору Департамента изобразительного искусства и культурного наследия
Марии Спаржиной, начальнику Отдела изобразительного искусства Департамента культурного наследия и изобразительного искусства

Александру Мишарину, губернатору Свердловской области

Администрации губернатора Свердловской области и лично
Вячеславу Лашманкину, руководителю администрации губернатора Свердловской области
Ольге Щеголевой, советнику руководителя
Алексею Сотскову, заместителю руководителя
Вадиму Дубичеву, советнику губернатора Свердловской области
Юлии Прытковой, директору Департамента информационной политики губернатора Свердловской области

Правительству Свердловской области и лично
Анатолию Гредину, председателю правительства Свердловской области;
Михаилу Максимову, первому заместителю председателя правительства Свердловской области, министру экономики Свердловской области;
Александру Петрову, заместителю председателя правительства Свердловской области, министру промышленности и науки Свердловской области;
Александру Харлову, министру международных и внешнеэкономических связей Свердловской области;
Сергею Швиндту, министру транспорта и дорожного хозяйства Свердловской области;
Дмитрию Антонову, директору Департамента Государственной службы занятости населения Свердловской области;
Владимиру Левченко, министру по управлению государственным имуществом Свердловской области;
Дмитрию Ноженко, министру торговли, питания и услуг Свердловской области

Администрации города Екатеринбург и лично
Аркадию Чернецкому, главе города Екатеринбург;
Александру Якобу, первому заместителю главы муниципального образования «город Екатеринбург»;
Михаилу Матвееву, заместителю главы города Екатеринбург по вопросам социальной политики;
Виктору Контееву, заместителю главы города Екатеринбург по вопросам потребительского рынка и услугам;
Сергею Тушину, начальнику Управления по информационно-аналитическому обеспечению деятельности главы города Екатеринбург, заместителю руководителя аппарата администрации города Екатеринбург;
Вадиму Дударенко, председателю Екатеринбургского комитета по управлению городским имуществом, заместителю главы города Екатеринбург;
Михаилу Вяткину, начальнику Главного управления архитектуры, градостроительства и регулирования земельных отношений;
Марату Бисинбаеву, начальнику Управления внутренних дел по муниципальному образованию «город Екатеринбург»;
Светлане Гариповой, председателю Комитета по внешним связям;
Михаилу Матафонову, председателю Комитета промышленной политики и развития предпринимательства;
Борису Царегородцеву, главному специалисту Комитета по промышленности и науке;
Тамаре Благодатковой, и.о. председателя Комитета благоустройства;
Алексею Курлыкову, председателю Комитета по транспорту, организации дорожного движения и развитию улично-дорожной сети;
Елене Левиной, председателю Комитета по связям с общественными организациями и молодежной политике;
Елене Чернышевой, председателю Комитета по товарному рынку;
Евгению Тулисову, директору МУ «Столица Урала»;
Сергею Григорьеву, заместителю директора МУ «Столица Урала»

Министерству культуры и туризма Свердловской области и лично
Алексею Бадаеву, министру культуры и туризма Свердловской области;
Олегу Губкину, заместителю министра;
Людмиле Зориной, начальнику отдела развития туризма, музейного дела, народных художественных промыслов и нематериального культурного наследия;
Галине Манжола, ведущему специалисту отдела развития туризма, музейного дела, народных художественных промыслов и нематериального культурного наследия

Управлению культуры администрации города Екатеринбург и лично
Татьяне Ярошевской, начальнику;
Наталье Смирновой, первому заместителю начальника;
Илье Маркову, заместителю начальника;
Елене Трофимовой, заведующей научно-методическим центром муниципального учреждения культуры «Центр культуры “Урал”»;
Виктории Чеховской, главному специалисту по связям с общественностью и СМИ

Оксане Бураковой, начальнику отдела культуры администрации Ленинского района;
Ирине Вакульской, председателю Ленинской районной территориальной избирательной комиссии города Екатеринбург

Валентине Исаевой, главе администрации города Нижний Тагил;
Вячеславу Погудину, заместителю главы администрации города Нижний Тагил по социальным вопросам;
Евгению Каюмову, главе Невьянского городского округа

Уральскому федеральному университету и лично
Виктору Кокшарову, ректору
Олегу Гущину, проректору по молодежной и социальной политике

Отелю Hyatt Regency Ekaterinburg и лично
Алие Турумбековой, директору по продажам и маркетингу;
Мэтью Грэппо, генеральному менеджеру

Международному интерьерному центру «Галерея Архитектор» и лично
Евгению Кабанову, управляющему партнеру;
Ксении Курочкиной, арт-директору

Фонду поддержки культурных проектов «Новая коллекция» (Пермь) и лично
Надежде Агишевой, директору

Екатеринбургской академии современного искусства и лично
Сергею Кропотову, ректору
Наталье Черняевой, специалисту по международным программам;
Светлане Вандышевой, и.о. руководителя факультета творческих индустрий

Свердловской региональной ассоциации выпускников президентской программы подготовки управленческих кадров и лично
Георгию Белозёрову, директору

Свердловской государственной академической филармонии и лично
Александру Колотурскому, директору;
Рустему Хасанову, первому заместителю директора по творческой деятельности;
Дмитрию Лиссу, главному дирижеру

Уральскому государственному университету им. А.М. Горького и лично
Дмитрию Бугрову, ректору;
Тамаре Галеевой, декану факультета искусствоведения и культурологии;
Марине Вшивцевой, проректору по инвестициям и стратегическому развитию

Посольству Мексики в Российской Федерации и лично
Альфредо Перес Браво, послу;
Еноку де Сантьяго, атташе по культуре

Генеральному консульству Франции в Екатеринбурге и лично
Клоду Круаю, генеральному консулу;
Лоранс Лошю, атташе по культуре и сотрудничеству

Посольству Франции в Российской Федерации и лично
Бланш Гринбаум-Сальгас, атташе по культуре

«Альянс Франсез Екатеринбург» и лично
Наталии Санниковой, менеджеру культурных проектов

Посольству Королевства Нидерландов в Российской Федерации и лично
Тимену Каувенаару, советнику по вопросам культуры, науки и образованию

Culturfrance, Агентству по международным культурным

The organizers of the 1st Ural Industrial Biennale of Contemporary Art wish to express their thanks to:

The Ministry of Culture of the Russian Federation, especially
Alexander Avdeev,
Minister of Culture;
Andrei Busygin,
Deputy Minister of Culture;
Ramazan Koloev,
Director of the Department of Fine Arts and Cultural Heritage;
Marya Sparzhina,
Head of the Section of Fine Arts of the Department of Fine Arts and Cultural Heritage

Alexander Misharin,
Governor of the Sverdlovsk region as well as the Governor's Office of the Sverdlovsk Region, especially
Vyacheslav Lashmankin,
Head of the Governor's Office;
Olga Shchegoleva,
Head Advisor;
Alexei Sotskov,
Deputy Head;
Vadim Dubichev,
Advisor to the Governor of the Sverdlovsk Region;
Julia Prytkova,
Director of the Information Policy Department of the Governor's Office

The Government of the Sverdlovsk Region, especially
Anatoly Gredin,
President of the Government of the Sverdlovsk Region;
Mikhail Maksimov,
First Deputy President of the Government of the Sverdlovsk Region, Minister of Economics;
Alexander Petrov,
Deputy President of the Government of the Sverdlovsk Region, Minister of Industry and Science;
Alexander Kharlov,
Minister of International and External Economic Relations of the Sverdlovsk Region;
Sergei Shvindt,
Minister of Transport and Road Facilities of the Sverdlovsk Region;
Dmitry Antonov,
Director of the Government Employment Service of the Sverdlovsk Region;
Vladimir Levchenko,
Minister of Administration of State Property of the Sverdlovsk Region;
Dmitry Nozhenko,
Minister of Trade, Food and Services of the Sverdlovsk Region

The City Administration of Ekaterinburg, especially
Arkady Chernetsky,
Mayor of Ekaterinburg;
Alexander Yakob,
First Deputy Mayor of Ekaterinburg;
Mikhail Matveev,
Deputy Mayor of Ekaterinburg for Social Policy;
Viktor Konteev,
Deputy Mayor of Ekaterinburg for Consumer Market and Services;
Sergei Tushin,
Head of the Information and Analysis Department of the Mayor's Office, Deputy Head of the Mayor's Office;
Vadim Dudarenko,
President of the Ekaterinburg Committee for the Administration of State Property, Deputy Mayor of Ekaterinburg;
Mikhail Viatkin,
Head of the Chief Directorate for Architecture, Urban Development and Land Regulations;
Marat Bisinbaev,
Head of the Internal Affairs Directorate of Ekaterinburg;
Svetlana Garipova,
Head of the Committee for External Relations;
Mikhail Matafonov,
President of the Committee for Industrial Politics and Business Development;
Boris Tsaregorodtsev,
Chief Specialist of the Committee for Industry and Science;
Tamara Blagodatkova,
Acting President of the Committee for Municipal Improvement;
Alexei Kurlykov,
President of the Committee for Transport, Traffic Management and Roads Development;
Elena Levina,
President of the Committee for NGO Relations and Youth Policy;
Elena Chernysheva,
President of the Committee for Consumer Market;
Evgeny Tulisov,
Director of the Municipal Institution Stolitsa Urala;
Sergei Grigoriev,
Deputy Director of the Municipal Institution Stolitsa Urala

The Ministry of Culture and Tourism of the Sverdlovsk Region, especially
Alexei Badaev,
Minister of Culture and Tourism of the Sverdlovsk Region;
Oleg Gubkin,
Deputy Minister;
Lyudmila Zorina,
Head of the Department for the Development of Tourism, Museums, Crafts, and Non-Material Cultural Heritage;
Galina Manzhola,
Chief Specialist of the Department for the Development of Tourism, Museums, Crafts

The Directorate of Culture of the Administration of Ekaterinburg, especially
Tatyana Yaroshevskaya,
Head of the Directorate of Culture;
Natalya Smirnova,
First Deputy Head;
Ilya Markov,
Deputy Head;
Elena Trofimova,
Head of the Scientific-Methodological Center of the Municipal Institution Ural Center of Culture;
Viktorya Chekhovskaya,
Main Specialist for Public and Media Relations;
Oksana Burakova,
Head of the Department of Culture for the Leninsky district;
Irina Vakulskaya,
Head of the Territorial Election Commission for the Leninsky district of Ekaterinburg

Valentina Isaeva,
Mayor of the city of Nizhnyi Tagil;
Vyacheslav Pogudin,
Deputy Mayor of the city of Nizhnyi Tagil for Social Problems;
Evgeny Kayumov,
Mayor of the Town of Neviansk

The Ural Federal University, especially
Viktor Koksharov,
Rector;
Oleg Gushchin,
Prorector for Youth and Social Policy

The Hyatt Regency Ekaterinburg hotel, especially
Alya Turumbekova,
Sales and Marketing Director;
Matthew Greppo,
General Manager

Architector Gallery International Interior Design Centre, especially
Evgeny Kabanov,
Managing Partner;
Ksenya Kurochkina,
Art Director

New Collection Cultural Projects Support Foundation (Perm), especially
Nadezhda Agisheva,
Director

The Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, especially
Sergei Kropotov,
Rector;
Natalya Chernyaeva,
International Programs Specialist;
Svetlana Vandysheva,
Acting Head of the Creative Industry Faculty

The Sverdlovsk Regional Alumni Association of the Presidential Management Training Program, especially
Georgy Belozerov,
Director

The Sverdlovsk State Academic Philharmonic, especially
Alexander Kolotursky,
Director;
Rustem Khasanov,
First Deputy Director for Creative Activities;
Dmitry Liss,
Chief Conductor

A. M. Gorky Ural State University, especially
Dmitry Bugrov,
Rector;
Tamara Galeeva,
Dean of the Art and Cultural Studies Faculty;
Marina Vshivtseva,
Prorector for Investment and Strategic Development

The Embassy of Mexico in the Russian Federation, especially
Alfredo Perez Bravo,
Ambassador;
Henoc De Santiago,
Attaché for Cultural Affairs

The Consulate General of the French Republic in Ekaterinburg, especially
Claude Crouail,
Consul General of the French Republic in Ekaterinburg;
Laurence Lochu,
Attaché for Cultural Affairs and Cooperation

The Embassy of the French Republic in the Russian Federation, especially
Blanche Grinbaum-Salgas,
Attaché for Cultural Affairs

Alliance Française Ekaterinbourg, especially
Natalya Sannikova,
Cultural Projects Manager

The Royal Netherlands Embassy in the Russian Federation, especially
Thymen Kouwenaar,
Counselor for Culture, Science and Education

Culturesfrance, especially
Alain Renaudo,
Director;
Silvia Pillon,
Programs Coordinator

The Embassy of the Kingdom of Sweden in the Russian Federation, especially
Tomas Bertelman,
Ambassador

The Consulate General of the United States In Ekaterinburg, especially
Kimberly Williams,
Public Affairs Officer;
Slavyana Sagakyan,
IRC Assistant, PAS Ekaterinburg;
Lada Tikhonova,
Consulate Press Attaché;
Christopher G. Istrati,
Ex-Public Affairs Officer

The Embassy of Israel in the Russian Federation, especially
Anna Azari,
Ambassador;
Ilana Stein,
Attaché for Cultural Affairs

The Consulate General of the Federal Republic of Germany in Ekaterinburg, especially
Dr. Renate Schimkoreit,
Consul General;
Marcus Foster,
Consul;
Goethe-Institut Moskau, especially
Johannes Ebert,
Director;
Dr. Wolf Iro,

связям («Кюльтюрфранс»), и лично
Алану Ренодо,
директору
Сильвии Пийон,
координатору программ

Посольству Швеции в Российской Федерации и лично
Томасу Бертельману,
послу

Генеральному консульству США в Екатеринбурге и лично
Кимберли Уильямс,
вице-консулу по вопросам печати, образования и культуры;
Ладе Тихоновой,
помощнику консула по работе с прессой;
Славяне Сагакьян,
директору Информационного центра;
Кристоферу Дж. Истрати,
экс-вице-консулу по вопросам печати, образования и культуры

Посольству Государства Израиль в Российской Федерации и лично
Анне Азари,
послу;
Илане Штейн,
атташе по культуре

Генеральному консульству Германии в Екатеринбурге и лично
Ренате Астрид Шимкорайт,
генеральному консулу;
Маркусу Фостеру,
консулу

Немецкому культурному центру им. Гёте и лично
Йоханнесу Эберту,
директору;
Вольфу Иро,
руководителю культурных программ;
Василию Кузнецову,
координатору отдела культурных программ в Российской Федерации;
Ирине Щербаковой,
руководителю бюро

Австрийскому культурному форуму и лично
Симону Мразу,
директору Австрийского культурного форума

FRAME, Фонду художественных обменов Финляндии, и лично
Маркетте Сеппала,
директору

Фонду Питера Мондриана и лично
Гитте Лейтен,
директору
Коби Рейтсма

Почетному консульству Австрийской Республики в городе Екатеринбург и лично
Андрею Козицыну,
почетному консулу Австрийской Республики в Уральском Федеральном округе;
Марии Зашляпиной,
управляющей делами Почетного консульства

Институту им. Адама Мицкевича и лично
Гжегошу Вишневскому,
директору;
Дариушу Клеховски,
куратору культурных проектов в России

ACAX, Агентству по обмену в области современного искусства, и лично
Тиане Степанович,
руководителю программы

Городскому дому музыки и лично
Анне Сыромуковой,
руководителю проектов камерного оркестра B-A-C-H

ОАО «Уральский завод тяжелого машиностроения» и лично
Олегу Данченко,
генеральному директору;
Алексею Курбанаеву,
директору по непрофильным активам и общим вопросам;
Михаилу Рассадневу,
советнику генерального директора по связям с общественностью

Верх-Исетскому металлургическому заводу и лично
Валерию Шевелеву,
генеральному директору;
Денису Граматчикову,
пресс-секретарю

ОАО «Верх-Исетский металлургический завод» / ООО «ВИЗ-Сталь» и лично
Сергею Макурову,
генеральному директору;
Ольге Чубановой,
пресс-секретарю

ЗАО «Свердловский камвольный комбинат»
Игорю Василькову,
генеральному директору

ООО «РСГ– Коммерческая недвижимость» и лично
Никите Чеснокову,
генеральному директору;
Василию Скороходову,
техническому директору,
управление зданием завода по обработке цветных металлов;
Станиславу Цвеленьеву,
руководителю проекта, управление зданием типографии издательства «Уральский рабочий»

Уральскому региональному институту музейных проектов и лично
Ольге Лобановой,
генеральному директору

ЗАО «Рост-медиа» just design и лично
Андрею Гельмизе,
директору;
Сергею Монгайту,
креативному директору;
Марии Гурниной,
account-директору

Jetstyle и лично
Алексею Кулакову,
директору;
Денису Арсланову

Компании Artmanagement и лично
Антону Белову,
директору;
Анастасии Митюшиной

Коммуникационному агентству Press-Attaché и лично
Евгению Красикову,
директору;
Екатерине Семеновой,
заместителю директора;
Елене Патраковой

Журналу «Артхроника» и лично
Милене Орловой,
главному редактору

Журналу «Татлин» (Екатеринбург) и лично
Эдуарду Кубенскому,
генеральному директору;
Евгении Бахтуровой,
главному редактору

Радио «Эхо Москвы – Екатеринбург» и лично
Николаю Грахову,
генеральному директору;
Максиму Путинцеву;
Тамаре Поспеловой;
Ирине Киселевой

Журналу «Эксперт-Урал» и лично
Дмитрию Толмачеву,
главному редактору;
Ларисе Годовой

Журналу «Бизнес и жизнь» и лично
Вере Тарасовой,
директору;
Игорю Василькову,
главному редактору

Гостинице «Московская горка» и лично
Анастасии Старуновой,
исполнительному директору;
Марине Карловой,
руководителю коммерческой службы

Деловому торговому центру «ЕВРОПА» и лично
Сергею Иванченко

Лично
Сергею Ситару
Арсению Жиляеву
Кристине Штейнбрехер

Государственному центру современного искусства (ГЦСИ) и лично
Михаилу Миндлину,
генеральному директору;
Леониду Бажанову,
руководителю художественных программ;
Павлу Филипповскому,
заместителю директора по административно-организационной деятельности;
Дмитрию Мачабели,
заместителю директора по финансово-экономической деятельности;
Ирине Горловой,
начальнику отдела художественных программ;
Дарье Пыркиной,
руководителю программы «Новая генерация»

Нижегородскому филиалу ГЦСИ и лично
Анне Гор,
директору;
Елене Беловой,
руководителю программ;
Алисе Савицкой,
куратору

Калининградскому филиалу ГЦСИ и лично
Елене Цветаевой,
директору;
Евгению Уманскому,
арт-директору;
Олегу Бляблясу,
куратору

Head of Cultural Programs;
Vasily Kuznetsow,
Cultural Programs Coordinator, Russia;
Irina Shcherbakova,
Regional Bureau Coordinator

Austrian Cultural Forum, especially
Simon Mraz,
Director of Austrian Cultural Forum in Russia

FRAME Finnish Fund for Art Exchange, especially
Marketta Seppälä,
Director

Mondriaan Foundation, especially
Gitta Luiten,
Director;
Coby Reitsma

The Honorary Consulate of Austria in Ekaterinburg, especially
Andrei Kozitsyn,
Honorary consul of Austria in Ekaterinburg;
Maria Zashlyapina,
Chief of Administration of the Honorary Consul

The Adam Mickiewicz Institute, especially
Paweł Potoroczyn,
Director

Dariush Klekhovsky,
Curator of Cultural Projects in Russia

ACAX Agency for Contemporary Art Exchange, especially
Tijana Stepanović,
Program Leader

The City music hall, especially
Anna Syromukova,
Head of B-A-C-H Chamber Orchestra Projects

The Ural Heavy Machinery Plant (Uralmash), especially
Oleg Danchenko,
Director General;
Alexei Kurbanaev,
Director for Non-Core Assets, Non-Executive Director;
Mikhail Rassadnev,
Advisor Director General for Public Relations

Verkh-Isetsky Steel Works, especially
Valery Shevelev,
Director General;
Denis Gramatchikov,
Spokesman

Verkh-Isetsk Steel Works / VIZ-Stal', especially
Sergei Makurov,
Director General;
Olga Chubanova,
Spokesman

Sverdlovsk Wool Spinning Mill, especially
Igor Vasilkov,
Director General

RenovaStroyGroup – Commercial Real Estate, especially
Nikita Chesnokov,
Director General;
Vasily Skorokhodov,
Technical Director, Administration of the Non-Ferrous Metalworking Plant;
Stanislav Tsveleniev,
Project Manager, Administration of the Uralsky Rabochy Press building

The Ural Regional Institute for Museum Projects, especially
Olga Lobanova,
Director General

Rost-media just design
Andrei Gelmiza,
Director;
Sergei Mongayt,
Creative Director;
Marya Gurnina,
Account Director

Jetstyle, especially
Alexei Kulakov,
Director;
Denis Arslanov

The Artmanagement company, Moscow, especially
Anton Belov,
Director;
Anastasia Mitiushina

Press-Attaché communication agency, Ekaterinburg, especially
Evgeny Krasikov,
Director;
Ekaterina Semenova,
Deputy Director;
Elena Patrakova

ArtChronica magazine, especially
Milena Orlova,
Editor-in-Chief

Tatlin magazine, especially
Eduard Kubensky,
Director General;
Evgenia Bakhturova,
Editor-in-Chief

Echo Moskvy, Ekaterinburg, radio station especially
Nikolai Grakhov,
Director General;
Maxim Putintsev;
Tamara Pospelova;
Irina Kiseliova

Expert-Ural magazine, especially
Dmitry Tolmachev,
Editor-in-Chief;
Godova Larisa

Business&Zhizn, especially
Vera Tarasova,
Director;
Igor Vasilkov,
Editor-in-Chief

The Moskovskaya Gorka hotel, especially
Anastasia Starunova,
Executive Director;
Marina Karlova,
Head of Commercial Services

EUROPE Business and Trade Center, especially
Sergei Ivanchenko

Thanks also to
Sergei Sitar;
Arseny Zhilyaev;
Christine Steinbrecher

The National Center for Contemporary Arts, especially
Mikhail Mindlin,
Director General;
Leonid Bazhanov,
Artistic Director;
Pavel Filippovsky,
Deputy Director for Administration;
Dmitry Machabeli,
Deputy Director for Finance;
Irina Gorlova,
Head of the Department of Art Programs;
Darya Pyrkina,
Head of the New Generation Program

The National Center for Contemporary Arts, Nizhny Novgorod Branch, especially
Anna Gor,
Director;
Elena Belova,
Head of Art Programs;
Alisa Savitskaya,
Curator

The National Center for Contemporary Arts, Kaliningrad Branch, and especially
Elena Tsvetaeva,
Director;
Evgeny Umansky,
Art Director;
Oleg Blyablyas,
Curator

1-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Ударники мобильных образов
ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ

ВЫСТАВКА

здание типографии «Уральский рабочий» (Дом печати)
г. Екатеринбург, проспект Ленина, 49
9 сентября – 10 октября 2010

Кураторы
Екатерина Деготь
Космин Костинас
Давид Рифф

Ассистенты кураторов
Агата Иордан
Надежда Хисматулина

Куратор программы венгерского документального кино из Венгерского национального киноархива
Ливия Пальди

Куратор программы уральского документального кино
Лилия Немченко

Архитектор
Константин Ларин

Директор проекта
Илья Матвеев

Процесс-менеджер
Юлия Гниренко

Генеральный застройщик
ООО «Сити групп»

КАТАЛОГ

Авторы-составители
Екатерина Деготь
Космин Костинас
Давид Рифф

Редактор
Анна Зайцева

Художественный редактор
Максим Спиваков

Дизайнеры
Максим Спиваков
Екатерина Лупанова

Цветокорректор
Дмитрий Попов

Авторы текстов
Олег Аронсон
Борис Гройс
Екатерина Деготь
Космин Костинас
Ливия Пальди
Павел Пепперштейн
Давид Рифф
Бенедикт Симор
Ху Фан
Кети Чухров
Хито Штейерль

Переводчики
Алексей Гараджа
Шан Гласснер
Екатерина Деготь
Анна Ликальтер
Эндрю Маркл
Георгий Медведев
Энсли Морс
Максим Немцов
Давид Рифф
Макс Седдон

Корректоры
Шан Гласснер (английский)
Марина Шапошникова
Елена Якубчик (русский)

Фотографии коллажей в здании типографии «Уральский рабочий»
Владислав Ефимов
Андрей Луфт

Печать
Типография «УП-принт», Москва

СИМПОЗИУМ

Координатор
Ксения Федорова

Участники
Инке Арнс
Гай Бен Нер
Кристиан фон Боррис
Астрид Веге
Дитрих Дидерихсен
Андреас Зикманн
Алексей Пензин
Вивиан Реберг
Шон Снайдер
Кети Чухров
Георг Шёльхаммер

Кураторы биеннале благодарят за помощь в работе над выставкой и каталогом

Михаила Абанина, Москва
Дмитрия Арефьева, Москва
Стере Гулеа, Будапешт
Инти Гуэрреро, Амстердам
Анну Липкович, Москва
Мигеля Лопеса, Лима
Мишу Most, Москва
Евгения Ройзмана, Екатеринбург
Марию Рявину, Екатеринбург
Владимира Селезнева, Екатеринбург
Полину Терехову и ProLab, Москва
Астрид Фольперт, Берлин
Annet Gelink Gallery, Амстердам
BAK basis voor actuele kunst, Утрехт
Christine König Galerie, Вена
Galerie Michel Rein, Париж
Galerie Volker Diehl, Берлин
Vitamin Creative Space, Гуанчжоу
VOLGA art gallery, Москва
АРТ ДЕКОР ФРЕЙМ, Москва
Венгерский национальный киноархив, Будапешт
Государственное собрание Правительственного дворца, Сан-Паулу
галерею M&Ю Гельман, Москва
галерею «Риджина», Москва – Лондон
галерею Atlas Sztuki, Лодзь
галерею Klosterfelde, Берлин
Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Музей истории Екатеринбурга
Музей кино Свердловской киностудии, Екатеринбург
Национальный музей Филиппин, Манила
ОАО «Уралмашзавод», Екатеринбург
студию «Уралфильм», Екатеринбург
Уральское отделение Союза кинематографистов РФ
Фильмофонд Свердловской киностудии, Екатеринбург
фонд «Русский авангард», Москва
и всех художников — участников выставки

1ST URAL INDUSTRIAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART
Shockworkers of the Mobile Image
MAIN PROJECT

EXHIBITION

Uralsky Rabochy Press (Publishing House)
49, Lenin Prospect
September 9 – October10, 2010

Curators
Cosmin Costinas
Ekaterina Degot
David Riff

Curatorial Assistants
Agata Iordan
Nadezhda Khismatulina

Curator of the Hungarian Documentary Film Program from the Hungarian National Film Archive
Livia Paldi

Curator of the Ural Documentary Film Program
Lilia Nemchenko

Architect
Konstantin Larin

Project Director
Ilya Matveev

Process Manager
Julia Gnirenko

Developer
Citigroup

CATALOG

Editors
Cosmin Costinas
Ekaterina Degot
David Riff

Managing Editor
Anna Zaitseva

Artistic Editor
Maxim Spivakov

Designers
Maxim Spivakov
Ekaterina Lupanova

Photo Editing
Dmitry Popov

Authors
Oleg Aronson
Keti Chukhrov
Cosmin Costinas
Ekaterina Degot
Hu Fang
Boris Groys
Livia Paldi
Pavel Pepperstein
David Riff
Benedict Seymour
Hito Steyerl

Translators
Ekaterina Degot
Alex Garaja
Sian Glaessner
Anna Likalter
Andrew Maerkle
Georgy Medvedev
Ainsley Morse
Maxim Nemtsov
David Riff
Max Seddon

Copy Editors
Sian Glaessner (English)
Marina Shaposhnikova
Elena Yakubchik (Russian)

Photographs of the collages in the Uralsky Rabochy Press building
Vladislav Efimov
Andrei Luft

Printed
UpPrint, Moscow

SYMPOSIUM

Coordinator
Ksenia Fedorova

Participants
Inke Arns
Guy Ben Ner
Christian von Borries
Keti Chukhrov
Dietrich Diederichsen
Alexei Penzin
Vivian Rehberg
Georg Schölhammer
Andreas Siekmann
Sean Snyder
Astrid Wege

The curators of the biennial wish to thank the following for their assistance in launching the project and catalog:

Mikhail Abanin, Moscow
Dmitry Arefiev, Moscow
Inti Guerrero, Amsterdam
Stere Gulea, Budapest
Anna Lipkovich, Moscow
Miguel Lopez, Lima
Misha Most, Moscow
Maria Ryavina, Ekaterinburg
Evgeny Roisman, Ekaterinburg
Vladimir Seleznev, Ekaterinburg
Polina Terekhova and ProLab, Moscow
Astrid Volpert, Berlin
Annet Gelink Gallery, Amsterdam
ART DÉCOR FRAME, Moscow
Atlas Sztuki, Lodz
BAK basis voor actuele kunst, Utrecht
Christine König Galerie, Vienna
Ekaterinburg History Museum
Ekaterinburg Museum of Fine Arts
Galerie Klosterfelde, Berlin
Galerie Michel Rein, Paris
Galerie Volker Diehl, Berlin
Hungarian National Film Archive, Budapest
M&J Guelman Gallery, Moscow
National Museum of the Philippines, Manila
Regina Gallery, Moscow – London
The Russian Avant-garde Foundation, Moscow
State Government Palace Collection, São Paulo
Sverdlovsk Film Studio Cinema Museum
Sverdlovsk Film Studio Film Repository
The Ural Branch of the Russian Cinematographers Union
Uralfilm Studios, Ekaterinburg
Uralmashzavod, Ekaterinburg
Vitamin Creative Space, Guangzhou
VOLGA art gallery, Moscow
and all artists taking part in the exhibition

Содержание

20 Приветствия
28 ПРЕДИСЛОВИЕ
30 Екатерина Деготь, Космин Костинас, Давид Рифф
Ударники мобильных образов
38 ТЕОРИЯ
40 Борис Гройс
Маркс после Дюшана, или Два тела художника
60 Кети Чухров
От нематериального труда к пространству всеобщего
84 Хито Штейерль
В защиту плохой картинки
104 Олег Аронсон
Свидетель искусства
128 ВЫСТАВКА
130 УДАРНИКИ
160 ВЫХОД С ФАБРИКИ
172 ЦИРКУЛЯЦИЯ ОБРАЗОВ
188 СТРОИТЬ КАПИТАЛИЗМ
208 ЭКОНОМИКА СВОБОДНОГО ВРЕМЕНИ
228 ВИРТУОЗЫ
250 ФИКЦИИ ПРОШЛОГО
254 ФИКЦИИ БУДУЩЕГО
272 БИОГРАФИИ
294 Список произведений, представленных на выставке
300 Источники получения изображений

Contents

21 Prefaces
29 INTRODUCTION
31 Cosmin Costinas, Ekaterina Degot, David Riff
Shockworkers of the Mobile Image
39 THEORY
41 Boris Groys
Marx after Duchamp or The Artist's Two Bodies
61 Keti Chukhrov
From Immaterial Labor to the Space of the General
85 Hito Steyerl
In Defense of the Poor Image
105 Oleg Aronson
Witness of Art
129 EXHIBITION
131 SHOCKWORKERS
161 LEAVING THE FACTORY
173 CIRCULATION OF IMAGES
189 BUILDING CAPITALISM
209 ECONOMY OF FREE TIME
229 VIRTUOSI
251 FICTIONS OF THE PAST
255 FICTIONS OF THE FUTURE
273 BIOGRAPHIES
295 List of works displayed in the exhibition
301 Photocredits

Я рад приветствовать участников, организаторов и гостей 1-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства.

Современное искусство является важнейшим элементом культуры, способным в наиболее адекватной времени форме отразить специфику жизни сегодняшнего российского общества. Проект биеннале предлагает решение одной из непростых задач – сделать современное искусство доступным для понимания не только узкого профессионального сообщества, но и более широкой аудиториии в регионах России.

Используя в качестве основы имиджевые характеристики Уральского региона – его промышленное богатство, биеннале призвана насытить существующий культурный контекст новыми актуальными смыслами. Более 60 художников из 15 стран мира представят свои произведения в рамках основного и специальных проектов биеннале.

Надеюсь, что Уральская индустриальная биеннале займет достойное место не только в ряду крупнейших российских творческих проектов, но и среди основных международных событий современного искусства.

Желаю всем участникам биеннале плодотворной работы на благо развития современной визуальной культуры России, а гостям – новых ярких впечатлений.

Александр Авдеев,

министр культуры Российской Федерации

Дорогие друзья!

Рад приветствовать участников и гостей 1-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства!

Этот крупный международный художественный проект впервые проводится в Екатеринбурге. Надеюсь, что его результатом станет укрепление имиджа Свердловской области не только как динамично развивающегося индустриального региона, но и как центра современного искусства.

Сегодня, когда первоочередной задачей для нашей страны является модернизация производства и инновационное развитие экономики, современное искусство как сфера рождения новых, прорывных идей может стать одним из способов достижения этой цели. Оригинальность и необычность Уральской биеннале способны привлечь молодежь, нацелить ее на восприятие новых художественных идей и впечатлений, оторвать от обыденности, заставить мыслить по-новому.

Уральская индустриальная биеннале современного искусства соединяет две уральские традиции: промышленную и художественную. Уверен, что именно культурные проекты станут для Свердловской области точкой притяжения мирового профессионального арт-сообщества и широкой зрительской аудитории. Формат большого культурного проекта позволит также осуществить системные работы по слиянию стратегически важных для региона направлений – промышленности и арт-практик.

Именно поэтому мы уделяем большое внимание качеству и уровню организации этого оригинального культурного мероприятия. Биеннале пройдет на крупных действующих промышленных предприятиях города с привлечением образовательных, культурных и бизнес-структур Екатеринбурга и Свердловской области.

Желаю участникам, организаторам и гостям форума современного искусства новых интересных

I am delighted to welcome the participants, organizers, and guests of the 1st Ural Industrial Biennial of Contemporary Art.

Contemporary art is an extremely important part of our culture; one that can reflect specific aspects of modern everyday Russian life in the form best suited to the times. The Biennial undertakes to provide a solution to the difficult task of making contemporary art accessible to both its narrow professional network and the wider public across Russia's regions.

In basing it around the rich industrial image that characterizes the Urals, we call upon the Biennial to add new, relevant meaning to the existing cultural context. More than 60 artists from 15 countries will show their works as part of the Biennial's main and special projects.

I hope the Ural Industrial Biennial will be worthy of a place both as one of Russia's main cultural projects and as a key event in the international contemporary art calendar.

I wish everyone participating in the Biennial success, as they work towards the development of contemporary Russian visual culture, and I hope it will leave a vivid, new impression on its guests.

Alexander Avdeev,

Minister of Culture of the Russian Federation

Dear friends,

I am pleased to welcome the participants and guests of the 1st Ural Industrial Biennial of Contemporary Art.

This is the first time that this major international artistic event has taken place in Ekaterinburg. I hope it will serve to strengthen the image of the Sverdlovsk region not only as a dynamically developing industrial region, but also as a center for contemporary art.

Today, when modernizing production and innovation in economic development are our country's foremost priority, contemporary art, as a birthplace for new, breakthrough ideas can be one way of reaching that goal. The Ural Biennial's originality and singularity can attract young people, direct them towards new artistic ideas and interpretations, deliver them from banality and enable them to think in a new way.

The Ural Industrial Biennial of Contemporary Art combines two traditions of the Urals: that of industry and that of art. I am sure that cultural projects will attract the international professional art community and a broad sector of the public to the Sverdlovsk region. The format of a large cultural project also allows us to realize our systemic work and merge two fields that are strategically important to the region: industry and art.

It is for that very reason that we are devoting significant attention to the quality and organizational standards of this original cultural event. The Biennial will take place in the city's main active industrial enterprises, with the involvement of Ekaterinburg's and the Sverdlovsk region's educational, cultural, and business structures.

I wish the participants, organizers, and guests of this contemporary art forum, new and interesting ideas, their successful realization, and the broad use of creative innovations to benefit the Urals and Russia.

Alexander Misharin,

Governor of the Sverdlovsk Region

идей, удачного воплощения и широкого использования творческих инноваций на благо Урала и России!

Александр Мишарин,

губернатор Свердловской области

Современный креативный город, каким стремится быть Екатеринбург, требует высокой плотности и разнообразия культурной среды. Развитие местной городской культуры напрямую связано с появлением новых художественных пространств, культурных точек, способных принять и аккумулировать инновационное и экспериментальное. 1-я Уральская индустриальная биеннале, безусловно, является таким проектом и важной вехой в развитии Екатеринбурга как центра притяжения культурных проектов на карте страны.

Вплавление современного искусства в жизнь старых и действующих уральских заводов и фабрик позволит переосмыслить образ города как индустриального центра и позиционировать его не только как инновационный финансово-промышленный центр, но и как город больших культурных проектов, где современное искусство станет мощнейшей дискуссионной платформой, намечающей перспективы развития территории.

Биеннале – это всемирный смотр новейших достижений в искусстве, которое предлагает свое видение актуальных проблем и задач, стоящих перед обществом. Именно эти художественные эксперименты создают импульсы развития во всех областях человеческой деятельности.

Биеннале решает не только художественные задачи и вопросы привлечения внимания к городу и Уралу в целом – проект нацелен также на решение внутренних задач, непосредственную работу с крупными и малыми производственными предприятиями, партнерское заинтересованное участие которых является неотъемлемым условием успешной реализации Уральской биеннале. И именно в Екатеринбурге такое плодотворное взаимодействие может стать перспективным и долгосрочным.

Искренне желаю успеха организаторам и участникам проекта.

Аркадий Чернецкий,

глава Екатеринбурга

Развитие современного искусства, формирование устойчивого интереса к этой области культуры в России и стимулирование развития ее региональной инфраструктуры являются приоритетом деятельности Государственного центра современного искусства. Поэтому наш центр выступает учредителем и организатором 1-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства.

Проведение биеннале, триеннале и других крупных смотров нового искусства не в столичных центрах зарекомендовало себя как один из наиболее эффективных способов знакомства широкой аудитории с актуальными художественными тенденциями и практиками. Одновременно эти события способствуют укреплению престижа регионов в качестве центров инновационных и творческих инициатив и в стране, и на международном уровне.

Современное искусство постепенно покидает залы традиционных музеев и осваивает альтернативные пространства. Эта мировая тенденция успешно развивается на московской территории, где функционируют популярные площадки – Центр современного искусства ВИНЗАВОД, Центр творческих индустрий «ПROЕКТ_FАБRИКА», Центр современной культуры «Гараж», Центр дизайна ARTPLAY на Яузе, Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» и др.

The kind of creative contemporary city Ekaterinburg strives to be requires a highly dense and diverse cultural milieu. Developing a local urban culture is inextricably linked with the creation of new artistic spaces – focal points capable of accepting and accumulating innovative and experimental culture. The 1st Ural Industrial Biennial is unquestionably such a project and, at that, an important milestone in Ekaterinburg's growth, putting it on the Russian map as a center attracting cultural projects.

Fusing contemporary art with the life of both old and active Ural factories and plants allows us to rethink the city's image as an industrial center and position it as both an innovative financial and industrial center and a city for large-scale cultural projects, where contemporary art will become a potent discussion platform for projecting development in the area.

The Biennial is an international show of the latest in art as it presents its vision of issues and goals currently facing society. And it is these artistic experiments that will set the impulses for development in all spheres of human activity.

The Biennial does more than enable us to shine a spotlight on Ekaterinburg and the Urals as a whole: The project also aims to provide structural solutions and to work closely with both large and small industrial companies, Their participation as full partners in the Ural Biennial is an intrinsic condition for its success. And Ekaterinburg is a place where such effective cooperation offers long-term promise.

I wish the Biennial's organizers and participants the utmost success.

Arkady Chernetsky,

Mayor of Ekaterinburg

The priorities of the National Center for Contemporary Arts is to develop contemporary art, create sustained interest in it as part of Russian culture, and stimulate the development of its regional infrastructure. Our center has founded and organized the Ural Industrial Biennial of Contemporary Art for this very reason.

Holding biennials, triennials, and other major contemporary art exhibitions outside the two capitals was clearly one of the most effective ways to acquaint the wider public with the latest artistic trends and practices. Events such as these simultaneously strengthen the prestige of the regions as home to innovative and creative initiatives both domestically and internationally.

Contemporary art is gradually leaving the traditional museum hall and learning to use alternative spaces. This international trend is developing successfully in Moscow, home to popular venues such as the WINZAVOD Center for Contemporary Art, PROEKT_FABRIKA Center for the Creative Industries, the Garage Center for Contemporary Culture, the Artplay Design Center, and the Strelka Institute for Architecture, Media, and Design.

Since Ekaterinburg and the Urals as a whole make up Russia's most prominent industrial center, it is only natural that an industrial biennial should be held here. Its factory, plant, and typography premises that contemporary art is learning to use are uniquely suitable for this project's success and provide a strong platform for cultural development in the region.

The Ural Biennial is extremely important because it is the first contemporary art venture on such a scale in Russia's regions. It aims to demonstrate the potential for dialogue between industry and art, for cultural and industrial resources, and to become a reference point for the fruitful development of contemporary visual culture in Russia's primary centers in future. The Biennial's exhibitions provide

Екатеринбург и Урал в целом – это крупнейший промышленный центр России, и вполне закономерно, что индустриальная биеннале проводится именно здесь. Помещения заводов, фабрик, типографий, которые осваиваются современным искусством, как нельзя лучше подходят для реализации этого проекта и представляют мощную платформу для развития культурной ситуации в регионе.

Уральская биеннале чрезвычайно важна именно потому, что является первым проектом современного искусства такого масштаба в регионах России. Она призвана показать потенциал диалога индустрии и искусства, культурных и промышленных ресурсов, стать точкой отсчета для дальнейшего продуктивного развития современной визуальной культуры в основных центрах нашей страны. Выставки биеннале представляют новые формы творческого осмысления постиндустриальной эпохи.

Любой крупный творческий проект в регионе – это амбициозное и весьма значимое событие с широким спектром задач, требующее активной консолидации местного сообщества и властных структур.

Мы надеемся, что 1-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства в обозримом будущем сможет стать важным и узнаваемым событием не только в России, но и за рубежом, и со временем займет свое место в одном ряду с крупнейшими международными фестивалями и форумами нового искусства, привлекая на Урал специалистов и широкую аудиторию со всего мира.

Михаил Миндлин,

генеральный директор Государственного центра современного искусства

Индустриальная биеннале – инновационный формат для российского искусства. Хотя художники всего мира давно осваивают старые промышленные пространства, именно здесь в программном режиме будет осуществляться взаимодействие искусства с действующими производственными предприятиями. Появление биеннале – свидетельство того, что город готов к большим проектам, а Уральский регион имеет возможность проектировать свое представление о современном искусстве и его роли в меняющемся мире.

Уральским художникам давно стало тесно в пространстве традиционного музея. В советские годы Екатеринбург был известен прежде всего своим «суровым стилем», а затем уникальной школой концептуализма. «Машинное» и художественное производство всегда шли на Урале рука об руку. Однако в 1990-е годы Екатеринбург вышел в авангард художественной жизни благодаря своим альтернативным практикам, которые легко пересекали границы между мейнстримом и андерграундом. Городской ландшафт затягивает – все самое интересное происходило на улицах бывшего закрытого города-завода, проблематизируя само его существо, переформатируя постоянно меняющееся городское пространство.

Главная наша цель в этом контексте – поместить Екатеринбург на карту мировой художественной жизни через анализ качеств места и форматов индустриальности, свойственных именно этому городу и региону. Биеннале является продолжением программы Екатеринбургского филиала Государственного центра современного искусства «Уральские заводы: индустрии смыслов» и призвана придать мощный импульс развитию культурной ситуации города, идущий буквально из его индустриального «нутра». Современное искусство, помещенное в заводской контекст, призвано не вытеснить индустриальность, а переосмыслить ее значимость в контексте города и

new ways for the post-industrial era to be imagined creatively.

Any prominent regional artistic project is an ambitious and highly significant event with a broad spectrum of goals requiring that local society and governmental apparatuses be actively brought together.

We hope that the Ural Industrial Biennial of Contemporary Art will become an important and recognizable event both in Russia and abroad in the foreseeable future, and that with time it will take its place alongside the most significant international festivals and forums of contemporary art, attracting specialists and the wider public from all over the world.

Mikhail Mindlin,

General Director, National Center for Contemporary Arts

The format of the industrial biennial is innovative for Russian art. Although artists from all over the world have been making use of old industrial spaces for many years, here art and active industrial enterprises will interact on a daily basis. The creation of the Biennial is a sign that the city is ready for large-scale ventures and that the Ural region is able to demonstrate how it sees contemporary art and its role in a changing world.

Traditional museum space became stifling for artists of the Urals long ago. In the Soviet period, Ekaterinburg was best known for its 'severe style' and later for a unique Conceptualist school. The 'Machine' and artistic production have always gone hand in hand in the Urals. It was, however, alternative practices that brought Ekaterinburg to the forefront of artistic life in the 1990s, easily straddling the boundaries between the mainstream and underground. Its cityscape is engrossing – all the most interesting things happened on the streets of a formerly closed factory-city, problematizing its very existence and reformatting a constantly changing cityspace.

Our main goal in this context is to put Ekaterinburg on the international artistic map by analyzing the qualities of industrial locations and formats specific to this city and region. The Biennial is a continuation of the National Center of Contemporary Arts' Ekaterinburg branch program, *Ural Factories: Industries of Meaning* and aims to provide a strong impulse for the city's cultural development – one coming literally from its industrial "interior." When placed in the context of a factory, contemporary art is required not to supplant industry, but to rethink its significance in the context of a region that straddles the border between the industrial and the post-industrial. This Biennial puts contemporary art to the forefront as a way of thinking that can activate our industrial legacy and make it visible and meaningful in Ekaterinburg's cultural space.

A biennial involves the labor of a large number of specialists, but an industrial biennial involves, most of all, the labor of enthusiasts. I would thus like to offer my sincere thanks to the curatorial team: Cosmin Costinas, Ekaterina Degot, and David Riff, who devised the concept for *Shockworkers of the Mobile Image*, and all of our partners, colleagues, and friends who helped to make this project possible.

Alisa Prudnikova,

Commissioner, 1st Ural Industrial Biennial of Contemporary Art

региона, балансирующего на границе индустриального и постиндустриального. Биеннале выдвигает на первый план современное искусство в качестве образа мышления, способного активизировать смыслы индустриального наследия, сделать их видимыми и значимыми в культурном пространстве города.

Биеннале – это труд большого количества специалистов, а индустриальная биеннале – это прежде всего труд энтузиастов. Поэтому я бы хотела искренне поблагодарить команду кураторов – Екатерину Деготь, Космина Костинаса и Давида Риффа – авторов концепции «Ударников мобильных образов», всех партнеров, соратников и друзей, благодаря которым проект стал возможен.

Алиса Прудникова,

комиссар I-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства

ПРЕДИСЛОВИЕ

Екатерина Деготь, Космин Костинас, Давид Рифф
Ударники мобильных образов

Этот текст был создан ударным трудом, как и вся биеннале. Авторы бомбардировали друг друга идеями, текст разрастался и мутировал с каждым новым пасом от партнера к партнеру. Один автор выступал с предложением, другой мгновенно переводил, проверяя текст на точность, полемизируя и уточняя, за этим следовал обратный перевод с новыми уточнениями, затем взвешенные, критические и стратегические замечания третьего соавтора, который переписывал текст заново, и так далее. Сто мейлов в день – это не преувеличение.

Нам всем, разумеется, нравится это, и мы, конечно же, стахановцы. «Ударники мобильных образов» – романтическое название. Почти как «Искатели утраченного ковчега». Забавная и безопасная (теперь) советская фразеология вкупе с модным кураторским техницизмом. Много работать – единственный социально приемлемый образ жизни.

Но кто они, эти ударники, осознают ли они смысл своего труда и то, к каким результатам он приведет? Богу или мамоне мы служим, готовя не покладая рук первую биеннале современного искусства для Екатеринбурга, да еще и индустриальную? Мы не вполне уверены в ответе.

Похоже, там, где пахнет деньгами, рано или поздно появляется современное искусство. Бывший Свердловск, когда-то колыбель советской модернизации, а ныне узловая станция сырьевой экономики новой России и место аккумуляции капитала, последовавшей за шоковой приватизацией, страстно жаждет забыть свое прошлое и изобрести новое будущее. Здесь людям снятся ошеломляющие финансовые перспективы сотрудничества со странами БРИК, а пробуждение бросает их прямо в омут тяжких экономических реалий «капитализма катастроф». Но они засыпают и снова видят сны. Здесь уже стоит, хоть и пустует пока, гигантский офисный небоскреб а-ля Дубай; здесь есть очень заметные новые храмы и невидимые рабочие-мигранты, автомобильные пробки и огромные торговые центры; здесь многочисленные конструктивистские здания покрываются коркой рекламы недвижимости или зашиваются в пластик; здесь трудовые резервы в массовом порядке переориентируются на сервисные индустрии, а от сервисной индустрии прямой путь к «креативной». Даже желание «украсить» остановленные заводы произведениями искусства – все это приметы яростного желания забыться во сне новой «креативной экономики».

Современное искусство, каким его тут знают из телевизионных передач и журналов, должно служить процессу формирования нового общества. Это пароль, который позволяет представителям новых элит легко узнать друг друга. Оно создает сверкающий фасад и оправдывает «современностью» насильственные процессы, оно перековывает и переформовывает личность согласно новому моральному кодексу, рекрутируя свои стратегические кадры из рвущихся вверх низов среднего класса. Способно ли оно вообще на боль-

Cosmin Costinas, Ekaterina Degot, David Riff
Shockworkers of the Mobile Image

Shockwork is what made this text, and indeed this biennial. It was an intense collaboration of translations transmitted back and forth, the text accumulating and mutating every time it was remade. One author came forth with a proposal, another translated it immediately, arguing over some points and clarifying others. The third co-author chimed in with more strategic suggestions, and rewrote the whole thing again. And so on. One hundred emails a day is not an exaggeration.

Of course, we wouldn't be here if we didn't like it, if we weren't as eager as Stakhanovites. Shockworkers of the Mobile Image. It sounds a little romantic, like Raiders of the Lost Arc, or maybe just a combination of strange and (now) harmless Soviet phraseology and curatorial jargon that says "Work hard: It's the only socially acceptable way of life." But who are they really, these shockworkers? What does their work mean? Where does it lead? Are we serving god or mammon by working so hard to make the first biennial of contemporary art in Ekaterinburg, an "industrial" biennial, no less?

The answer isn't obvious. Though it seems the smell of money sooner or later attracts contemporary art. The city formerly known as Sverdlovsk, once the cradle of Soviet industrialization, has now become a hub of Russia's new resource economy, a site of accumulation following an era of shock privatization. It ambitiously wants to forget its past and invent a new future. Here, people dream with BRICs, and wake up to the harsh economic realities of "disaster capitalism," and then dream again. There is a huge Dubai-esque skyscraper across the street, as yet empty; there are eye-catching new churches and invisible migrant workers; there are traffic jams and there are megamalls; constructivist buildings are plastered over with real estate advertising or encased in plastic siding, as the industrial workforce is reoriented toward the service sector en masse. From industry to services to creative industries. Even the urge to give life back to the abandoned factories of the region with contemporary art bespeaks of the desire to jump headlong into the dream of the "creative" economy. Famous from TV and glossy magazines, contemporary art is supposed to serve the goal of giving this society its new form. It is the new order's slick coat of arms. It is a commodity in the transfers of symbolic capital that assures mutual recognition between the members of the new elite. It creates a glittering facade and a distraction. It re-educates, indoctrinates and subtly but deeply affects the very core of how a society is meant to function. It forms the subjectivity and agency of its strategic cadres, recruited from the upwardly mobile lower middle class. Can a biennial ever be more than a prestigious spectacle for the rich, cheap enough for the poor?

Of course, art is (still) a propaganda machine, and its biennials are temporary agitprop factories. But strangely enough, these factories are empty, save the audience. Like in the real economy, most of the actual work in contemporary art is outsourced; it takes place in advance, (less often) in studios, living rooms, cafes,

шее, нежели быть одновременно престижным зрелищем для богатых и дешевым для бедных?

Конечно, искусство – это по-прежнему машина пропаганды, биеннале – временная фабрика агитпропа. Но, странным образом, фабрики стоят пустыми, работников на них нет – только зрители. Как и в реальной экономике, производствоискусства в основном передано на аутсорсинг; оно происходит заранее, в мастерских (не так часто), квартирах и кафе, аэропортах и самолетах, вдали от места, где развернется спектакль. Там художники, кураторы и целая армия их ассистентов, продакшен-менеджеров, редакторов, переводчиков и волонтеров гнет спину денно и нощно, создавая образы и предметы, рассылая мейлы и SMS, не покладая рук и не покидая твиттера и фейсбука. Это уже не просто коммуникация – это тяжкий труд. Возложенный на себя по убеждению, в качестве образа жизни, он напоминает политическую деятельность. Никому не до сна. Семья на подхвате. Рабочий день ненормирован. Неудивительно, что сегодняшних производителей культурного продукта так легко представить себе в образах сверхпродуктивных советских ударников.

В Екатеринбурге трудно не видеть этих образов. Улицы этого города напоминают конвейеры, а смесь энтузиазма и принуждения вписана в изгибы конструктивистского здания типографии «Уральский рабочий», где пройдет выставка. Местная легенда гласит, что жилой комплекс для работников НКВД и их семей («Городок чекистов», 1929–1936) был построен так, чтобы в любую минуту замкнуть каре и превратить его в неприступную крепость, а потайные туннели связывают его с любой точкой города. Возможно, это метафора социализма, построенного в одной, отдельно взятой стране, и связанных с ним опасностей, не исчезнувших и сегодня. Нынешние российские лозунги – повышение национальной гордости благодаря экономической самодостаточности – поразительно напоминают обещания сталинского СССР. В России вообще, а на Урале в особенности современное искусство часто служит местом столь же упорного, сколь и бесплодного поиска «идентичности» и «корней», в то время как великое интернационалистское наследие коммунистической эпохи лежит невостребованным совсем рядом. Образы героического ударничества не просто сопутствовали советской индустриализации – они достигли дальних концов земли и стали языком интернациональной солидарности. Советская модель фордизма была слегка измененной копией моделей производства в развитом капитализме. Но теперь именно советская модель была разорвана на фрагменты и собрана заново в других идеологических контекстах. Часть исторического материала, представленного на выставке, показывает, как далеко простиралось это влияние.

Сегодняшний ударник создает другой порядок. Сверхпродуктивный художник и гиперактивный промоутер – уже не ударник производства. Он или она – стахановец репродукции. Нас интригует экстремальная репродуцируемость искусства сегодня. Культура, разбитая на короткие и легко усвояемые фрагменты, копируется нажатием двух клавиш компьютера, виртуозно и мгновенно

airports and airplanes far from the actual location. Somewhere out there, not only artists and curators, but an army of technical directors, assistants, translators, editors and interns work day and night to produce all these pictures and things, emailing, texting and twittering all the way to total Facebook oblivion. It is not just networking, it is real work resembling political activity, undertaken on the force of conviction, a total way of life. There is no sleep. The family is fully involved. The workday is endless. Perhaps that is why it is so tempting to think of today's cultural producers through images of superproductive shockworkers, Stakhanovites eagerly working night and day to build and operate the factories of socialism.

A place like Ekaterinburg immediately evokes such images. Its streets are like assembly lines, and a mixture of enthusiasm and coercion is written into the curves of the constructivist exhibition venue, the Uralsky Rabochy (Ural Worker) Press. Down the street, there is a seemingly utopian constructivist housing settlement called The Village of Chekists, built for the employees of the NKVD and their families from 1929 to 1936. Local legend has it that this complex was connected by tunnels to any place in the city, and that it could be sealed off and turned into an impenetrable fortress at will. A metaphor, perhaps, for socialism in one country, and its dangers. Today's slogans of a new Russia, heightened national pride thanks to economic self-sufficiency, are strikingly reminiscent of promises made in the USSR under Stalin. In Russia in general and in the Urals in particular, contemporary art is often where the search for "identity" and "roots" takes place, a search to which there is neither point nor end. No one wants to have anything to do with the legacy of internationalism, even though it is almost always very close at hand. The images of the heroic shockworker did not just accompany the industrialization of the Urals; they had a global reach and became the language of internationalist solidarity. Just as the Soviet model of Fordism was an altered copy of the most advanced industrial capitalism, so was the Soviet model brought elsewhere, stripped, broken down, and reassembled in other ideological projects. Some of the historical material in the exhibition shows this global reach.

Today's shockworkers are working to build a very different order. The superproductive artists and hyperactive promoters of today are Stakhanovites of reproduction, not production. It is that reproducibility of art that we find particularly intriguing. Cut up into short and easily digestible segments, culture today is copy-pasted and reassembled at a virtuosic pace, consumed just as quickly as it is made, more as a stimulus to go and produce another blog entry, another YouTube post. Production is understood as endless contribution to a cycle of reproduction and circulation of images and texts. Art is no longer a system in which a few talented people make unique objects for the rich few; art can now envision following the logic of blockbusters and bestsellers, albeit very exclusive ones.

This exhibition, however, refuses to hide the fact that most of what it shows are copies and reproductions. There are very few "originals." The exhibition largely consists of prints, video projections, and works made according to long distance

собирается снова и потребляется так же быстро, в качестве стимула для написания очередной записи в блоге, съемки очередного видео для YouTube. Производство – это на самом деле вклад в цикл бесконечного обращения образов и текстов. Искусство готово отказаться от статуса системы, где немногие талантливые создают уникальные объекты для немногих богатых; оно уже пробует руководствоваться логикой дорогого бестселлера для массы.

Эта выставка отказывается скрывать тот факт, что она является выставкой копий и репродукций. Лишь очень немногие произведения здесь – оригиналы; выставка состоит главным образом из тиражных принтов, видеопроекций, реконструкций и работ, созданных дистанционно по инструкциям авторов. Художественная система продолжает настаивать на том, что такие репродукции являются оригиналами; дорогие материалы, рукотворность и мастерство (обычно экспроприированные у полуанонимных исполнителей), исполнение по заказу и в соответствии с «атмосферой» какого-то конкретного места или же дорогая HD-технология прикрывают тот факт, что статус этой работы – циркулирующая репродукция.

Мы же хотим поспорить с этим и показать, что экстремальная мобильность и репродуцируемость являются неотъемлемыми условиями существования искусства сегодня, и более того – именно в этой зоне возможны интеллектуальное производство и политическая деятельность. Вот почему мы снабдили все произведения на выставке подробным описанием способа их производства. Эти заметки дают хотя бы некоторое представление о том, как передаются образы, как они циркулируют, и – в ряде случаев – как кураторы и потребители могут обойти существующие ограничения. На выставке на основе этих данных выстроятся материалы «читальни», которая расположится в будке контролера, наблюдающего с некоторой высоты за работой всей типографии. Они дают представление о том, как этот процесс регулируется законом, кураторами и самими художниками, на какие препятствия он наталкивается и как ускользает от тотального контроля. Логика репродуцирования означает, что образы постоянно перекодируются, ретранслируются, заново присваиваются новыми потребителями. Сегодня образы крадут, вырывают из контекста и приспосабливают к своим нуждам, и никакие копирайты, никакие меры безопасности этому помешать не способны. И у этих визуальных ошметков есть свое качество.

Три кураторских голоса, очень разные художественные высказывания, вступающие в диалог друг с другом. Коллажи, расположенные в середине этой книги, – ее единственные цветные иллюстрации. Если не считать статуи Ленина, почти прикрытой разросшимися фикусами, то это было первое, что мы увидели, как только вошли в здание бывшей типографии. В 1990-е годы ее рабочие украсили стены теми самыми материалами, которые печатали, соединив и смонтировав их на свой вкус. На какой-то момент нам показалось, что эти анонимные произведения искусства лучше и интереснее всего того, что мы могли бы здесь выставить, – и не просто потому, что ярче воплощают

instructions. Usually, the art system does its best to ensure such reproductions enjoy the same symbolic status as originals used to hold in the era of unique art objects and masterpieces, still insisting on expensive materials, "hand-made" skills (usually expropriated from semi-anonymous collaborators), site specificity and high definition, all meant to cover up the work's circulatory nature.

We want to work against that tendency and to show that extreme mobility and reproducibility are unalienable preconditions of art today, and more, that they are a place where intellectual production and politics can be activated and upheld. One of our strategies was to include extensive production notes for all the works in the show. These notes give at least some insight into how images are transmitted, how they circulate, and, in some cases, how curators and consumers can circumvent the usual restrictions. They show the regulation of a process that cannot be controlled long-term, the very logic of reproduction means that images are continually recoded, retranslated, and reappropriated by their consumers. Today, images are stolen, ripped, and reused, and no amount of copyright or security can ever prevent it. And these rags of originals take on a quality of their own.

The exhibition's three voices bring together contributions that are very different yet still respond to one another piece by piece in a kind of collage. Collages are also at the center of this book, and its only color illustrations. Aside from a statue of Lenin, partly covered by rubber plants in a corner of the staircase, they were literally the first thing we found when we entered the exhibition venue of the defunct Ural Worker Press, where in the 1990s the workers had decorated the walls with the materials they themselves printed. At some point, it seemed to us that these anonymous collages were better than anything we could ever show, and not just because they are vivid expressions of the idea of total reproducibility. To put it as simply as possible, they show what is perhaps most valuable about the experience of 20th century socialism.

One often forgets that in theory the shockwork of socialist industrialization, superproductive labor, supposedly voluntary, performed in a mixture of enthusiasm and coercion, was supposed to establish the conditions for the fundamental redefinition of value as such; mechanization would create a social wealth of disposable time to be used in self-education and self-enjoyment, for creativity, for politics. The division between manual and intellectual labor would be eradicated. Art would finally be a universal privilege and not one merely of some super-educated specialist stratum. Workers in all industries would ultimately have time to see and make their work as art.

In the workers' collages, you see that this goal is not just utopian. In fact, it was a reality, one that unfolded in the 1960s and 1970s, as state socialism headed toward stagnation and decline. In the city formerly known as Sverdlovsk, as in other major cities of the USSR, Soviet Fordism created a working class, and it also created the preconditions for proletarian education and proletarian social mobility. This surplus of thinking, critically minded people in Sverdlovsk generated a lively cultural underground in the city that had its heyday from the 1970s to the early 1990s.

идею тотальной репродукции. Говоря максимально просто – они являют нам самое ценное в опыте социализма XX века.

Нередко забывают, что в теории советское ударничество (сверхпроизводительный труд, будто бы добровольный, но на самом деле базировавшийся на смеси энтузиазма и принуждения) должно было создать условия для фундаментального пересмотра вопроса о ценностях. Механизация, как было принято думать, создаст общественное достояние в виде свободного времени, которое можно будет использовать для самообразования, самодеятельности, наслаждения жизнью и политической активности. Свободное время – мерило истинного богатства общества – перестанет быть уделом немногих; разделение между ручным и интеллектуальным трудом будет уничтожено; искусство станет наконец привилегией каждого, а не только сверхобразованного кружка специалистов. Рабочие всех специальностей наконец обретут время на то, чтобы увидеть произведения искусства и создать свои собственные.

Коллажи рабочих свидетельствуют о том, что эта цель не была утопической. Она осуществилась в реальности – в особенности начиная с 1960-х и 1970-х, когда государственный социализм начал клониться к стагнации и упадку. В бывшем Свердловске советский фордизм создал не только рабочий класс, но и предпосылки для достижения рабочими высокой степени образованности и высокой социальной мобильности. Одновременно с советской промышленной базой модернизации в Свердловске – как и в других крупных городах СССР – возник переизбыток мыслящих, критически настроенных людей, многие из которых были участниками свободной художественной сцены 1970-х – начала 1990-х годов.

Может ли это наследие, этот опыт критического использования своего свободного времени быть взят на вооружение в повседневной борьбе с новым «креативным капитализмом», с культурой «молодого менеджера и дизайнера», которая присваивает себе лозунги самодеятельности и творчества и мгновенно нейтрализует любой критический жест?

Нам показалось, что это возможно. Но, быть может, это еще одна фетишистская иллюзия ударника, который работает так много лишь для того, чтобы гнать от себя сомнения.

Москва – Сату-Маре – Утрехт

Август 2010

Can this legacy become a weapon in the everyday struggle with "creative capitalism"? Can a critical use of one's free time counteract the culture of young managers and designers who appropriate all the slogans of amateur creativity and try to neutralize any critical gesture? We think it can. But that might just be the wishful thinking and the fetishism of shockworkers, the whole point of whose untiring efforts is to dispel all doubt.

Moscow – Satu Mare – Utrecht

August 2010

Борис Гройс
Маркс после Дюшана, или Два тела художника

В конце XX – начале XXI века искусство вошло в новую эпоху – эпоху массового художественного производства. Предыдущая, модернистская эпоха была эпохой массового потребления искусства. В таком духе ее описывали многие влиятельные теоретики: как эру китча (Гринберг), как «культурную индустрию» (Адорно), как «общество спектакля» (Дебор). То была эра искусства, сделанного для масс, – искусства, которое хотело эти массы соблазнить, быть ими потребленным. Однако поп-культура XX века производилась элитами, а не самими массами. Сегодня же ситуация изменилась. К этому привели главным образом два обстоятельства. Одно из них – возникновение новых средств производства и дистрибуции образов; второе – сдвиг в нашем восприятии искусства, изменение в критериях того, что считать искусством, а что нет.

Начнем со второго. Определение произведения искусства как чего-то, что создано вручную отдельным художником и так, что следы его труда остаются видимыми или по крайней мере идентифицируемыми в самом произведении, сегодня уже недействительно. На протяжении XIX века живопись и скульптура рассматривались как продолжение тела художника: они должны были сохранить следы этого тела даже после смерти автора. В этом смысле художественный труд рассматривался как «неотчужденный» – по контрасту с отчужденным индустриальным трудом, который, как предполагалось, не создает видимых связей между телом рабочего и промышленным продуктом.

Эта ситуация резко изменилась, по крайней мере после Дюшана и использования им реди-мейда. Самая существенная перемена состояла, однако, не столько в использовании промышленно произведенных вещей в качестве художественных объектов, сколько в открывшейся для художника возможности не только производить свои собственные произведения в отчужденной, почти индустриальной манере, но также и позволить этим произведениям выглядеть так, как если бы они были произведены индустриально. Такие разные художники, как Энди Уорхол и Дональд Джадд, могут тут послужить примером постдюшановского подхода. Прямая связь между телом художника и телом произведения была разорвана. Исчезли ожидания того, что произведение искусства

Boris Groys

Marx after Duchamp or The Artist's Two Bodies

At the end of the 20th and beginning of the 21st centuries art entered a new era – namely, an era of mass artistic production. The previous, modern age was the era of the mass consumption of art. It has been described as such by many influential theoreticians: as an era of Kitsch (Greenberg), of "cultural industry" (Adorno) or as a society of spectacle (Debord). This was the era of art made for the masses – of art that aimed to seduce and be consumed by the masses. But 20th century popular culture was produced by the elites – not by the masses themselves. Now, the situation has changed. There were primarily two developments that led to this change. One is the emergence of new technology in image production and distribution, another is a shift in our understanding of art, the change of the rules used to identify what is, and what is not, art.

Let us begin with this second development. Today, we do not identify an artwork primarily as an object produced through the manual work of an individual artist in such a way that the traces of this work remain visible or, at least, identifiable in the body of the artwork itself. During the 19th century painting and sculpture were seen as extensions of the artist's body, and were supposed to evoke the presence of this body even after the death of the artist. In this sense, artistic work was regarded as "non-alienated" work – in contrast to the alienated, industrial labor that has not presupposed any traceable connection between the worker's body and the industrial product. This situation has changed drastically, at least since Duchamp and his use of readymades. The main change consisted, in fact, not so much in the use of industrially produced objects as artworks but, rather, in a new possibility for artists not only to produce their own artworks in an alienated, quasi-industrial manner but also to let these artworks look as if they were industrially produced. Such different artists as Andy Warhol and Donald Judd can serve here as examples of the post-Duchampian art. The direct connection between the body of the artist and the body of the artworks was severed. The artworks were no longer supposed to retain the warmth of the artist's body – even when his own corpse had already become cold. On the contrary, the author – the artist – was proclaimed dead in the middle of his or her "physical" life, and the "organic" character

будет хранить тепло тела художника (в том числе и тогда, когда труп его уже остынет). Напротив, автор – художник – был провозглашен умершим уже в расцвете его или ее физической жизни, и «органический» характер произведения был переинтерпретирован в качестве идеологической иллюзии.

Следствием этого явилось по крайней мере одно обстоятельство. Насильственное расчленение живого, органического тела, как обычно полагается, является преступлением. Но если произведение искусства является трупом или, более того, объектом промышленного производства, машиной, тогда его расчленение не только не расценивается как преступление, но, напротив, всячески приветствуется.

А это, разумеется, то, чем как раз ежедневно занимаются сотни тысяч людей в контексте современных медиа. Сегодняшние массы хорошо информированы о продвинутом арт-производстве благодаря различным биеннале, выставкам «Документа» и их медийной репрезентации, и все они используют медиа точно тем же способом. Современные средства коммуникации и социальные сети типа Facebook, YouTube и Twitter дали глобальному народонаселению возможность размещать свои фотографии, видео и тексты так, что их не отличить от других постконцептуалистских художественных практик. А современный дизайн дает тем же массам возможность оформлять свои жилища или рабочие места в качестве инсталляций и воспринимать их именно таким образом.

В то же время все эти дигитальные «контенты» и «продукты», которые сотни миллионов людей ежедневно вывешивают в интернете, не имеют прямой связи с их телами – они так же отчуждены от них, как и любое другое современное художественное произведение. Это означает, что эти контенты и продукты можно легко фрагментировать и использовать в совершенно других контекстах. В самом деле: сэмплинг, действующий посредством копипейста, является наиболее стандартной и наиболее часто используемой операцией в интернете.

Таким образом, можно сказать, что имеется прямая связь между квазииндустриальными практиками постдюшановского искусства и современными интернет-практиками. Даже люди, которые не знают и не любят современных инсталляций, перформансов или инвайронментов, в контексте интернета оперируют тем же самым методом сэмплинга,

of the artwork was interpreted as an ideological illusion. That has at least one obvious consequence: The violent dismembering of a living, organic body seems a crime to us. But if an artwork is a corpse, or, even better, an industrially produced object or machine then its fragmentation does not constitute any kind of crime – in fact, it is even welcomed.

And that is, of course, precisely what hundreds of millions of people around the world are doing every day in the context of contemporary media. Today's masses became well informed about the advanced art production through biennials, Documentas and related media coverage – and they use the media in the same way. Contemporary means of communications and networks like Facebook, YouTube, and Twitter enable the global public to display their photos, videos and texts in a way that cannot be distinguished from any other post-Conceptualist artwork. And contemporary design offers the same populations the opportunity to shape and experience their apartments or work places as artistic installations. At the same time all this digital "content" or these digital "products" that hundreds of millions of people put on display every day have no direct relation to their bodies – and are as "alienated" from them as is any other contemporary artwork. That means that this content and these products can easily be fragmented and reused in different contexts. And, indeed, "copy and paste" sampling is the most standard, most frequently used operation on the Internet. Thus, one can say that there is a direct connection between the quasi-industrial practices of post-Duchampian art and contemporary Internet practices. Even people who do not know or appreciate contemporary artistic installations, performances or environments operate in the context of the Internet by the same sampling on which those artistic practices are based. (Here one can see an analogy to Benjamin's interpretation of the public's readiness to accept montage in cinema by rejecting the same montage in painting.)

Many see this erasure of work both in and through the contemporary artistic practice as liberation from work in general. The artist begins to be seen as a bearer and protagonist of "ideas," "concepts," or "projects," instead of being, as had previously been the case, a subject of hard work – be it non-alienated or alienated work. Accordingly, for some the digitalized, virtual space of the Internet conjured up the phantoms of "immaterial work" and "the immaterial worker" that allegedly open the way to the "post-Fordist" society of universal creativity – free from hard work and

на котором эти художественные практики построены. (Здесь можно усмотреть аналогию беньяминовской интерпретации того, что публика готова принять монтаж в кино, но отказывается принять его в живописи.)

Такая ненаблюдаемость труда в современной художественной практике многими интерпретируется как освобождение от труда в принципе. В художнике начинают видеть носителя «идей», «концептов», «проектов», а не – как это было раньше – субъекта интенсивного труда, будь то труд отчужденный или неотчужденный. Соответственно, дигитализированное, виртуальное пространство интернета в иных головах порождает фантомы некоего «нематериального труда» и «нематериальных тружеников», которые якобы открывают путь «постфордистскому» обществу всеобщего творчества, свободного от тяжкой работы и эксплуатации.

Одновременно дюшановская стратегия реди-мейда подрывает права интеллектуальной частной собственности, уничтожая привилегию авторства и предоставляя искусство и культуру в неограниченное публичное пользование. Использованием Дюшаном реди-мейда может считаться настоящей художественной революцией, сравнимой с коммунистической революцией в политике. Обе революции были направлены на конфискацию и коллективизацию частной собственности – будь она реальной или символической. В этом смысле можно сказать, что некоторые современные художественные и интернет-практики играют сегодня роль символической коммунистической коллективизации, находясь в самом сердце капиталистической экономики.

Здесь возникает ситуация, в известном смысле напоминающая романтическое искусство начала XIX века. В Европе в тот момент повседневная жизнь определялась идеологической реакцией и политической реставрацией. После окончания Французской революции и Наполеоновских войн Европа вошла в период относительной стабильности и мира. Эпоха политических перемен и идеологических битв, казалось, навсегда ушла в прошлое. Гомогенный политико-экономический порядок, основанный на сочетании промышленного подъема и технологического прогресса с политическим застоем, казалось, возвещал о конце истории. Художественное движение романтизма, которое возникло в этот исторический момент по всему европейскому континенту, и стало той зоной, где еще мечтали об утопиях, помнили о травмах революции и проживали альтернативные жизненные проекты. Сегодня, как и тогда, художествен-

exploitation. Additionally, the Duchampian readymade strategy seems to undermine the rights of intellectual private property – abolishing the privilege of authorship and delivering art and culture into unrestricted public use. Duchamp's use of readymades can be understood as a revolution in art that is analogous to the political communist revolution. Both revolutions aim at the confiscation and collectivization of private property – be it "real" or symbolic. In this sense one can say that certain contemporary art and Internet practices now play the symbolic role of communist collectivization in the midst of the capitalist economy. One has here a situation that is in a particular sense, reminiscent of the position of Romantic art at the beginning of the 19th century. In 19th century Europe everyday life was dominated by ideological reaction and political restoration. After the end of French revolution and the Napoleonic wars, Europe found a certain stability and peace. The age of political transformations and ideological battles seemed finally to have been overcome. The homogeneous political and economic order based on a combination of economic growth, technological progress and political stagnation seemed to announce the end of history. At that historical moment the romantic movement in art that had emerged throughout the whole European continent became a place where utopias could be dreamt of, where revolutionary trauma was remembered and projects for alternative ways of living were lived. Today, too the art scene has become a place for emancipatory projects, participative practices, radical political attitudes but also houses memories of the social catastrophes and disappointments of the revolutionary 20th century. This specific neo-romantic and neo-communist makeup of contemporary culture is, as is often the case, especially well diagnosed by its enemies. Thus in his influential book *You Are Not a Gadget* Jaron Lanier speaks about "digital Maoism" and "the hive mind" that dominate the contemporary virtual space, ruin the principle of intellectual private property and, thus, lead to the lowering of cultural standards and potential demise of the culture as such.

Thus, here we are not seeing the liberation of labor but, rather, liberation from labor – at least from its manual, "oppressive" aspects. The question is: To what degree is such a project realistic? Is liberation from labor possible? Indeed, contemporary art confronts the traditional Marxist theory of value production with the following difficult question: If the "original" value of a product reflects the accumulation of work in it, then

ная сцена становится местом для эмансипаторных проектов, практик соучастия, радикальных политических позиций, но также и памяти о социальных катастрофах и разочарованиях, которыми был полон революционный XX век. Этот специфический неоромантический и неокоммунистический аспект современной культуры лучше всего, как это часто бывает, виден ее врагам. Поэтому в своей влиятельной книге You Are Not a Gadget Жарон Ланье (Jaron Lanier) говорит о «дигитальном маоизме» и «роевом сознании», которые, с его точки зрения, правят в современном виртуальном пространстве, подрывая принцип интеллектуальной частной собственности и, следовательно, способствуя снижению культурных стандартов и потенциальной гибели культуры как таковой.

Таким образом, мы здесь имеем дело не с освобождением труда, но скорее с освобождением от труда – по крайней мере от его ручного, «подавляющего» аспекта. Вопрос состоит в следующем: насколько этот проект реалистичен? Возможно ли освобождение от труда? В самом деле, современное искусство ставит перед традиционной марксистской теорией производства прибавочной стоимости следующий трудный вопрос: если «первичная» стоимость продукта отражает аккумуляцию в нем труда, может ли реди-мейд приобрести дополнительную стоимость в качестве художественного произведения, несмотря на то, что художник вроде бы дополнительного труда в него не инвестировал?

Постдюшановское «искусство по ту сторону труда», похоже, составляет наиболее убедительный аргумент против марксистской теории стоимости. Похоже, перед нами пример «чистой», «нематериальной» креативности, которая выходит за пределы традиционных условий производства прибавочной стоимости при помощи ручного труда. Похоже, что в этом случае решения художника представить некий объект в качестве произведения искусства и решения некоей арт-институции принять этот объект в качестве такового достаточно, чтобы произвести ценный художественный товар – без инвестиции какого-либо труда. Экспансия этой вроде бы нематериальной художественной практики, осуществляемая во всю экономику при помощи интернета, создает иллюзию того, что именно дюшановское (а не марксово) освобождение от труда – освобождение при помощи «нематериальной» креативности – открывает пути к новой утопии креативных множеств. Единственным условием осуществления новой утопии представляется критика институций, включая ин-

how can a readymade acquire an additional value as an artwork – notwithstanding the fact that in this case the artist seems not to have invested any additional work in this artwork? Post-Duchampian art-beyond-labor seems to constitute the most effective counter-example to the Marxist theory of value. It seems that we have here an example of "pure," "immaterial" creativity that transcends all the traditional conditions of value production through manual labor. It seems that in this case the artist's decision to offer a certain object as an artwork and the decision of an art institution to accept this object as an artwork suffice to produce a valuable art commodity – without involving any work process. The expansion of this seemingly immaterial practice of art into the entire economy thanks to the Internet creates the illusion that post-Duchampian liberation from labor through "immaterial" creativity and not the Marxist liberation of labor opens the way to a new utopia of creative multitudes. The only precondition for that seems to be the critique of the institutions, including a critique of the art institutions that contain and frustrate the creativity of the disparate multitude through their policy of selective inclusions and exclusions.

However, here we find a certain confusion regarding the notion of the "institution." Art institutions are mostly reflected on – especially in the framework of the "institutional critique" – as power structures defining what is included or excluded from these institutions. Thus, art institutions are analyzed mostly in "idealist," non-materialist terms. Being perceived and described in materialist terms the art institutions present themselves rather as buildings, spaces and transportation agencies that require a lot of manual work for their construction, maintenance and use. Thus, one can say that the rejection of "non-alienated" work involves the post-Duchampian artist in alienated, manual work, transferring certain material objects from outside these art spaces to inside them – or vice versa. Pure immaterial creativity reveals itself as a pure fiction. Rather, the old-fashioned, non-alienated artistic work is substituted here by the purely alienated, manual work of transporting objects from one place to another. The post-Duchampian art-beyond-labor is, in fact, a triumph of an alienated, "abstract" labor over non-alienated, "creative" work. It is this alienated labor of the transportation of certain objects from one place to another plus the labor invested into the construction and maintenance of the art spaces that ultimately produce the art value under the post-Duchampian art conditions.

ституции художественные, которые ограничивают и подрывают свободу творчества этих изменчивых креативных множеств при помощи политики произвольных включений и исключений.

Однако здесь мы имеем дело с некоторой путаницей относительно понятия «институция». Художественные институции обычно рассматриваются – особенно в рамках «институциональной критики» – как некие структуры власти, которые определяют, что будет в них впущено, а что останется за бортом. Это означает, что они анализируются главным образом идеалистически, а не материалистически. Если же рассматривать эти институции с материалистической точки зрения, то это скорее некие здания, пространства, транспортные агентства и т.п., для постройки, поддержания и функционирования которых требуется огромное количество ручного труда. Так что можно сказать, что отказ от «неотчужденного» труда ввергает постдюшановского художника во вполне отчужденный ручной труд, сводящийся к переносу неких материальных объектов из внешнего пространства в институциональное пространство искусства или наоборот. Чистая нематериальная креативность оказывается чистой фикцией. Скорее мы имеем дело с тем, что неотчужденный художественный труд «по старинке» подменяется тут предельно отчужденным ручным трудом по передвиганию предметов с места на место. Постдюшановское «искусство по ту сторону труда» на самом деле есть не что иное, как триумф отчужденного «абстрактного» труда над неотчужденным «творческим» трудом. Именно этот отчужденный труд по переносу вещей, а также труд, инвестированный в строительство и содержание арт-институций, и создает в конце концов художественную стоимость в постдюшановском мире.

Дюшановская революция ведет не к освобождению художника от труда, а к его или ее пролетаризации: неотчужденный труд просто подменяется отчужденным индустриальным трудом по строительству и транспортировке. На самом деле современным арт-институциям художник как традиционный производитель искусства вообще больше не нужен. Чаще всего его сегодня нанимают как работника на определенный период времени – реализовать тот или иной институциональный проект. С другой стороны, коммерчески успешные художники вроде Джеффа Кунса или Дэмиена Херста давно уже сделались предпринимателями.

Экономика интернета делает эту экономику постдюшановского искусства еще более очевидной для внешнего наблюдателя. На самом деле

The Duchampian revolution leads not to the artist's liberation from work but to his or her proletarization: The non-alienated artwork is here simply substituted by alienated industrial, construction and transportation work. In fact, contemporary art institutions no longer need the artist as producer in the traditional sense. Most often, the artist is hired today as a worker for a certain period of time to realize this or that institutional project. On the other side, the commercially successful artists like Jeff Koons and Damian Hirst have long ago turned themselves into entrepreneurs.

The Internet economy makes this post-Duchampian art economy even more obvious to an external spectator. In fact, the Internet is simply a modified telephone network, providing a means of transportation for electrical signals. As such it is not "immaterial," but, rather, wholly material. If certain communication lines are not laid, if certain gadgets are not produced, or if phone access is not installed and paid for – there is no Internet and no virtual space. Using the traditional Marxist vocabulary one can say that big corporations operating in the field of communication and information technology control the material basis of the Internet and the means of production of virtual reality, e.g. its hardware. Thus, in the case of the Internet we have an interesting combination of hardware-capitalism and software-communism. The hundreds of millions of so-called "content producers" put their content on the Internet without getting any profit in reward – content production being essentially not intellectual work operating via ideas but manual labor operating over the keyboard. Profit is appropriated by those corporations that control the material means of virtual production. The decisive step in the proletarization and exploitation of the intellectual and artistic work was, of course, the emergence of Google. Google's search program operates by a fragmentation of the individual texts that turn them into a non-differentiated mass of verbal garbage: Every individual text that is traditionally supposed to be held together by its author's intention is thrown into this huge garbage pit where it dissolves, and from which individual sentences are then fished out – to be combined in a disconnected manner with other sentences having allegedly the same "topic." Of course, a belief in the unifying power of the authorial intention was already undermined by recent philosophy and, especially, by Derridian deconstruction. Indeed, the deconstruction effected the symbolic confiscation and collectivization of individual texts – removing them from authorial

интернет – это всего лишь усовершенствованная телефонная сеть, средство транспортировки определенных электрических сигналов. В качестве такового он не столько «нематериален», сколько, напротив, материален до самого основания. Если те или иные коммуникационные линии не проложены, а те или иные устройства не произведены, если телефонная линия не подключена или за нее не заплатили – нет ни интернета, ни виртуального пространства. Пользуясь традиционной марксистской терминологией, можно сказать, что крупные корпорации, действующие в поле коммуникаций и информационных технологий, контролируют материальную базу интернета и средства производства виртуальной реальности, то есть ее «хард». Таким образом, в случае интернета мы имеем интересное сочетание капиталистического «харда» с коммунистическим «софтом». Сотни миллионов так называемых производителей контента выкладывают свои контенты в интернет, не получая с того никакого профита – потому что производство контента есть главным образом не интеллектуальный труд, оперирующий идеями, а физический, проявляющийся в ударах по клавиатуре. Прибыль присваивается корпорациями, которые контролируют материальные средства виртуального производства.

Решающей вехой в процессе пролетаризации и эксплуатации интеллектуального и художественного труда было, конечно, создание Google. Поисковая система Google оперирует фрагментацией интеллектуальных текстов и превращает их в недифференцированную массу вербального мусора. Индивидуальный текст, который, как традиционно предполагают, сохраняет цельность благодаря намерению автора, оказывается брошен в эту огромную мусорную яму, где он растворяется; из этой ямы вылавливаются отдельные фразы – и затем комбинируются произвольным образом с другими фразами, предположительно на ту же тему.

Разумеется, вера в объединяющую силу авторского намерения была уже подорвана в последние годы философией, особенно деррридианской деконструкцией. В самом деле, деконструкция осуществляет символическую конфискацию и коллективизацию индивидуальных текстов, изымая их из-под авторского контроля и сбрасывая в бездонную мусорную яму анонимного бессубъектного «письма». Этот жест поначалу казался эмансипирующим, потому что находился в резонансе с некоторыми коммунистическими, коллективистскими мечтаниями. Теперь Google, кажется, занимается не чем иным, как реализацией деконструктивист-

control and delivering them into the infinite garbage pit of anonymous, subjectless "writing." It was a gesture that initially seemed emancipatory because it was somehow in sync with certain communist, collectivist dreams. Now, Google seems to do nothing but realize that programme of deconstructing the collectivization of writing. But there is a difference between deconstruction and googling: Deconstruction was understood by Derrida in purely "idealistic" terms as an infinite and, thus, uncontrollable practice whereas Google programs are not infinite but finite and material – subject to corporate appropriation, control, and manipulation. The removal of authorial, intentional and ideological control over writing has not lead to its liberation. Instead, in the context of the Internet, writing becomes to be subjected to a different kind of control through hardware and corporate software, through the material conditions of writing production and distribution. In other words, the Internet completes the process of proletaritazion of work that started in the 19th century by completely eliminating the possibility of artistic, cultural work as authorial, non-alienated work. The artist becomes an alienated worker like everyone else who is involved in contemporary production processes.

But then the question arises: What happened to the artist's body after the labor art production involves became alienated labor? The answer is simple: The artist's body itself became a readymade. Foucault has already drawn our attention to the fact that alienated work produces the worker's body alongside the industrial products. The worker's body becomes disciplined and at the same time totally exposed to external surveillance. This phenomenon is famously characterized by Foucault as "panoptism." Alienated industrial work can not be described only in terms of external productivity – without taking into the consideration the fact that this work also produces the worker's body itself. The production of a worker's body, something that functions just like a reliable gadget, as an "objectified" instrument of alienated, industrialized work, can be seen even as the main achievement of modernity. Such modernized bodies also populate contemporary bureaucratic, administrative and cultural spaces in which it seems that nothing material is produced beyond these bodies themselves that become even more disciplined and that are subjected to panoptic surveillance. Now, one can argue that it is precisely this modernized, updated working body that is used as readymade by contemporary art – the body

ской программы по коллективизации письма. Но между деконструкцией и «гуглением» есть разница: Деррида понимал деконструкцию чисто идеалистически, как бесконечную и, следовательно, неподконтрольную практику, в то время как программы Google не бесконечны, а конечны и материальны – они подвержены корпоративной политике присвоения, контроля и манипуляции. Снятие авторского, сознательного, идеологического контроля над письмом не привело к его освобождению. Напротив, в контексте интернета письмо подвергается другому типу контроля – со стороны «харда» и корпоративного «софта», со стороны материальных условий производства и дистрибуции письма.

Другими словами, интернет завершает процесс пролетаризации труда, который начался в XIX веке, полностью исключая возможность художественного, культурного труда в качестве авторского и неотчужденного. Художник становится отчужденным работником, ничем не отличающимся от всех остальных вовлеченных в современный производственный процесс.

Тогда, однако, встает вопрос: что же случилось с телом художника после того, как производство искусства стало отчужденным трудом? Ответ прост: тело художника само стало реди-мейдом. Уже Фуко привлек наше внимание к тому факту, что отчужденный труд производит среди прочих промышленных продуктов еще и тело рабочего. Тело рабочего дисциплинируется и в то же время подвергается тотальному внешнему наблюдению. Этот феномен, как хорошо известно, Фуко называет паноптизмом. Отчужденный промышленный труд нельзя описать только с точки зрения его продуктивности, не принимая в расчет тот факт, что этот труд производит и тело самого рабочего. Производство тела рабочего, которое начинает функционировать как надежный механизм, как «объективированный» инструмент отчужденного индустриального труда, можно даже считать главным достижением эпохи нового времени (modernity). Такие модернизированные тела населяют и современные бюрократические, административные и культурные пространства, где на первый взгляд ничего материального не производится, кроме самих этих тел, которые еще больше дисциплинируются и подвергаются еще более пристальной паноптической слежке.

Можно, конечно, утверждать, что именно это модернизированное, нормированное рабочее тело используется в качестве реди-мейда современным искусством – тело, которое возникает в качестве побочного про-

that emerged as a by-product of the alienated work and that, under the standard conditions of the industrial or administrative activity, already finds itself exposed to permanent visual control. However, to find such a body the contemporary artist does not need to go to a factory or administrative office. Under the current conditions of alienated artistic work the artist can find a body like this in his or her own body.

Indeed, in recent decades the artist's body is increasingly becoming the main focus of contemporary art – through performance art, video, photography etc. One can say the today's artist is increasingly concerned with the exposure of his/her body as a working body – with exposure themselves to the gaze of a spectator, or to a camera, that re-creates the scene of panoptic exposure to which working bodies in factories or offices are subjected. A good example of the exposure of such a working body is the recent exhibition by Marina Abramović *The Artist is Present* at MoMA in New York. Abramović sat in MoMA's atrium every day in the same pose, throughout the exhibition's entire run during the museum's working hours – from when it opening up to when it closed. In this way the artist recreated the situation of an office worker whose primary occupation is to sit in one place, observed by his or her superiors, whatever this worker does or does not do beyond that. One can say that through this performance Abramović perfectly illustrated Foucault's notion of the production of a working body as the main effect of modernized, alienated work. Precisely because Abramović was not doing anything during this time she thematized the incredible discipline, endurance and physical effort that are required to simply remain present at one's place of work from the beginning of the working day to its end. At the same time the artist's body was subjected to the same regime of exposure as all the other artworks in MoMA – as they hang on the walls or remain in their places, always in the same position, during the museum's working hours. Generally, we assume that these paintings and sculptures also do not change places or disappear from the museum when the museum is closed and when they are not exposed to the gaze of the visitor. Accordingly, we tend to imagine that Marina Abramović's immobilized body will forever remain in the museum, becoming as immortal as all other pieces in the museum. In this sense, *The Artist is Present* creates the image of a living corpse as the only perspective on immortality that our civilization is able to offer its citizens.

дукта отчужденного труда и уже в стандартных условиях промышленной или административной деятельности оказывается под постоянным визуальным контролем. Однако, чтобы обнаружить такое тело, современному художнику не обязательно идти на завод или в офис. Поскольку сегодня труд самого художника является столь же отчужденным, такое тело художник обнаруживает у себя самого.

В самом деле, в последние десятилетия тело художника все больше и больше оказывается в центре внимания современного искусства – в перформансе, видео, фотографии и так далее. Можно сказать, что сегодняшний художник все более заинтересован в экспонировании своего тела как рабочего тела – в самоэкспонировании перед взглядом зрителя или перед камерой, воссоздающей ситуацию паноптического контроля, которому подвержены работающие тела на заводе или в офисе. Хороший пример экспонирования рабочего тела – недавняя выставка Марины Абрамович «В присутствии художника» (The Artist is Present) в MoMA в Нью-Йорке. Весь срок работы выставки художница сидела в одной и той же позе в атриуме музея в часы его работы, с открытия до закрытия. Таким образом она воссоздавала ситуацию офисного работника, чье основное занятие – сидеть на одном месте под наблюдением супервайзера, что бы работник ни делал помимо этого.

Можно сказать, что этим перформансом художница прекрасно проиллюстрировала идею Фуко о производстве работающего тела как главного результата модернизированного отчужденного труда. Именно потому, что она ничего другого в это время не делала, она тематизировала невероятную дисциплинированность, выносливость и физическое усилие, необходимые для того, чтобы просто продолжать присутствовать на рабочем месте от звонка до звонка. В то же время тело ее подвергалось тому же режиму экспонирования, что и все другие произведения искусства в MoMA, которые в надлежащие часы висят на стене или стоят на полу всегда в одной и той же позиции. Обычно мы предполагаем, что эти картины и скульптуры не меняют своего месторасположения и не исчезают из музея в часы, когда последний закрыт и произведения не предстают перед взором зрителя. Соответственно, у нас возникает ожидание, что и неподвижное тело Марины Абрамович навсегда останется в музее, став столь же бессмертным, как и другие единицы музейного хранения. В этом смысле «В присутствии художника» создает образ живого трупа –

This immortality effect is additionally strengthened by the fact that Abramović's performance is a recreation or repetition of one that she gave together with Ulay in her youth when they would both were sit opposite each other during the working hours of the exhibition space up to its closure. In the exhibition *The Artist is Present* Ulay's place opposite of Marina could be taken by any visitor. This substitution of Ulay's body by other living bodies demonstrates that the artist's working body is, in fact disconnected – by the alienated, "abstract" character of modern work – from his or her natural, mortal body. The artist's working body can be substituted by any other body ready and able to perform a similar work of self-exposure. Thus, in the main, retrospective part of exhibition, the previous performances by Abramović and Ulay were repeated or reproduced in two different forms: by the means of video documentation and by their replication through the naked bodies of hired actors. Here again the nakedness of these bodies was more important than their particular shape or even gender (Ulay was in one instance, out of some practical consideration, represented by a woman). There are many who speak about the spectacular in contemporary art. But in a certain sense contemporary art effectuates the reversal of the spectacle (be it theater or cinema). In the theater the actor's body also presents itself as immortal and undergoes different metamorphotic processes by transforming itself into the bodies of the others – through playing different roles. In contemporary art the artist's working body accumulates different roles within itself (as in case of Cindy Sherman) or, as in the case of the Marina Abramović's show – in different living bodies. The artist's working body is unique – and at the same time perfectly exchangeable or substitutable because it is a body of alienated, abstract labor. In his famous book *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* Ernst Kantorowicz describes the medieval theory according to which the king has two bodies: natural, mortal body and official, institutional, exchangeable, immortal body. Analogously, one can say that when the artist exposes his or her body it is the second, working body that is exposed. At the moment of its exposure this working body reveals also the value of labor accumulated in the artistic institutions (the medieval theology speaks, according to Kantorowicz, of "corporations"). In general, visiting a museum, we do not realize the amount of work needed to keep the paintings on the walls or statues in their places. But this effort becomes imme-

той единственной перспективы бессмертия, которую наша цивилизация способна предложить своим гражданам.

Этот эффект бессмертия дополнительно усиливается тем фактом, что перформанс Марины Абрамович является воссозданием (повторением) перформанса, который она же делала с Улаем в юности и во время которого оба они сидели лицом друг к другу в часы работы выставки вплоть до ее закрытия. На выставке «В присутствии художника» место Улая – место напротив Марины Абрамович – могло быть занято любым посетителем. Эта подмена тела Улая другим живым телом показывает, что рабочее тело художника на самом деле отторгнуто – отчуждающим, «абстрактным» характером современного труда – от его или ее природного, смертного тела. Рабочее тело художника можно заменить любым другим телом, которое готово и способно выполнить ту же работу самоэкспонирования. Поэтому в ретроспективной части выставки ранние перформансы Марины Абрамович и Улая были повторены (репродуцированы) двумя различными способами: при помощи видеодокументации и при помощи воспроизведений, исполненных нагими телами нанятых актеров. И здесь опять-таки нагота этих тел была важнее, чем их форма и даже пол (в одном случае Улай, по неким практическим соображениям, был заменен на женщину).

Многие говорят про спектакулярность современного искусства. Но в определенном смысле оно совершает переворачивание спектакля (будь то театрального или кинематографического). В театре тело актера, которое, кстати, тоже представляет себя в качестве бессмертного, проходит через разные метаморфозы, превращаясь в тела других людей – играя разные роли. В современном искусстве рабочее тело художника аккумулирует в себе различные роли (в случае Синди Шерман) или (как в случае Марины Абрамович) различные живые тела. Рабочее тело художника идентично самому себе и в то же время полностью заменяемо и подменяемо, потому что это тело отчужденного, абстрактного труда. В своей знаменитой книге The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology Эрнст Канторович (Ernst Kantorowicz) излагает средневековую теорию, согласно которой король имел два тела: природное смертное, с одной стороны, и официальное, институциональное, заменяемое и бессмертное, с другой. Аналогичным образом можно сказать, что, когда художник выставляет свое тело, экспонируется именно это второе, рабочее тело. В момент его экспонирования это тело также делает види-

diately visible if a visitor is confronted with a sitting Marina Abramović. It is an assumption of the invisible physical effort needed to keep the human body in one position for a long time, to make a "thing," a readymade out of one's body, that gets the visitors' attention and lets them contemplate the artist's body for hours.

Now, one might think that only celebrities' working bodies are exposed to the public gaze. However, the subjects of the most average, "normal" contemporary everyday life also continually document their own working bodies in photography, video, Internet websites and so on. In addition, contemporary everyday life is exposed not only to institutional surveillance but also to ever increasing media coverage. The innumerable sitcoms that inundate TV screens around the world are exposing to us the working bodies of doctors, peasants, fishers, presidents, movie stars, factory workers, mafia killers, grave diggers and even mediums and vampires. It is precisely this ubiquity and universality of working bodies and their representations that makes them particularly interesting for art. Even if our contemporaries' primary, natural bodies are different, their secondary working bodies are interchangeable. And it is precisely this interchangeability that unites the artist with his or her audience. Today, the artist shares art with the public as he or she once shared religion or politics with it. To be an artist has ceased to be an exclusive fate – instead, it has become representative of society as a whole on its most intimate, everyday, bodily level. Here the artist once again has the chance to put forward a universalist claim – as an insight into the duplicity and ambiguity of the artist's own two bodies.

мым всю стоимость труда, аккумулированного в нем художественными институциями (средневековая теология, согласно Канторовичу, говорит о «корпорациях»). Обычно, посещая музей, мы не отдаем себе отчета в количестве труда, необходимого для того, чтобы картины продолжали висеть на стенах, а статуи – стоять на своих местах. Но это усилие немедленно становится зримым, когда посетитель встречается с сидящей Мариной Абрамович. Именно это угадывание невидимого физического усилия, необходимого, чтобы поддержать человеческое тело в одной и той же позиции долгое время, сделать из него «вещь», реди-мейд, привлекает внимание посетителей и заставляет их часами созерцать фигуру сидящей Марины Абрамович.

Можно, конечно, считать, что только тела знаменитостей открыты для публичного обозрения. Однако субъекты самой что ни на есть средней, «нормальной» повседневной жизни сегодня также перманентно документируют свои собственные рабочие тела посредством фотографии, кино, видео, на веб-сайтах и т.п. Помимо этого, современная повседневность подвергается не только институциональному наблюдению, но и медийной репрезентации, размах которой постоянно увеличивается. Телеэкраны всего мира заполняются бесконечными ситкомами, которые предъявляют нам работающие тела врачей, крестьян, рыбаков, президентов, кинозвезд, заводских рабочих, наемных убийц, могильщиков и даже медиумов и вампиров. Именно этот вездесущий и универсальный характер рабочих тел и их репрезентации делает их особенно интересными для искусства. Вторичные рабочие тела наших современников взаимозаменяемы, хотя их первичные, природные тела и не таковы.

Именно эта взаимозаменяемость и объединяет художника со зрителем. Сегодня художник разделяет искусство с публикой, подобно тому, как раньше художник разделял с публикой религию или политику. Быть художником – сегодня это уже не исключительная судьба. Напротив, эта судьба стала репрезентативной для общества в целом, на его наиболее интимном, повседневном, телесном уровне. Благодаря этому художник вновь получает шанс сделать свое искусство универсалистским – посредством анализа двойственности и амбивалентности его собственных двух тел.

Кети Чухров

От нематериального труда к пространству всеобщего

> Рабочие-то сами читают и хотят читать все, что пишут и для интеллигенции, и только некоторые (плохие) интеллигенты думают, что «для рабочих» достаточно рассказывать о фабричных порядках и пережевывать давно известное.
>
> В.И. Ленин. «Что делать»

Основные положения теории нематериального труда

Основные положения теории нематериального труда описывают те радикальные изменения в соотношении труда и капитала, которые произошли в системе постиндустриального (постфордистского) производства первого мира за последние сорок лет. В своей программной работе «Грамматика множеств» Паоло Вирно[1] выделяет ряд признаков постфордистского капитализма, главный из которых состоит в отмене классического марксистского соотношения труда рабочего и его прямой эксплуатации. Теперь капитал захватывает не просто рабочее время, в течение которого производится продукт или товар, образуя из него прибавочную стоимость, но оккупирует все время экзистенции, мысли и творческие желания трудящегося. Продукт или товар производится не как нечто напрямую потребляемое и в этом потреблении поглощаемое, но как набор новых модусов коммуникации, знания, языков или даже миров.

Труд все более совпадает с творческими маневрами виртуозного исполнителя, с интеллектуальной памятью и задействованием знаний. Согласно Маурицио Лаццарато,[2] целью потребления сегодня является не просто производство товаров, а умножение новых условий и вариаций самого производства. Прерогативой нематериальной индустрии становится производство субъективностей и миров, а это именно культурные, творческие, а не экономические категории. Потребление же, в свою очередь, порождает не просто поглощающего, но коммуницирующего, «творчески» задействованного потребителя. Таким образом, производство задействует и оккупирует жизнь, социальное и общественное пространство, интеллект, «душу». Материальный же труд лишь автоматически воспроизводит это замысливание миров, ситуаций, событий, оказываясь на задворках стратегий современного производства.[3]

Keti Chukhrov
From Immaterial Labor to the Space of the General

> The workers themselves read and want to read all that is written for the intelligentsia, and only a few (bad) members of the intelligentsia think that it is sufficient "for the workers" to talk about factory conditions and to keep repeating what has long been well-known.
>
> V.I. Lenin. *What is to be done.*

Basic Provisions for the Theory of Immaterial Labor

The basic provisions for the theory of immaterial labor describe the radical changes in relation to labor and capital which have taken place in the first-world post-industrial (post-Fordist) production system over the past 40 years. In his programmatical work *Grammar of the Multitude,* Paolo Virno[1] marks out a number of signs of post-Fordist capitalism; most importantly, he says that post-Fordism has annulled or complicated the traditional Marxist correlation between the worker's labor time and the degree of their exploitation. As labor is dematerialized and the division of labor in industrial production is eroded, capital not only occupies the working hours during which products or goods (and their surplus value) are produced; it takes over all the worker's time, subsuming the entirety of their existence, thoughts and creative desires. Products or goods are produced not as something consumable, to be swallowed directly, but as a set of new modes of communication, knowledge, languages or even worlds.

Labor coincides ever more with the creative maneuvers of a virtuosic performer, with smart memory and the engagement of knowledge. According to Maurizio Lazzarato[2] the aim of consumption today is not merely the production of goods, but the multiplication of new conditions and variations for production itself. The prerogative of immaterial industry becomes the production of subjectivities and worlds – and these are cultural and creative categories, not economic ones. Consumption in turn gives rise to a consumer who does not merely devour, but communicates, is "creatively" engaged. In this way, production activates and occupies life, social and societal space, the intellect, the "soul." But material labor only reproduces this scheming of worlds, situations and events automatically, finding itself on the periphery of strategies of modern production.[3]

Несмотря на все это, с точки зрения Паоло Вирно,[4] позитивность постфордистского капитала состоит в том, что вопреки себе он создал условия для возникновения не-приватных, не-капиталистических общественных благ – языков, сетевых ноу-хау, систем информационного и культурного распространения.

Как Вирно, так и другие теоретики постопераизма (Андре Горц, Маурицио Лаццарато, Антонио Негри, Энцо Руллани, Антонелла Корсани) апеллируют здесь к тому, что Карл Маркс называл «всеобщим интеллектом».[5]

Как пишет Вирно, «Маркс <…> считает, что <…> абстрактное знание – не обязательно сводится только лишь к научной природе – <…> и постепенно становится главным средством производства, что неизбежно ведет к вытеснению рутинного конвейерного труда на периферию производства. Это знание, которое задействуется основным капиталом и является неотъемлемой частью автоматизированной системы производства».[6] Другими словами, всеобщий интеллект – это общественное измерение знания, коллективная «компетенция», которая создает общее социально-культурное пространство для производительной деятельности.

Всеобщий интеллект предполагает производство таких благ, потребление которых не разрушает их (как разрушается при употреблении материальный продукт), а умножает. Все теоретики постфордизма сходятся в том, что постиндустриальный капитализм размыл границу между потреблением, информацией, познанием и коммуникацией. Тем не менее это вовсе не значит, что постфордизм автоматически производит посткапиталистическую утопию. Совсем наоборот, в ситуации, когда корпорации соперничают за контроль над всеобщим знанием, пространство всеобщего становится настоящим полем битвы.

Например, в своем недавнем докладе на берлинской конференции «Идеи коммунизма» Славой Жижек высказал очень точное соображение:[7] капитал и богатство таких монополий, как Microsoft или Nasdaq, состоят не в прибыли от продаж, а главным образом в том, что они выступают от имени универсального, почти просвещенческого стандарта всеобщего интеллекта.

Французский исследователь нематериального и креативного производства Андре Горц приводит в своей книге[8] целый ряд примеров

Despite all this, Paolo Virno[4] believes that a positive aspect of post-Fordist capitalism lies in the fact that it created the conditions for the emergence of non-private, non-capitalist public benefits – languages, a range of network-based know-how as well as systems for informational and cultural dissemination. Both Virno and other theorists of post-operaism (André Gorz, Maurizio Lazzarato, Antonio Negri, Enzo Rullani, Antonella Corsani) refer to what Karl Marx called "general intellect."[5] As Virno puts it "Marx […] claims that […] abstract knowledge – primarily yet not only of a scientific nature – is […] becoming no less than the main force of production and will soo n relegate the repetitions labor of the assembly line to the fringes. This is the knowledge objectified in fixed capital and embedded in the automated system of machinery."[6] This knowledge is social and general; it is a collective competence that creates a shared common space of production.

"General intellect" produces goods and benefits that are not destroyed by being consumed (as a material product is "destroyed" on use), but instead even proliferate and multiply. All post-Fordist theoreticians agree that post-industrial capitalism has blurred the boundary between consumption, information, cognition and communication. This doesn't mean however that post-Fordist capitalism automatically generates a post-capitalist utopia. Quite the contrary, in a situation where corporations vie for control over the power of knowledge objectified, the space of the commons becomes a real battleground.

For instance, in a recent talk at the Idea of communism conference in Berlin, Slavoj Žižek made an apt observation:[7] The capital and wealth of monopolies like Microsoft or Nasdaq lies not so much in their profits from sales, but mainly in that they are acting in the name of a universal, nearly Enlightenment-style standard of "general intellect."

In his book, the French researcher of immaterial and creative production André Gorz[8] presents a variety of examples of the new post-industrial economy, in which cognitive, symbolic and aesthetic values exceed both use and exchange value. Added value and profit depend on an immaterial, imaginary dimension of the goods. For this reason, industrial enterprises do not have their own brands and just provide service to firms whose products are immaterial. For instance, Gorz points out that Nike doesn't actually own any machines or equipment at all. All the company does is to

новой постиндустриальной экономики, в которой когнитивная, символическая и эстетическая стоимость превосходит как потребительскую, так и меновую стоимость. Прибавочная стоимость и прибыль зависят от нематериального, воображаемого измерения товара. Именно поэтому промышленные предприятия не имеют брендов сами, но лишь обслуживают фирмы, чья продукция нематериальна. Например, у фирмы Nike, как пишет Горц, вообще нет в собственности ни машин, ни оборудования. Фирма разрабатывает лишь концепцию и дизайн обуви, в некотором смысле даже философию определенного товара. Всю остальную часть производства (куда входит креативный этап рекламы и маркетинга) берут на себя партнерские предприятия и держатели лицензии. В то же самое время, однако, головная фирма, производящая концепт товара, скупает по очень низким ценам произведенные в таких промышленных предприятиях продукты и получает огромную прибыль, перепродавая их в качестве продукции с брендом.

Итак, с одной стороны, область нематериального производства очевидным образом позволяет капиталу все больше оккупировать территории всеобщего, общественного блага. С другой стороны (и здесь проявляется амбивалентность постопераистской теории), все теоретики (Вирно, Негри, Лаццарато, Горц) сходятся в том, что в своем переходе к коммуникативным, неиндустриальным пространствам капитализм приблизился к производству не-приватных, обобществленных, как бы бесплатных ценностей – языков, идей, концепций, творческих и научных инноваций. Другими словами, современный постиндустриальный товар содержит такую степень творческих и коммуникативных усилий, что даже его товарная форма не может отменить вложенный в этот продукт процесс креативного и интеллектуального усилия, который выстраивает многоуровневую коммуникативную связь между публичной сферой и нематериальным трудом.

Именно на этом основании в работах Вирно и Лаццарато возникает такое понятие, как «коммунизм капитализма».[9] Другими словами, возникает надежда на то, что коль скоро сам капитализм породил технологии, позволяющие обобществлять товарную индустрию и информацию, превращать труд и экономику в знание, появляется возможность отвести, «отнять» это знание от капитала. Политическим субъектом такого присвоения и выведения всеобщих благ за пределы экономики

develop footwear concepts and designs, and, in a sense, even the "philosophy" of a certain product. All other production (including the creative stage of advertising and marketing) is handled by partner companies and license holders. However, at the same time, the central-office company that produces the product-concept buys up the goods produced in these industrial enterprises at very low prices and makes enormous profits by reselling them as brand-name products.

So on the one hand, the field of immaterial production very obviously allows capital to occupy an ever more generalized territory: the space of the common good. On the other hand – and the ambivalence of post-operaist theory is revealed here – all the theoreticians (Virno, Negri, Lazzarato, Gorz) agree that modern post-industrial goods contain such a quantity of creative and communicative effort that even their commodity form cannot cancel it out completely; the process of creative and intellectual work, still evident in the commodity, reconnects the result of immaterial labor back to a commonly owned general social knowledge.

It is on this basis that the concept of the "communism of capitalism" emerges in the work of Virno and Lazzarato.[9] In other words, the hope emerges that if capitalism itself so quickly gave birth to technologies that allow the socialization of industry and information, the transformation of labor and economy into knowledge, then the opportunity will arise to "subtract" this knowledge away from capital. It becomes possible to imagine the reappropriation of the commons and their withdrawal from the grasp of a capitalist economy. The political subject or agent for this withdrawal or "exodus" must be a class of immaterial workers – the so-called cognitariat, or the cognitive multitude.

In *Revolutions of Capitalism*[10] Maurizio Lazzarato confirms that he considers it possible to draw up new forms of activity in such away as to be able to precisely dissociate the creation of common goods from the accumulation of profit by a company. This is supposed to lead to everyone having access to a non-exploitative type of temporality, one that "allows for the creation of subjectivity as well as material values." By subjectivity, Lazzarato means the factor of creative, intellectual and political independence from the interests of capitalist production. One of the specific conditions of the struggle against the privatization of public goods lies in, on the one hand, distinguishing invention from occupational, automatic and routine

и финансового капитала (тем, чем в XIX веке для Маркса выступал пролетариат) должен стать класс нематериальных работников – так называемый когнитариат, или когнитивное множество.

Маурицио Лаццарато в книге «Революции капитализма»[10] утверждает, что считает возможным выстроить новые формы деятельности так, чтобы четко отделить создание общественных благ от наращивания прибыли предприятия. Это должно привести к доступу всех к темпоральности неэксплуатирующего типа, которая «позволит творить не только материальные ценности, но и субъективность». Под субъективностью Лаццарато подразумевает фактор творческой, интеллектуальной и политической независимости от интересов капиталистического производства. Одно из специфических условий борьбы с приватизацией общественных благ состоит в том, чтобы, с одной стороны, отличать изобретение от трудового, автоматического и рутинного воспроизведения, а с другой – в том, чтобы нейтрализовать разделение между тупым рутинным воспроизводящим трудом как подчиненной деятельностью и творческим или интеллектуальным изобретением. Вопрос в том, что сегодня это разделение (учитывая размещение промышленных производств в третьих странах, а разработчиков брендов и стратегий крупных компаний – в первых) проходит часто между первыми и не первыми странами; а в России – между центром и периферией, то есть приобретает не только социальный, но и геополитический характер.

В свою очередь, Андре Горц видит потенциальности преодоления капитализма в преодолении продуктивизма[11] (то есть нацеленности на бесконечное производство) и здесь в некотором смысле расходится с позициями постопераистов. Горц настаивает на том, что марксистская позиция скорее требует преодолеть постфордистский экономизм, в котором не производство служит человеческому развитию, а наоборот, человек служит производству. Горц подчеркивает, что постфордизм предполагает усиление массового трудового режима не меньше, чем фордизм. Если фордизм захватывал тела людей, то постфордизм захватывает их «души». Подобная тотальность нематериального производства практически не оставляет времени, свободного от трудового, в то время как всеобщее благо основано не только на производительном труде (материальном или нематериальном), но также и на свободном действии, не оптимизирующем достижение той или иной производственной

reproduction, and on the other hand – in neutralizing the division between mindless routine reproducing labor as subjugated activity and the creative or intellectual invention. The question lies in the fact that today this division – bearing in mind the placement of industrial production facilities in third world countries, and with large companies' brand and strategy whizzes in first world ones – often splits first world countries from the others; while in Russia it runs between the center and the periphery, i.e. takes on not only a social but also a geo-political character.

André Gorz, in turn, sees potential for overcoming capitalism in the overcoming of productivism[11] (i.e. determination on endless production), which in a sense contradicts post-operaist positions. Gorz insists that the Marxist position is more about overcoming post-Fordist economism, in which humans are in service to production rather than production serving human development. In that sense, Gorz explicitly acknowledges that post-Fordism entails a massive intensification of labor, just as Fordist capitalism did. If the former captured people's bodies, the latter now captures people's souls. This totality of immaterial production leaves no time free from work.

Meanwhile the common good is obtained not only through productive labor (material or immaterial), but via any other free activity, which is not just optimizing this or that productive achievement or goal. Gorz refers here to one of the most important components of the common good in the frame of a socialist and communist project, free time; time, enabling the development of artistic, or as Gorz writes, "non-instrumentalized capacities."[12]

A Few Contradictions in the Theory of Immaterial Labor

Most scholars of cognitive capitalism position themselves as Marxists when speaking of immaterial (spiritual or general) values.

However, the post-operaists understand the very categories of the general (as in "general intellect"), the "immaterial" and the "common" somewhat one-sidedly. More precisely, immaterial labor – especially for Virno and Lazzarato – is often identified only with intellectual production or entrepreneurial virtuosity. In Virno's thought, for instance, the concept of virtuosity (interpreted in culture, art and performance more as a

цели. Здесь Горц говорит о свободном времени как об одной из значительных составляющих всеобщего блага в проекте социализма и коммунизма. Свободное время – это то незанятое оптимизированным производством время, которое позволяет человеку развивать художественные или, как пишет Горц, «любые иные, неинструментальные способности».[12]

Некоторые противоречия теории нематериального труда

Итак, теоретики и исследователи когнитивного капитализма, безусловно, остаются на марксистских позициях, говоря о нематериальных («духовных» или всеобщих) ценностях.

Однако саму категорию всеобщего (general, как в general intellect) и «нематериального» и «обобществленного» постопераисты понимают несколько односторонне: нематериальный труд – особенно у Вирно и Лаццарато – часто отождествляется всего лишь с интеллектуальным производством или антрепренерской виртуозностью. У Вирно, например, понятие виртуозности (которая в культуре, искусстве и исполнительской практике скорее интерпретируется как поверхностный спектакулярный трюк, основанный как раз на механической натренированности, а не на продуманном осмыслении творческого действия) является основополагающим качеством не только творческой деятельности, но и политического действия.[13] В этом случае у Вирно отождествляются работа интеллекта, его КПД и сама категория всеобщего. Иными словами, нематериальное производство в любом его виде и постиндустриальная экономика в целом синонимичны общественным благам. Это означает, что лишь развитой когнитивный капитализм, лишь технологически продвинутые типы производства могут породить всеобщие ценности. Соответственно, формы всеобщих благ могут развиваться исключительно в странах первого, в крайнем случае второго мира, и, кстати, это одна из причин, почему среди западных левых индустриальное и постиндустриальное отставание советской экономики начиная с 1960-х отождествляется с политической, философской, когнитивной и, соответственно, творческой «незрелостью» советского общества. Получается, что помыслить современные творческие потенциальности и интеллектуальные изобретения можно, только исходя из технологической базы самых развитых стран.

superficial spectacular stunt founded on mere mechanical dexterity, not a thought-through apprehension of creative activity) constitutes an essential property of both political doings and creative activity.[13] In this case Virno identifies the category of the general with the intellect and its efficiency; i.e., immaterial production in any form and the post-industrial economy overall are synonymous with the production of the common. But this means that only developed cognitive capitalism, only technologically advanced forms of production can generate general values. Correspondingly, new general forms of commons can only develop in countries of the first or, in extreme cases, the second world. (By the way, this is one reason why the industrial and post-industrial lag of the Soviet economy beginning in the 1960s is identified among Western leftists with the political, philosophical, cognitive and associated creative "immaturity" of Soviet society.) What we end up with is that it is only possible to imagine modern creative potentialities and intellectual inventions proceeding from the technological capabilities of the most developed countries.

But this formulation contradicts the generic and humanist horizon of Marx's notion of general intellect.[14] The "general" in "general intellect" assumes not only quantity, availability and technologies for the dissemination of knowledge, nor just the engagement of knowledge and creative abilities towards one or another goal (essentially a purely practical task). In fact, it also assumes the horizon of the "spiritual" which rests upon an exclusionary paradox: no immaterial, intellectual or even creative production carries the scale and quality of general, non-private interests.

The following argument presents yet another contradiction preventing the universalization of the theory of immaterial labor. The class of immaterial workers often stands out as an avant-garde of political opposition based on proximity to the most modern post-industrial means of production. However, if we turn to Lenin's revolutionary motivation for singling out the proletariat as the class of struggle and universalization, here the foundation was not only the productive up-to-dateness of the proletariat but also the fact that the proletariat was the most dehumanized and disadvantaged social group of its time. Unlike a certain echelon of immaterial workers (the so-called cognitariat), which is able to a significant degree to control the means of production, the proletariat could not.

Slavoj Žižek and Alain Badiou[15] believe that the motivation for the

Такая постановка вопроса противоречит родовому, гуманистическому горизонту марксовского понятия всеобщего знания.[14] Всеобщее предполагает не только количество, общедоступность и технологии распространения знания, не только задействование знания и творческих способностей в тех или иных целях (что, собственно, является вполне прикладной задачей), но и сам горизонт «духовной» нематериальности, которая состоит в следующем парадоксе: отнюдь не любое нематерильное, интеллектуальное и даже творческое производство несет в себе масштаб и качество всеобщих, неприватных интересов.

Еще одним противоречием, не позволяющим универсализировать теорию нематериального труда, является то, что класс нематериальных работников часто выделяется в качестве авангарда политического противостояния на основании близости к наиболее современным постиндустриальным средствам производства. Однако если обратиться к ленинской мотивации выделения пролетариата как класса борьбы и универсализации, то здесь основанием служила не только производственная современность пролетариата, но еще и то, что пролетариат был наиболее дегуманизированной и ущемленной социальной группой. В отличие от определенного звена нематериальных работников (так называемого когнитариата), который в значительной степени может контролировать средства производства, пролетариат этого не мог.

Славой Жижек и Ален Бадью считают,[15] что мотивацией для восстания пролетариата была не близость к средствам производства, а напротив, оторванность от них, невозможность управления ими. Так, например, при критике резистантной способности работников нематериального труда как класса можно привести следующий аргумент: часть работников нематериального труда уже имеют контроль над средствами производства, хотя и не вполне владеют ими. Однако то, почему это не ведет к ощутимым изменениям инфраструктуры неолиберального общества, остается необъяснимым. Причина кроется в растяжимости сегодняшней социальной роли нематериальных работников (как и смысла понятия «прекаритетности», социальной необеспеченности). «Когнитариат» – это социальная группа, в которую могут входить и топменеджеры высшего звена, и «белые воротнички», и наемные работники из сферы услуг. Классовый разрыв внутри класса нематериальных

proletarian uprising was not proximity to the means of production but, on the contrary, their detachment from it, the impossibility of directing it. And so, for example, when criticizing the immaterial workers' (in)capacity for resistance, the following argument can be made: Part of the immaterial labor workers already controls and makes the means of production, even if it does not own them; however, there is no way of explaining why this does not lead to perceptible changes in the infrastructure of neo-liberal societies. The reason lies in the fact that the social role of today's immaterial workers (just like the sense of the "precariousness" concept, the lack of social security) is very elastic. The "cognitariat" does not constitute a class. It is a social group that can include top managers of the highest echelon, white-collar workers and for-pay service industry workers. The class gap within the class of immaterial workers is enormous and often depends on the area or country of residence. As André Gorz writes,[16] in the US, for instance, workers in the immaterial sphere make up only 20 percent of the working population, while only 5 percent of this 20 comprise the wealthiest part. The bulk of immaterial labor workers make no use whatsoever of their higher education and are working outside their specialization.

The Theory of Immaterial Labor and the Post-Soviet Labor and Production Space

And so, the central contradiction of the theory of immaterial labor consists in the fact that the zones of oppression, physical exploitation and material labor often lie beyond its interpretation of the commons (general intellect, culture, artistic creativity, science, etc.). These zones are automatically isolated from the spaces of the general, from artistic creativity. It is interesting that the work of Western artists investigating routine, industrial, poorly-paid labor (see *Selected Works* by the Polish artist Artur Žmijewski, 2007; Michael Glawogger's film *Workingman's Death,* 2005; the American artist Mika Rottenberg's piece *Dough,* 2006), is always noticeably marked by the topic of the impossibility of bringing together a shared cultural space constructed by a pan-European middle class with material-labor workers and representatives of non-prestigious professions.

работников огромен и часто зависит от зоны или страны проживания. Как пишет Андре Горц,[16] в США, например, работники нематериальной сферы составляют всего 20 процентов работающего населения, притом что из этих 20 процентов лишь 5 составляют наиболее обеспеченную часть общества. Большая часть работников нематериального труда вовсе не задействует полученное высшее образование и работает не по профессии.

Теория нематериального труда и постсоветское пространство труда и производства

Итак, центральное противоречие теории нематериального труда состоит в том, что зоны угнетения, физической эксплуатации и материального труда оказываются часто за границей размышлений о всеобщих ценностях (всеобщем интеллекте, культуре, художественном творчестве, науке и пр.). Они оказываются автоматически оторваны от измерения всеобщего блага и художественного творчества. Интересно, что в работах западных художников, исследующих рутинный, индустриальный, низкооплачиваемый труд (например, Selected Works («Избранные работы», 2007) польского художника Артура Жмиевского; Workingman's Death («Смерть рабочего», 2005) Михаэля Главоггера; Dough («Тесто», 2006) американской художницы Мики Роттенберг), красной нитью проходит именно тема невозможности совместить пространство культурной общности, конструируемое общеевропейским средним классом, и зоны материального, непрестижного труда.

В социальном пространстве развитых стран физический труд невидим, а если он и оказывается в поле зрения, то рассматривается как нечто граничащее с экзотикой и непристойностью. В работах вышеупомянутых художников материальный труд выступает как свидетельство фатального разделения между рутинным, механическим трудом и интеллектуально-творческим и культурным пространством жизни и деятельности среднего класса. В «Избранных работах» Жмиевского 24-часовой суточный цикл работника материального труда предстает «голой» «животной» жизнью,[17] распределением времени между экзистенциальным выживанием и материально-физическим трудом, необхо-

In the social space of developed countries, physical labor is invisible; and if it comes into sight, it is seen as something hovering between the exotic and the obscene. In the works of the above-mentioned artists, material labor testifies as to the fatal division between routine, mechanical labor and intellectual-creative and cultural space of middle-class life and activity. In Žmijewski's *Selected Works* an industrial worker's 24-hour day-long cycle appears as "bare life,"[17] reduced to animal life, split between existential survival and the material-physical labor necessary for that survival. The cultural, creative or cognitive dimension of the worker's life is entirely out of the question here. Michael Glawogger tries to emphasize this same effect of "bare life" in his labor epic, *Workingman's Death,* in which Nigerian workers at a livestock factory; a private team of Donetsk miners who have organized illegal coal mining and sales out of an abandoned mine; Pakistani welders taking apart old ships at a scrap-metal yard; and Indonesian peasants gathering sulfur to sell to tourists are shown as marginal beings, torn away from the life of any rational community.

It is interesting, for our purposes, to see how the film depicts the history of Soviet industrialization and the Stakhanovite movement and monuments to this heroic shockwork such as the industrial heritage of the Donbass as unnecessary remnants of industrial trash. The director does not see in them that historically emancipated genealogy of labor that, despite its materiality and physical component, was in the Soviet context an irremovable part of productive and industrial processes. The post-industrial remnants of the heroic feats of Soviet labor, and the paid labor of self-organized work teams find themselves on the same side of the scale.

This is not surprising. Many zones of post-Soviet industrial production were subjected to closure in the mid and late 1990s. However, to this day neither alternative industrial enterprises nor any possibilities for post-industrial development have emerged to take the place of the old production facilities. Thus, a great number of former Soviet industrial regions have become post-industrial not because they exceeded their industrial capacities, but rather because they were deprived even of these. While industrial parks in the West now serve as monuments and testaments to the next step in an ongoing urbanization, post-Soviet industrial "trash" often presumes the opposite: the de-urbanization and cultural provincialization of many post-Soviet cities. The possibilities of the so-called creative industry

димым для этого «просто» выживания. О культурном, творческом или когнитивном измерении жизни работника здесь не может быть и речи. Тот же самый эффект «голой» жизни пытается выделить и Михаэль Главоггер в трудовой эпопее «Смерть рабочего». Нигерийские работники животноводческой фабрики, частная артель донецких шахтеров, организовавшая нелегальную добычу и продажу угля из заброшенной шахты, пакистанские сварщики, разбирающие старые судна на металлолом, индонезийские крестьяне, добывающие серу для продажи туристам, показаны в фильме Главоггера как существа маргинальные, оторванные от жизни мыслящего сообщества.

Интересно, что в «Смерти рабочего» история советского трудового героизма, стахановского движения и в целом памятники индустриального наследия Донбасса предстают как ненужные останки индустриального мусора. Режиссер не различает в них ту историческую эмансипационную генеалогию труда, которая, несмотря на свою материальность, несмотря на свою физическую составляющую, в советском контексте была неотъемлемой частью производственных и промышленных процессов. Постиндустриальные останки советской трудовой героики и наемный труд самоорганизованных артелей оказываются на одной чаше весов.

Это неудивительно. Многие зоны постсоветского индустриального производства подверглись свертыванию в середине – конце 90-х годов. Однако на месте старых производств так и не были созданы ни альтернативные индустриальные предприятия, ни возможности постиндустриального развития. Таким образом, множество бывших советских индустриальных регионов стали постиндустриальными не потому, что они превзошли индустриальные мощности, а потому, что лишились даже их. Если на Западе индустриальные парки являются памятниками прошлому и свидетельствуют о следующем витке урбанизации, то постсоветский индустриальный мусор часто предполагает обратное: деурбанизацию и культурную провинциализацию многих постсоветских городов. Весь потенциал так называемой креативной индустрии оказывается сосредоточен в нескольких крупнейших городах огромной страны, в то время как довольно значительная часть населения взаимодействует с продуктами креативной индустрии лишь на уровне пассивного потребления (телевидение, реклама и пр.). Если в западноевропейском контексте можно говорить о некоей гомогенной когнитивной составля-

are concentrated in the few capital cities of an enormous country, while a rather significant portion of the population is keyed into products of the creative industry only at the level of passive consumption (TV, advertising, etc.). While it is possible in the Western European context to talk about a certain homogenous cognitive component of immaterial labor and about its (at least) potential function in the emancipatory transformation of society, in Russia, immaterial labor often appears a zone of privileged job placement for prestigious residential areas. It is more likely to denote social segregation and gentrification zones than to suggest social development.

In Glawogger's film there is an episode on the post-Soviet Ukrainian miners – who through their own independent efforts extract coal from a closed mine using little buckets, afterwards selling it on to illegal clients. These are the exact opposite of the images in Dziga Vertov's *Donbass Symphony* (1930). Despite the Taylorist elements in the Soviet shockwork project, in the latter film, physical labor does not prevent us from imagining these workers as producers of immaterial or even "spiritual" values.

The scholar, revolutionary, poet, engineer and a highly-qualified metal-worker Aleksei Gastev, who was also the founder and director of the Central Institute of Labor (1920–1938) and author of the work *Labor Configurations*[18] (1924) used to call his directives relating to the organization of labor "poetological epistles." Devoting a great deal of attention to the Taylorist rationalization of labor, he nevertheless believed that material labor and its organization do not cancel out poetry, creativity and invention. On the contrary, the generation of a creative personality was inseparably tied to the goal-oriented and volitional configurations in the organization of labor directed towards socialist construction.

In his article *Dialectic of the Ideal* (1963), the Soviet philosopher Evald Ilyenkov goes far beyond the concept of "general intellect" by reintroducing the concept of the "ideal" into the materialist dialectic. He asserts that it is impossible to think about material prerequisites without also considering ideal prerequisites. But the ideal in this case is not at all Hegel's idealism. It is "a specific mode of reverberation of the surrounding world by the human brain"[19] which would never appear without material preconditions. Thus the Marxist interpretation of the ideal presupposes "the real process, in the course of which the material life and activity of the social human being starts to produce not only the material, but the ideal product; but hav-

ющей работников нематериального труда и его хотя бы потенциальной функции эмансипаторной трансформации общества, то в России нематериальный труд часто выступает как зона привилегированного трудоустройства и локализуется в престижных зонах проживания. Он скорее обозначает сегрегацию общества, маркирует зоны джентрификации, нежели предполагает социальное развитие.

Эпизод из фильма Главоггера, в котором постсоветские украинские шахтеры своими силами, с помощью маленьких ведер добывают из закрытой шахты уголь, чтобы сбывать его нелегальным заказчикам, невольно заставляет вспомнить совершенно иные образы – из «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова (1930). Несмотря на тейлористские элементы, присутствующие в советском проекте ударного труда, здесь материальный, физический труд не являлся помехой для того, чтобы мыслить их в контексте нематериальных, «духовных» ценностей.

Ученый, революционер, поэт, инженер и высококвалифицированный слесарь Алексей Гастев, являвшийся также основателем и руководителем Центрального института труда (1920–1938) и автором работы «Трудовые установки» (1924),[18] свои директивы по поводу организации труда называл поэтологическими посланиями. Уделяя большое внимание тейлористской рационализации труда, он тем не менее считал, что материальный труд и его организация не отменяют поэзии, творчества и изобретательства. Напротив, целевые и волевые установки в организации труда, направленного на социалистическое строительство, неотделимы от становления творческой личности.

Советский философ Эвальд Ильенков в своей статье «Диалектика идеального» (1963) не довольствуется только понятием всеобщего интеллекта, но вводит в материалистическую диалектику еще и понятие «идеального». Он утверждает, что без предпосылок идеального невозможно иметь в виду предпосылки материального. Идеальное при этом – это вовсе не гегелевский идеализм. Это «специальная форма отражения окружающего мира человеческой головой».[19] Но она, эта форма, не могла бы возникнуть без наличия материальных предпосылок. Таким образом, марксистская интерпретация идеального предполагает совершенно «реальный процесс, в ходе которого материальная жизнедеятельность общественного человека начинает производить уже не только материальный, но и идеальный продукт; а затем, уже возникнув,

ing appeared the ideal in its own turn becomes part and parcel of the material life of the social human being."[20]

Unlike post-operaist theoreticians, who think that general knowledge and common goods are an external coordination of equipment, knowledge and societal organs, and that the category of "general" is identical to these qualities, Ilyenkov emphasizes the ideal as a permanent horizon of human existence.[21] It cannot be reduced to pure brain function, to the physical-material form of one object or another, nor to some material or immaterial activity. Labor as a social-human activity that separates things and life from their natural qualities is also related to the dialectical category of the ideal.[22] But labor in its turn – be it material or immaterial – cannot be reduced to the thing produced or the labor process. Labor is a form of a person's active vital activity, yet it lies outside the person and is realized in the form of the "things" he or she creates. The possibility for such vital life activity, i.e. labor, is according to Ilyenkov the very potential of the ideal in the context of human existence. If labor is not the exploitation of a person's will and consciousness, then it is a "spiritual" category, the possibility of a dialectical connection between the material and the ideal – independently of its materiality or immateriality.[23]

Interestingly, in the most recent films of the so-called post-Soviet new wave[24] (particularly in Boris Khlebnikov's *Free Floating,* 2006, and *Crazy Aid,* 2009), physical labor does not separate people from the areas of cognition, creativity, reflection and still less, ethical action – unlike in the above-mentioned Western works addressing the subject of material labor. The simplicity of the provincial worker does not contradict the potential for a poetic or political relationship with reality. For a person with a Soviet background, it is not difficult to unite the elderly physicist-inventor and the Belorussian guest-worker in their collective ethical justice project (*Crazy Aid*), which they realize by inventing and creatively implementing absurd situations in open urban space, helping their fellow citizens.

The non-separation of mental activity from physical labor is the heritage of the socialist project, in which general intellect appears not only as a distribution of abilities and knowledge, but also as a general, ideal ethical presumption of the availability and openness of cognition for workers in any area. On the other hand, both Khlebnikov's films demonstrate to what extent the humanist horizon of the socialist project has fallen out of

«идеальное» становится важнейшим компонентом материальной жизнедеятельности общественного человека».[20]

В отличие от теоретиков постопераизма, считающих, что всеобщее знание, а также всеобщие блага как таковые – это внешняя координация техники, знания и общественных органов и что категория «всеобщего» тождественна этим качествам, Ильенков выделяет идеальное как постоянный горизонт существования человека.[21] Идеальное при этом не сводимо ни к чисто мозговой деятельности, ни к физическо-материальной форме того или иного предмета или той или иной материальной или нематериальной активности. Труд как общественно-человеческая деятельность, отделяющая вещи и жизнь от их естественно-природных свойств, тоже относится к диалектической категории идеального.[22] Однако сам труд (каким бы он ни был, материальным или нематериальным) не сводится ни к произведенной вещи, ни к трудовому процессу. Труд – это форма активной жизнедеятельности человека, которая при этом находится вне человека и реализуется в виде формы созданных им «вещей». Возможность подобной жизнедеятельности, то есть труд, и есть, по Ильенкову, сама потенциальность идеального в условиях человеческой экзистенции. Если труд не есть эксплуатация воли и сознания человека, то независимо от своей материальности или нематериальности он является «духовной» категорией, возможностью диалектической связи между материальным и идеальным.[23]

Интересно, что в последних фильмах так называемой постсоветской «новой волны»[24] (в особенности в фильмах Бориса Хлебникова «Свободное плавание», 2006, и «Сумасшедшая помощь», 2009) физический труд – в отличие от вышеупомянутых западных работ на тему материального труда – не отделяет человека от областей познания, творчества, рефлексии и тем более этики поступка. Простодушие провинциального рабочего не противоречит потенциальности поэтического или политического отношения к реальности. Человек с советским бэкграундом способен объединить пожилого физика-изобретателя и белорусского гастарбайтера в общем этическом проекте справедливости, воплощая который (помогая своим согражданам) они изобретают и творчески создают абсурдные ситуации в открытом городском пространстве («Сумасшедшая помощь»).

the collective post-Soviet consciousness; it has only been preserved in the form of rudimentary, merely personal and therefore inevitably eccentric attempts to restore the space of the "general."

P.S. Today, with culture having become one of the most prestigious forms of consumption, many, especially Russian, contemporary artists are running to extremes. Some see themselves in the manipulative role of a human office or enterprise for the production of art. Some, on the contrary, assess their artistic activity in the system of contemporary art as "precarious" and exploited immaterial labor. This is unequivocally the case. The creative industry exploits enthusiasm, desires, ideas and feelings while simultaneously teaching that they should be expediently "packaged" as artistic services. These processes must be made self-conscious. However, we should also not forget that there does exist an area of the non-exploited and non-commodified. And this is not at all the field of "non-commercial" or public art (which often fails to distinguish art from social activism), and not even the area of distribution of knowledge and information in society – it is rather the ability to presume the potential of the general without segregating material and immaterial labor efforts – without an anthropological division of people into two races of producers.

Неразделение умственной деятельности и физического труда – это наследие проекта социализма, в котором всеобщий интеллект выступает не только как дистрибуция умений и знаний, но и как всеобщая, идеальная этическая презумпция доступности и открытости познания для трудящихся любой области. С другой стороны, оба фильма Хлебникова демонстрируют, до какой степени гуманистический горизонт социалистического проекта выпал из постсоветского коллективного сознания, сохранившись лишь в виде рудиментарных, всего лишь личных и поэтому неизбежно чудаковатых попытках восстановить пространство «всеобщего».

P.S. Сегодня, когда именно культура стала одним из самых престижных видов потребления, многие, особенно российские, современные художники часто впадают в крайности. Кто-то рассматривает себя в манипулятивной роли человека-офиса или человека-предприятия по производству искусства. Кто-то, напротив, оценивает свою художественную деятельность в системе современного искусства в качестве «прекаритетного» и эксплуатируемого нематериального труда. Безусловно, это так и есть. Креативная индустрия эксплуатирует энтузиазм, желания, идеи и чувства и одновременно учит репрезентировать их в выгодной «упаковке» в качестве художественных услуг. Рефлексия этих процессов необходима. Однако не надо забывать и о том, что область неэксплуатируемого и неотовариваемого существует. И это вовсе не поле «некоммерческого» искусства или public art (часто не отличающего искусство от социальной активности) и даже не область общественной дистрибуции знания и информации, а способность предполагать потенциальность всеобщего без сегрегации материальных и нематериальных трудовых усилий, без антропологического разделения людей на две производственные расы.

1 Paolo Virno. *Grammar of the Multitude* (NY.: Semiotext, 2004).
2 Maurizio Lazzarato. *Immaterial Labour* www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm
3 Maurizio Lazzarato. "Enterprise and Monadology." Chapter 3 from Maurizzio Lazzarato. *Les Révolutions du Capitalisme, Les Empêcheurs de penser en rond,* (Rubbettiro Editore, 2004), Logos № 4, 2007, pp. 168–198.
4 Paolo Virno. *The Dismeasure of Art*, interview of Pascal Gielen and Sonja Lavaert with Paolo Virno, Foundation Art and Public Space. www.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en
5 Karl Marx. *Grundrisse,* (Penguin, Harmondsworth, 1973), p.706. "The development of fixed capital indicates to what degree general social knowledge has become a direct force of production, and to what degree, hence, the conditions of the process of social life itself have come under the control of the general intellect and been transformed in accordance with it."
6 Paolo Virno. *General Intellect in Lessico Postfordista,* (Feltrinelli, 2001).
7 The Idea of Communism conference was held in Berlin's Volksbühne theatre, 25 27.06.10.
8 André Gorz. "Knowledge, cost and capital: Towards a criticism of the knowledge economy." From *L'Immatériel: Connaissance, Valeur et Capital,* (Galilée, 2003), Logos № 4, 2007, pp. 5–63, p. 31.
9 Paolo Virno. *The Dismeasure of Art*, interview of Pascal Gielen and Sonja Lavaert with Paolo Virno, Foundation Art and Public Space. www.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en
10 Maurizio Lazzarato. "Enterprise and Monadology." Chapter 3 Maurizio Lazzarato. *Les Révolutions du Capitalisme, Les Empêcheurs de penser en rond,* (Rubbettiro Editore, 2004), Logos № 4, 2007, pp. 168–198, p. 193.
11 André Gorz. "Knowledge, cost and capital: Towards criticism of the knowledge economy." From *L'Immatériel: Connaissance, Valeur et Capital,* (Galilée, 2003), Logos № 4, 2007, pp. 5–63, p. 51.
12 Ibid.
13 Paolo Virno. *Virtuosity and Revolution, The Political Theory of Exodus,* www.makeworlds.org/node/view/34
14 The notion of the "generic" in the otherwise very analytical mature Marx stands out as one reminiscent of the post-romantic work of his youth, when he spoke of the social nature of all human practice, including language, in terms of generic being – an anthropological category gleaned from a dialectical critique of Ludwig Feuerbach's idealist philosophy.
15 This thought was expressed at several points during the Idea of Communism conference (see above).
16 André Gorz. "Knowledge, cost and capital: Towards a criticism of the knowledge economy." From *L'Immatériel: Connaissance, Valeur et Capital,*(Galilée, 2003), Logos № 4, 2007, pp. 5–63, p. 52.
17 For more on the concept of "bare life," see Giorgio Agamben. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life,* (Stanford: Stanford University Press, 1998).
18 Aleksei Gastev. *Labor Configurations,* (Moscow: 1973). Also see his manifesto "How we should work" in A. Gastev. *The poetry of the work blow,* (Moscow: 1976.), pp. 270–297.
19 Evald Ilyenkov. "Dialectic of the ideal." In E.Ilyenkov. *Philosophy and culture,* (Moscow: Political Literature Publishers, 1991), pp. 229–270, p. 240.
20 Ibid, p. 238.
21 Ibid, p. 256.
22 Ibid, p. 268.
23 Where classical German idealism considered the world existing outside of human consciousness to be material, and everything conceived by that consciousness to be ideal, the Marxist interpretation of the ideal used by Ilyenkov allows it to be seen dialetically: i.e. to not oppose the material and ideal, but to assume the ideal to be a human potentiality; with "human" being understand through the potentiality of liberated labor.
24 The representatives of the new wave in Russian film today are considered to be Boris Khlebnikov, Aleksei Popogrebsky, Vasily Sigarev, Nikolai Khomeriki, Bakur Bakuradze and Ivan Vyrypaev.

1 Paolo Virno. Grammar of the Multitude. NY: Semiotext, 2004.
2 Maurizio Lazzarato. Immaterial Labour. www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm
3 Маурицио Лаццарато. Предприятие и монадология. Глава 3-я из книги Maurizio Lazzarato, Les Révolutions du Capitalisme, Les Empêcheurs de penser en rond, Rubbettiro Editore, 2004. Логос № 4, 2007. С. 168–198.
4 Paolo Virno. The Dismeasure of Art. Interview of Pascal Gielen and Sonja Lavaert with Paolo Virno, Foundation Art and Public Space, www.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en
5 «Развитие основного капитала является показателем того, до какой степени всеобщее общественное знание (Wissen, knowledge) превратилось в непосредственную производительную силу, и отсюда – показателем того, до какой степени условия самого общественного жизненного процесса подчинены контролю всеобщего интеллекта и преобразованы в соответствии с ним; до какой степени общественные производительные силы созданы не только в форме знания, но и как непосредственные органы общественной практики, реального жизненного процесса» // К. Маркс, Ф. Энгельс. Полное собрание сочинений, Grundrisse. Так называемый фрагмент о машинах. М., 1969. Т. 46. Ч. II. С. 215.
6 Paolo Virno. General Intellect, In Lessico Postfordista (Fertinelli: 2001).
7 Конференция Idea of Communism проходила в берлинском театре Volksbühne с 25.06.2010 по 27.06.2010.
8 Андре Горц. Знание, стоимость и капитал. К критике экономики знаний. Из книги L'Immatériel: Connaissance, Valeur et Capital, Galilée 2003. Логос № 4, 2007. С. 5–63. С. 31.
9 Paolo Virno. The Dismeasure of Art. Interview of Pascal Gielen and Sonja Lavaert with Paolo Virno, Foundation Art and Public Space, www.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en
10 Маурицио Лаццарато. Предприятие и монадология. Глава 3-я из книги Maurizio Lazzarato, Les Révolutions du Capitalisme, Les Empêcheurs de penser en rond, Rubbettiro Editore, 2004. Логос № 4, 2007. С. 168–198. С. 193.
11 Андре Горц. Знание, стоимость и капитал. К критике экономики знаний. Из книги L'Immatériel: Connaissance, Valeur et Capital, Galilée 2003. Логос № 4, 2007. С. 5–63. С. 51.
12 Там же.
13 Paolo Virno. Virtuosity and Revolution, The Political Theory of Exodus, www.makeworlds.org/node/view/34
14 Понятие «родового» в работах уже зрелого Маркса восходит к его постромантическим ранним штудиям, в которых он говорит о социальной природе любой человеческой деятельности, как о родовом горизонте социума. Антропологическая категория «родового» возникла у Маркса из диалектической критики идеалистической философии Людвига Фейербаха.
15 Эта мысль была высказана не раз на конференции Idea of Communism, которая проходила в берлинском театре Volksbühne с 25.06.2010 по 27.06.2010.
16 Андре Горц. Знание, стоимость и капитал. К критике экономики знаний. Из книги L'Immatériel: Connaissance, Valeur et Capital, Galilée 2003. Логос № 4, 2007. С. 5–63. С. 52.
17 О понятии «голой жизни» (bare life) см.: Giorgio Agamben. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford: Stanford University Press, 1998.
18 Алексей Гастев. Трудовые установки. М., 1973. См. также манифест «Как надо работать» в кн.: А. Гастев. Поэзия рабочего удара. М., 1976. С. 270–297.
19 Эвальд Ильенков. Диалектика идеального. В кн.: Э. Ильенков. Философия и культура. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 229–270. С. 240.
20 Там же. С. 238.
21 Там же. С. 256.
22 Там же. С. 268.
23 Если в классическом немецком идеализме материальным считался мир, находящийся вне человеческого сознания, а идеальным – все, что мыслится сознанием, то марксистская интерпретация идеального у Ильенкова позволяет рассматривать его диалектически, то есть не противопоставлять материальное и идеальное, а полагать идеальное как потенциальность человеческого; человеческое же понимать через потенциальность освобожденного труда.
24 Сегодня представителями «новой волны» в российском кино считаются Борис Хлебников, Алексей Попогребский, Василий Сигарев, Николай Хомерики, Бакур Бакурадзе, Иван Вырыпаев.

Хито Штейерль
В защиту плохой картинки

Плохая картинка – копия в движении. Качество ее скверное, разрешение низкое. Ускоряясь, она стремительно ухудшается. Это призрак, недообраз, превью, thumbnail, бродячая идея, странствующий имидж, раздаваемый бесплатно. Она пробирается через медленное интернет-соединение, ее сжимают, репродуцируют, рвут на части, микшируют, ее копипейстят, и вот уже она несется по другому информационному потоку.

Плохая картинка, avi или jpg, – люмпен-пролетариат в классовом обществе кажимостей, выстраиваемых и оцениваемых согласно иерархии разрешения. Плохую картинку закачивают, скачивают, ее шерят, переформатируют и редактируют. Качество в ней превращается в доступность, выставочность – в культовость, фильмы становятся клипами, созерцание – развлечением. Картинка вырывается из-под низких сводов кинотеатров и архивов и попадает в область дигитальной неопределенности. Цена, которая за это платится, – ее субстанция. Плохая картинка тяготеет к абстракции: это визуальная идея в становлении.

Плохая картинка – это незаконный, пятого поколения бастард имиджа с законно оформленными авторскими правами. Генеалогия ее сомнительна. Названия файлов в ней сознательно искажены. Часто она бросает вызов правам, достояниям – попросту говоря, копирайту. Ее передают как приманку, отсылку, указание; она лишь напоминание о том, какой была когда-то. Само ее существование подрывает все обещания цифровых технологий. Мало того, что она деградировала до состояния поспешно размазанного следа; еще важнее то, что только дигитальная технология и способна произвести на свет столь поиздержавшуюся картинку. Приходится сомневаться, можно ли вообще ее назвать визуальным образом.

Плохие картинки – современные «проклятьем заклейменные» экрана, в том же смысле, в котором Фанон писал о «проклятых земли» (цитируя первую строку «Интернационала»). Это дебрис аудиовизуальной продукции, мусор, выброшенный на берег цифровой экономики. Они свидетельствуют о насильственном перемещении, о переносе образов, об их ускоренном движении в порочных кругах аудиовизуального капитализма. Плохие картинки тащат по всей планете – как подарки, как трофеи,

Hito Steyerl
In Defense of the Poor Image

The poor image is a copy in motion. It's quality is bad. It has substandard resolution that deteriorates as it accelerates. It is the ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea. An itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.

The poor image is a rag or a rip; an AVI or JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to resolution. The poor image is uploaded, downloaded, shared, reformatted and re-edited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives into digital uncertainty. The price is its substance. It tends towards abstraction: It is a visual idea in-becoming.

The poor image is an illicit fifth generation bastard of a properly authorized image. Its genealogy is dubious. Its filenames end up being deliberately misspelt. It often defies patrimony, national culture or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self. It mocks the promises of digital technology. Not only is it often degraded to the point of being just a hurried blur: Only digital technology could produce such a dilapidated image in the first place. One even doubts whether it can be called an image at all.

Poor images are the contemporary Wretched of the Screen (in the sense in which Fanon spoke of the Wretched of the Earth), the debris of audiovisual production, the trash washed up the shores of digital economies. They testify to the violent dislocation, transfer, displacement of images, their acceleration and circulation within the vicious cycles of audiovisual capitalism. Poor images are dragged around the globe as commodities or their effigies, as gifts or as bounty. They spread pleasure or death threats, conspiracy theories or bootlegged pixels, resistance or stultification. Poor images display the rare, the obvious and the unbelievable – if we can still manage to see it.

1.

In a Woody Allen film the main character is out of focus. It is not a technical problem but some sort of disease that befell him: His image is consistently

как товары или их изображения. Они разносят удовольствие или смертельную угрозу, теорию заговора или просто незаконно присвоенные пиксели, благородное сопротивление сильным или недостойное издевательство над слабым. Плохие картинки способны показать нам редкое, самоочевидное и немыслимое, если только нам удастся в них хоть что-то различить.

1.

В одном фильме Вуди Аллена главный герой не в фокусе. Это не техническая проблема, но род болезни, которая его поразила: его образ вечно в тумане. Поскольку герой фильма актер, это становится для него серьезным недостатком, и в результате он не может найти работу. Отсутствие резкости превращается в материальную проблему. Пребывание в фокусе здесь – признак класса, признак благополучия и привилегированного положения, а несфокусированность образа означает пониженный статус человека.

Однако современная иерархия образов основывается не только на резкости, но главным образом на разрешении. Зайдите в любой магазин, где продаются телевизоры, и это сразу станет для вас очевидным. В своем известном интервью 2007 года[1] Харун Фароки описывает эту систему так: в классовом обществе образов кинотеатр принимает на себя роль flagship store, флагманского магазина. Такие магазины продают продукты high-end (самые дорогие в своей линейке) в особо роскошной обстановке. Более доступные варианты того же самого циркулируют на DVD, телевидении или же в интернете – в качестве скверных картинок.

Разумеется, образ в высоком разрешении выглядит более глянцево, он более миметичен, в нем больше волшебства, он больше пугает и лучше соблазняет, нежели картинка бедная. Он, так сказать, богаче. Теперь даже форматы для широкого потребителя все больше адаптируются к прежним вкусам кинематографистов и эстетов, которые настаивали на 35 мм как на гарантии чистоты визуальности. Утверждение, что фильм на пленке – единственная достойная внимания визуальная киноформа, часто звучит в дискуссиях о кино, практически вне зависимости от их идеологической направленности. Как будто не важно, что эта high-end-экономика кинопродукции была (и остается до сих пор) укоренена в системе национальных культур, капиталистической продук-

blurred. Since Allen's character is an actor, this becomes a major problem: He is unable to find work. His lack of definition turns into a material problem. Focus is identified as a class position, a position of ease and privilege, while being out of focus lowers ones own value as an image.

The contemporary hierarchy of images is not only based on sharpness though, but mainly on resolution. Just look at any TV hardware store and this system becomes immediately apparent. In a notable interview in 2007[1] Harun Farocki described this system: in the class society of images, cinema takes on the role of a flagship store. Flagship stores market high-end products in an upscale environment. More affordable derivatives of the same images circulate as DVDs, television images or online, as poor images.

Obviously, a highly resolved image looks more brilliant, and surprising, more mimetic and magic, more scary and seductive than a poor one. It is richer, so to speak. Now, even consumer formats are increasingly adapting to the former tastes of cineastes and esthetes, which insisted on 35 mm film as guarantee of pristine visuality. The insistence on analog film as the only medium of visual importance resounded throughout discourses around cinema, almost regardless of their ideological inflection. It never mattered that these high-end film production economies were (and still are) firmly anchored within systems of national culture, capitalist studio production, the cult of mostly male genius, the original version and thus often conservatory in their very structure. Resolution was fetishized as if a lack of it amounted to the author's castration. The cult of film gauge dominated even independent film production. The rich image established its own set of hierarchies, with new technologies also creating more and more possibilities to creatively degrade it.

2.

But insisting on rich images had also more serious consequences. A speaker at a conference about essay film recently refused to show clips from an essay film by Humphrey Jennings because there was no proper film projection. Although there was a perfectly standard DVD player and beam available the audience was left to imagine what those pictures might have looked like.

In this case the invisibility was more or less voluntary and based on aesthetic premises. But it has a much more general equivalent based on

ции киностудий, культа гения (главным образом мужчины), культа оригинала, то есть часто она консервативна по своей структуре. Разрешение было фетишизировано, а его отсутствие приравнено к кастрации автора. Культ кинокалибра поразил даже независимые формы кинопроизводства. Богатая картинка установила свою собственную систему иерархии, при том что новые технологии создают по ходу дела все новые и новые возможности творчески ухудшать эту картинку.

2.

У настойчивого требования к картинке быть обязательно богатой есть и более серьезные последствия. Недавно один докладчик на конференции по кино отказался показывать фрагменты исследовательского фильма Хамфри Дженнингса, потому что ему не предоставили правильного проектора. Хотя в зале были стандартный DVD-плеер и проектор, аудитории пришлось довольствоваться своим воображением, чтобы увидеть эти кадры.

В этом случае невидимость была более или менее добровольной и базировалась на эстетических началах. Но у нее есть и более общий эквивалент, основывающийся на последствиях неолиберальной революции. В последние двадцать-тридцать лет неолиберальная реструктуризация медиапродукции привела к тому, что некоммерческие формы этой продукции оказались вытеснены из поля зрения, так что экспериментальное и эссеистическое кино стало почти невидимо. Стало слишком дорого показывать такие фильмы в кинотеатрах, а телевидение сочло их слишком маргинальными, чтобы показывать у себя. Так что эти образы постепенно исчезли из общественной зоны, как и – во все большей степени – классическое кино. Большинство исследовательских и экспериментальных фильмов публика не видит вообще, редким исключением остаются специальные показы в столичных киномузеях и киноклубах. Там их показывают в оригинальном разрешении, после чего они снова исчезают в темноте архива.

Это положение дел, разумеется, обусловлено неолиберальной радикализацией понятия культуры как товара, с коммерциализацией кинематографа, его рассеянием по мультиплексам и маргинализацией независимого кинопроизводства. Оно также связано с реструктуризацией глобальной медиаиндустрии и созданием в некоторых странах и регионах

the consequences of the neoliberal revolution. During the last 20 or even 30 years, the neoliberal restructuring of media production slowly eclipsed non-profitable imagery from sight, to the point that experimental and essayistic cinema became almost invisible. It became too expensive to keep circulating these works in cinemas, and they were deemed too marginal to be broadcast on TV. Thus these images slowly disappeared from the public sphere, and increasingly also from classical cinema. Most essay and experimental films would remain entirely unseen except for some rare screenings in metropolitan film museums or film clubs. They would be projected in original resolution and disappear again into the darkness of the archive.

This development is of course connected to the neoliberal radicalization of the concept of culture as commodity, to the commercialization of cinema, its dispersion into multiplexes and the marginalization of independent filmmaking. It is also connected to the restructuring of global media industries and the construction of virtual audiovisual monopolies in certain countries or territories. Thus, resistant or non-conformist visual matter disappeared from the surface into an underground of alternative archives and collections. It was kept alive by a network of committed organizations and individuals, which would pass on bootlegged VHS copies. Sources for many videoprints were extremely rare, tapes circulated from hand to hand, by word of mouth, within circles of friends and colleagues. This condition started to change dramatically with the possibility of streaming video online. More and more rare materials reappeared on publicly accessible platforms, some of them carefully curated, like Ubuweb, some of them just a pile of stuff, like YouTube.

At present, there are at least 20 torrents of Marker's essay films available online. If you want a retrospective, you can have it. But the economy of poor images is about more than simple downloads: you can keep the files, watch them again, even re-edit or improve them, if you think it necessary. And the results circulate. Blurred AVI files of half forgotten masterpieces are exchanged on semi-secret P2P platforms. Clandestine cell phone videos smuggled out of museums are broadcast on YouTube. DVDs of artists' viewing copies are bartered.[2] Many works of avant-garde, essay and non-commercial cinema have been resurrected as poor images. Whether they like it or not.

виртуальных аудиовизуальных монополий. В результате нонконформистский материал, материал сопротивления, погружается в подполье альтернативных архивов и коллекций. Раньше его поддерживала сеть заинтересованных организаций и просто отдельных людей, которые передавали друг другу самодельные VHS-копии. Источники были крайне труднодоступны, кассеты передавали из рук в руки, о них можно было узнать только от друзей и коллег. Эта ситуация начала радикально меняться с появлением возможности скачать видео в сети. Все больше и больше редких материалов стало появляться на общедоступных платформах, некоторые из которых имели и имеют внимательных кураторов, как Ubuweb, а некоторые представляют собой просто свалку всякой всячины, как YouTube.

Сегодня в сети доступны как минимум двадцать торрентов фильмов-эссе Криса Маркера. Вы можете составить из них ретроспективу. Но экономика плохой картинки – это нечто большее, чем просто возможность скачать: вы можете сохранить файлы, посмотреть их снова, даже перемонтировать, улучшить качество, если найдете нужным. И результаты будут циркулировать дальше. Мутные avi полузабытых шедевров будут обмениваться на полусекретных P2P-платформах. Работы видеохудожников, тайком заснятые в музеях на мобильный телефон, висят на YouTube. Передаются из рук в руки и выменивaются просмотровые копии видеоработ на DVD.[2] Многие авангардные, исследовательские и некоммерческие фильмы возродились в качестве плохих картинок. По желанию их создателей или вопреки ему.

3.

То, что редкие фильмы из области активистского, экспериментального да и классического кино, так же как и видеофильмы художников, появляются в поле общественного внимания в качестве плохих картинок, показательно и в другом отношении. Эта обстоятельство проявляет нечто большее, нежели их содержание или вид, оно проявляет сами условия их маргинализации, констелляцию социальных сил, которые приводят к их циркуляции в качестве плохих картинок.[3] Плохие картинки плохи, бедны, потому что им не приписана никакая ценность внутри классового общества образов, потому что они незаконны или разжалованы. Отсутствие разрешения указывает на то, что очевидной меновой стоимости у них нет, и на то, что они присвоены, перемещены, угнаны.[4]

3.

That rare prints of militant, experimental and classical cinema as well as video art works reappear as poor images is also significant on another level. Their situation reveals much more than the content or appearance of the images themselves: It also reveals the conditions of their marginalization, the constellation of social forces which leads to their online circulation as poor images.[3] Poor images are poor, because they are not being assigned any value within the class society of images; because they are illicit or degraded. Their lack of resolution corresponds to their lack of apparent exchange value or to their appropriation and displacement.[4]

Obviously, this condition is not only connected to the neoliberal restructuring of media production and digital technology. It also has to do with the post-socialist and postcolonial restructuring of nation states, their cultures and their archives. While some nation states are dismantled or fall apart, new cultures and traditions are invented and new histories created. This obviously also affects film archives. A whole heritage of cinema prints is left without a supporting framework of national culture. As I once wrote about a film museum in Sarajevo, the national archive in some cases survives as a video rental store.[5] Pirate copies seep out of these archives through disorganized privatization. On the other hand, even the British library sells off its contents online at horrendous prices.

As Kodwo Eshun notes,[6] poor images partly circulate in the void left by the state cinema organization which finds it difficult to operate as a 16 mm / 35 mm archive or to maintain any kind of distribution infrastructure in the contemporary era. From this perspective the poor image reveals the downturn and degradation of essay film production or indeed of any experimental and non-commercial cinema. But on the other hand, the rampant privatization of intellectual content, as well as online-marketing and commodification also enables piracy and appropriation: Gives rise to the circulation of poor images.

4.

The emergence of poor images reminds one of a classical manifesto of Third Cinema: *For an imperfect cinema* by Julio García Espinosa,[7] written in Cuba in the late 1960's. Espinosa argues for an imperfect cinema, because in his words: "perfect cinema – technically and artistically masterful – is

Конечно, эта ситуация связана не только с неолиберальной реструктуризацией медиапродукции и цифровой технологии. Она также имеет отношение к постсоветской и постколониальной перестройке национальных государств, их культур и архивов. Некоторые государства распались, были изобретены новые культуры и традиции, придуманы новые истории. Это самым прямым образом касается киноархивов. В таком случае все кинонаследие в форме архивных копий остается без поддерживающего каркаса национальной культуры. Мне уже пришлось однажды писать о киномузее в Сараеве – о том, что государственный архив в некоторых случаях может выжить только в качестве ларька видеопроката.[5] Неупорядоченная приватизация приводит к тому, что из этих архивов просачиваются пиратские копии. С другой стороны, Британская библиотека торгует своим контентом в интернете по запредельным ценам.

Как замечает Кодво Эшун,[6] плохие картинки циркулируют частично в пустоте, возникшей, когда государственные киноорганизации решили, что им трудно функционировать в качестве архива 16/35-миллиметровых фильмов или поддерживать какую-либо инфраструктуру дистрибуции. С этой точки зрения, плохая картинка выявляет спад и деградацию исследовательского кино, как и любого экспериментального и некоммерческого кино. Но, с другой стороны, неистовая приватизация интеллектуального контента, как и онлайн-маркетинг, и превращение всего в товар делают возможными пиратство и присвоение – это запускает циркуляцию плохих картинок.

4.

Появление феномена плохой картинки заставляет вспомнить о классическом манифесте «Третьего кино» – «За несовершенное кино» Хулио Гарсиа Эспинозы,[7] написанном в конце 1960-х на Кубе. Эспиноза выступает за несовершенное кино, поскольку, по его словам, «совершенное кино – мастерски сделанное в техническом и художественном отношении – это почти всегда кино реакционное». Несовершенное кино – это кино, которое стремится преодолеть разделение труда в классовом обществе. Оно скрещивает искусство с жизнью и с наукой, размывает границу между потребителем и производителем, между зрителем и автором. Оно настаивает на своем собственном несовершенстве. Это кино популярное, но не консюмеристское; преданное делу, но не бюрократическое.

almost always reactionary cinema." The imperfect cinema is a cinema that strives to overcome the divisions of labor within class society. It merges art with life and science, it blurs the distinction between consumer and producer, audience and author. It insists on its imperfection, it is popular but not consumerist, it is committed without becoming bureaucratic.

In his manifesto, Espinosa also reflects on the promises of new media. He clearly predicts that the development of video technology will jeopardize the elitist position of traditional filmmakers and enable some sort of mass film production: An art of the people. Like the economy of poor images, imperfect cinema diminishes the difference between author and audience and merges life and art. Most of all its visuality is resolutely compromised: blurred, amateurish and full of artifacts.

In some ways, the economy of poor images corresponds to the description of imperfect cinema – while the description of perfect cinema rather represents the concept of cinema as a flagship store. But real and contemporary imperfect cinema is also much more ambivalent and affective than Espinosa had anticipated. On the one hand, the economy of poor images, with its immediate possibility of worldwide distribution and its ethics of remix and appropriation enables the participation of a much larger group of producers than ever before. But this does not mean that these opportunities are only used for progressive ends. Hate speech, spam and other rubbish filters through digital connections. Digital communication has also become one of the most contested markets; a zone which has long been subjected to an ongoing original accumulation and to massive (and to a large extent successful) attempts of privatization.

The networks in which poor images circulate thus represent both platforms for a fragile new common interest and battlegrounds for commercial and national agendas. They contain experimental and artistic material, but also incredible amounts of porn and paranoia. The territory of poor images allows access to excluded imagery, but it is also permeated by the most advanced techniques of commodification. While it enables the users active participation in the creation and spread of content, it also drafts users into production. Users become the editors, critics, translators and (co-) authors of poor images.

Poor images are thus popular images – images that can be made and seen by the many. They express all the contradictions of the contemporary

В своем манифесте Эспиноза также размышляет о перспективах, открываемых новыми медиа. Он прямо предсказывает, что развитие видеотехнологий подорвет с корнем элитарную позицию традиционного кинорежиссера и позволит создать нечто вроде массовой кинопродукции: искусство народа. Как и в экономике плохой картинки, в несовершенном кинематографе уменьшается разница между автором и зрителем, жизнь и искусство сливаются. По большей части визуальная сторона такого кинематографа подточена: всё в тумане, картинка любительская и полна разрывов.

В какой-то степени экономика плохой картинки соответствует идее несовершенного кино, в то время как идея совершенного кино скорее представляет понятие кинотеатра как флагманского магазина. Однако настоящее современное несовершенное кино гораздо более двойственно и аффективно, нежели представлял себе Эспиноза. С одной стороны, экономика плохой картинки с ее возможностями непосредственной глобальной дистрибуции и ее этикой ремикса и присвоения дает возможность участвовать в производстве гораздо большему числу людей, нежели это было раньше. Но отсюда не следует, что эти возможности всегда используются в прогрессивных целях. Флейм, спам и прочий мусор просачиваются по дигитальным соединениям. А помимо этого, цифровые коммуникации стали одним из наиболее желанных рынков – зоной, которая давно подвергается перманентному первичному накоплению капитала и массивным (и в значительной степени успешным) попыткам приватизации.

Сети, в которых циркулируют плохие картинки, представляют, таким образом, одновременно и платформу для еще хрупких новых общественных интересов, и поле битвы за интересы коммерческие и государственные. В них содержится экспериментальный и художественный материал, но также и неимоверное количество порнографии и параноидального бреда. Территория плохой картинки дает доступ к исключенным образам, но одновременно заражена новейшими технологиями коммодификации. Она дает возможность пользователю активно участвовать в создании и распространении контента и затягивает его в производству. Юзер становится редактором, критиком, переводчиком и (со)автором плохой картинки.

Итак, плохие картинки – это популярные образы, которые могут быть созданы и увидены многими. Факт их существования отражает всю

crowd: Its opportunism, narcissism, desire for autonomy and creation, its inability to focus or make up its mind, constant readiness for transgression and simultaneous submissiveness.[8] All combined, poor images present a snapshot of the affective condition of the crowd, its neuroses, paranoia and fear, as well as its craving for intensity, fun and distraction. Their condition not only speaks of countless transfers and reformatting, but also of the countless people who cared enough for them to convert them over and over again, to add subtitles and to re-edit or upload them.

In this light one has perhaps to redefine the value of images or more precisely, to create a new perspective on it. Apart from resolution and exchange value, one might imagine another form of value defined by velocity, intensity and spread. Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed. But they also express a condition of dematerialization, which they share not only with the legacy of conceptual art[9] but most of all with contemporary modes of semiotic production. The semiotic turn of capital, as described by Félix Guattari,[10] plays in favor of the creation and dissemination of compressed and flexible data packages, which can be integrated into ever new combinations and sequences.[11]

The flattening out of visual content, the becoming-concept of the images, position them within a general informational turn, and economies of knowledge which tear images and their captions out of context into the swirl of permanent capitalist deterritorialization.[12] The history of conceptual art describes this dematerialization of the art object first as a resistant move against the fetish value of visibility. But then, the dematerialized art object turns out to be perfectly adapted to the semioticization of capital, and thus to the conceptual turn of capitalism.[13] The poor image is in a way set within a similar tension. On the one hand it operates against the fetish value of resolution. On the other hand, this is precisely why it also ends up being perfectly integrated into an information capitalism thriving on compressed attention spans, on impression rather than immersion, on intensity rather than contemplation, on previews rather than screenings.

5.

But simultaneously, a paradoxical reversal happens. The circulation of poor images creates a circuit, which fulfills the original ambitions of militant and

противоречивость современной толпы: ее оппортунизм, нарциссизм, жажду автономии и творчества, ее неспособность сосредоточиться или поменять свое мнение, постоянную готовность к трансгрессии и одновременно склонность подчиняться.[8] Взятые вместе, плохие картинки представляют моментальный снимок аффективного состояния толпы, ее неврозов, паранойи и страха, ее жажды интенсивных переживаний, веселья и развлечения. Этот феномен говорит не только о бесконечных трансферах и переформатированиях, но и о бессчетном количестве людей, которые полюбили эти картинки до такой степени, что конвертируют снова и снова, добавляют субтитры, редактируют и снова закачивают.

В свете этого нужно, возможно, пересмотреть ценность образов или, точнее, создать новый взгляд на них. Помимо разрешения и меновой стоимости, можно представить себе иную форму ценности, определяемую скоростью, интенсивностью и площадью зоны покрытия. Плохие картинки плохи потому, что они сильно сжаты и путешествуют быстро. Они теряют в материальности, но выигрывают в скорости. Но они также выражают состояние дематериализации, в чем обнаруживается нечто общее не только с наследием концептуального искусства,[9] но прежде всего с современными модусами семиотической продукции. «Семиотический поворот» капитала, как он описан Феликсом Гваттари,[10] привилегирует создание и распространение сжатых и гибких данных, которые легко интегрировать во всё новые комбинации и последовательности.[11]

Уплощение визуального содержания, статус образа-в-становлении помещает эти картинки в контекст общего информационного поворота и экономики знания, которая отрывает образы и подписи к ним из контекста и бросает в поток постоянной капиталистической детерриториализации.[12] История концептуального искусства описывает дематериализацию художественного объекта вначале как акт сопротивления против фетишистского характера визуальности, но потом оказывается, что дематериализованный арт-объект прекрасно приспосабливается к семиотизации капитала и, следовательно, к «концептуальному повороту» капитализма.[13] Плохая картинка по-своему находится внутри такого же конфликта. С одной стороны, она противостоит фетишистскому характеру оптического разрешения. С другой – именно поэтому она в конце концов превосходно интегрируется в информационный капитализм, который алчно ищет сжатых объемов внимания. Поверх-

(partly) essayistic and experimental cinema – to create an alternative economy of images, an imperfect cinema which exists inside as well as beyond and beneath commercial media streams. In the age of file sharing, even marginalized content circulates again and reconnects dispersed worldwide audiences.

The poor image thus constructs anonymous global networks as well as creating a shared history. As it travels, builds alliances, provokes translation or mistranslation and creates new publics and debates. By losing its visual substance it recovers some of its political punch and creates a new aura around it. This aura is no more based on the permanence of the "original" but on the transience of the copy. It is no more anchored within a classical public sphere mediated and supported by the frame of the nation state or corporation, but floats on the surface of temporary and dubious data pools.[14] By drifting away from the vaults of cinema it is propelled onto new and ephemeral screens stitched up by the desire of dispersed spectators.

The circulation of poor images thus creates "visual bonds," as Dziga Vertov once called them.[15] The "visual bond," as Vertov saw it, was supposed to link the workers of the world with each other.[16] He imagined a sort of communist visual Adamic language, which should not only inform or entertain, but also organize its viewers. In a sense, his dream has become true, if mostly under the rule of global information capitalism, which creates global audiences whose participants are linked almost in a physical sense by mutual excitement, affective attunement and anxiety.

But there is also the circulation and production of poor images based on cell phone cameras, home computers and unconventional forms of distribution. Its optical connections reveal erratic and coincidental links between producers all over, which simultaneously constitute dispersed audiences. The circulation of poor images both feeds into capitalist media assembly lines, and alternative audiovisual economies. It coexists with media mainstreams, and is usually dependent on them, but it is also based on barter, theft or appropriation. It defies the measures of the market, and its way of counting and extracting value, while at the same time creating new markets and values.

Besides a lot of confusion and stupefaction, it possibly also creates disruptive movements of thought and affect. The circulation of poor images thus starts another chapter in the historical genealogy of nonconformist information circuits: Vertov's "visual bonds," the internationalist workers

ностных впечатлений – за счет внимательных погружений в материал, напряжения – за счет созерцания, стремительного превью – за счет медленного просмотра.

5.

Но одновременно совершается парадоксальный переворот. Циркуляция плохих картинок создает замкнутый контур, который реализует первоначальное честолюбивое намерение боевого и (частично) исследовательского и экспериментального кино – намерение создать альтернативную экономику образов, несовершенное кино, которое существует как внутри, так и вне коммерческих медиапотоков. В эпоху файл-шеринга даже вытесненный из культурного обмена материал снова свободно циркулирует и соединяет рассеянные по всему свету сообщества.

Плохая картинка создает анонимную глобальную сеть, а также общую историю. Странствуя, она выстраивает отношения и союзы, провоцирует перевод (как хороший, так и плохой), создает новую аудиторию и новые дискуссии. Теряя в визуальной субстанции, она отвоевывает кое-какой политический удар и создает вокруг себя новую ауру. Эта аура основана уже не на вечности оригинала, но на переходности копии. Она уже не укоренена в классической общественной сфере (public sphere), которая представляет и поддерживает себя в рамках государственных или корпоративных структур, она дрейфует на поверхности временного и неопределенного цифрового эфира.[14] Из-под сводов кинотеатров ее выносит на новые, эфемерные экраны, сотканные из желаний рассеянных по всему свету зрителей.

Циркуляция плохой картинки создает, таким образом, «зрительные связи», как их однажды назвал Дзига Вертов.[15] «Зрительная связь», как ее видел Вертов, должна была связать рабочих всего мира друг с другом. [16] Он воображал нечто вроде коммунистического визуального «языка Адама и Евы», который должен был не только информировать или развлекать, но также организовывать зрителей. В определенном смысле его мечта стала явью, хотя и главным образом во владениях глобального информационного капитализма, который создает глобальные аудитории, чьи участники соединены друг с другом почти физически, находясь в одновременном возбуждении, резонансе аффектов и общей тревоге.

pedagogies which Peter Weiss described in his *Aesthetics of Resistance*, the circuits of Third Cinema and Tricontinentalism, of non-aligned filmmaking and thinking.

Imagine somebody from the past with a beret asking you: Comrade, what is your visual bond today?

You might answer: It is this link to the present.

6. Now!

The poor image embodies the afterlife of many former masterpieces of cinema and video art. It has been expelled from the sheltered paradise that cinema seems to once have been.[16] After being kicked out from the protected and often protectionist arena of national culture, and discarded from commercial circulation, these works have become travelers in a digital no-man's land, constantly changing resolution and format, speed and media container, sometimes even losing their names and credits along their way.

Now, many of these works are back. As poor images, I agree. One could of course argue that this is not the real thing, but then can anyone show me a real thing?

The poor image is not anymore about the real thing; the original and its origin. Instead, it is about its own real conditions of existence: About swarm circulation, digital dispersion and fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation as well as about conformism and exploitation.

In short: It is about reality.

An earlier version of this text was improvised as response at the conference: Essayfilm – Ästhetik und Aktualität in Lüneburg, organized by Thomas Tode and Sven Kramer in 2007. The text tremendously benefitted by remarks and comments from *Third Text* guest editor Kodwo Eshun, who commissioned a longer version for an issue of *Third Text* on Chris Marker and *Third Cinema* to appear in 2010 (co-editor Ros Grey). Another substantial inspiration for this text was the show *Dispersion* at the ICA London, curated by Polly Staple in 2008, which included a brilliant reader edited by Staple and Richard Birkett. The text also greatly benefitted from Brian Kuan Wood's editorial work.

The text was originally published in the e-flux journal, #10.

Но есть еще циркуляция и производство плохих картинок при помощи камер, встроенных в мобильные телефоны, домашних компьютеров и нетрадиционных форм дистрибуции. Эти оптические связи выявляют неустойчивые и случайные отношения между производителями всего света, что одновременно составляют рассеянную аудиторию. Циркуляция плохих картинок в одно и то же время питает и капиталистический медиаконвейер, и альтернативные аудиовизуальные экономики. Она сосуществует с медиамейнстримом и визуально зависит от него, но также базируется на бартере, краже и апроприации. Она бросает вызов рыночным мерам и рыночной манере подсчитывать и извлекать выгоду, в то же время создавая новые рынки и новые выгоды.

Являясь источником огромной суеты и неразберихи, плохая картинка, возможно, также создает подрывное движение мысли и чувства. Циркуляция плохих картинок, таким образом, открывает новую главу в исторической генеалогии нонконформистских информационных сетей: вертовских «зрительных связей», интернационалистской рабочей педагогики, которую Петер Вайс описывал в своей «Эстетике сопротивления»; сетей «Третьего кино» и Триконтинентализма, независимого кино и мышления.

Представьте, что некто из прошлого, некто в берете спрашивает вас: «Товарищ, с чем у тебя сегодня зрительная связь?» Вы можете ответить: «Она в этой линии, ведущей к сегодняшнему дню».

6. Now!

В плохой картинке находят свою посмертную жизнь многие шедевры старого кино и видеоарта, изгнанные из райского шатра, каким когда-то был кинотеатр.[17] После того как они были вышвырнуты из защищенной (часто при помощи протекционистских мер) зоны национальной культуры, а также исключены из коммерческой циркуляции, шедевры эти стали скитальцами в дигитальной полосе отчуждения. Скитаясь, они постоянно меняют разрешение и формат, теряя на своем пути ссылку на правообладателя, а иногда и название, и автора.

Сегодня многие из этих произведений вернулись к нам. Признаю, в скверном качестве. Можно, конечно, утверждать, что это не то, это не «настоящий» фильм; ну тогда покажите мне, пожалуйста, «настоящий».

Плохая картинка – это уже не «настоящее» кино, это не про ориги-

1 Conversation between Harun Farocki and Alexander Horwath, "Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schliesslich auch ins Museum." *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* June 14, 2007.
2 Sven Lütticken's excellent text about the Viewing Copy (e-flux journal #8) drew my attention to this aspect of poor images.
3 Thank you to Kodwo Eshun for pointing this out.
4 Of course in some cases, images with low resolution also appear in mainstream media environments (mainly news), where they are associated with urgency, immediacy and catastrophe – and extremely valuable. See Hito Steyerl, *Documentary Uncertainty*. magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=584
5 Hito Steyerl. *Politics of the Archive,* (2008) eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en
6 In his initial comments via email.
7 Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema" trans. Julianne Burton, *Jump Cut*, 20, 1979, pp. 24–26, copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media 1979* (2005).
8 Paolo Virno. *A Grammar of the Multitude*, (Cambridge Massachusetts: MIT Press 2004).
9 Alex Alberro. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003).
10 Félix Guattari. *Capital as the Integral of Power Formations in Soft Subversions,* (New York: Semiotext(e), 1996), p. 202.
11 All these developments are discussed in detail in an excellent text by Simon Sheikh: *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research* www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html
12 Alan Sekula, "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital," *Visual Culture: the reader,* edited by Stuart Hall & Jessica Evans, (London/New York: Routledge, 1999), pp. 181–192.
13 Alex Alberro. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2003).
14 Pirate Bay even seems to have tried acquiring the extraterritorial oil platform of Sealand in order to install its servers there.
15 Dziga Vertov, "Kinopravda and Radiopravda," *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* edited by Annette Michelson, (Berkeley: University of California Press, 1995.), p. 52.
16 Dziga Vertov. "Kinopravda and Radiopravda," op. cit., p. 52.
17 At least from the perspective of nostalgic delusion.

нал и не про источник. Это – про наши собственные условия существования; про то, как кишит и роится коммуникация, как рассеивается цифровое изображение, как ломается и гнется время. Про вызов на бой, про присвоение себе прав и одновременно про конформизм и эксплуатацию.

Короче говоря, она не про «настоящее» кино: она – про настоящее.

Первая идея этого текста возникла как импровизированный ответ на конференции Essayfilm – Ästhetik und Aktualität в Люнебурге, организованной Томасом Тоде и Свеном Крамером в 2007 году. Текст невероятно много выиграл от советов и комментариев приглашенного составителя Third Text Кодво Эшуна, который заказал мне более длинную версию для выпуска Third Text, посвященного Крису Маркеру и «Третьему кино», который выйдет в 2010 году (второй составитель Рос Грей). Еще одним важным источником вдохновения при написании этого текста была выставка Dispersion («Рассеяние») в Институте современного искусства в Лондоне (куратор Полли Степл, 2008), к которой была издана блистательная хрестоматия под редакцией Степл и Ричарда Биркетта. Текст также очень выиграл благодаря редактуре Брайана Куана Вудса.

Английская версия текста была опубликована в онлайн-журнале e-flux № 10.

1 “Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schliesslich auch ins Museum.” Frankfurter Allgemeine Zeitung, June 14, 2007. Беседа Харуна Фароки и Александра Ховарта.
2 Отличный текст Свена Люттикена о Viewing Copy (e-flux journal #8) привлек мое внимание к этому аспекту плохой картинки.
3 Благодарю Кодво Эшуна за то, что он обратил на это мое внимание.
4 Конечно, в некоторых случаях образы в низком разрешении появляются также в мейнстримной медиасреде (главным образом, в новостях), где они ассоциируются со срочностью, непосредственностью и катастрофой – и они очень дороги. См. Hito Steyerl: Documentary Uncertainty. magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=584
5 Hito Steyerl. Politics of the Archive, (2008) eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en
6 В одном из первых комментариев, присланных по имейлу.
7 Julio García Espinosa, “For an Imperfect Cinema” trans. Julianne Burton, Jump Cut, 20, 1979, pp. 24–26, copyright Jump Cut: A Review of Contemporary Media 1979 (2005).
8 Paolo Virno. A Grammar of the Multitude. Cambridge Massachusetts: MIT Press 2004.
9 Alex Alberro. Conceptual Art and the Politics of Publicity, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003).
10 Félix Guattari. Capital as the Integral of Power Formations in Soft Subversions, (New York: Semiotext(e), 1996), p. 202.
11 Об этом детально написано в прекрасном тексте Саймона Шейха. SSimon Sheikh: Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html
12 См. также: Alan Sekula, “Reading an Archive: Photography between Labour and Capital,” Visual Culture: the reader, edited by Stuart Hall & Jessica Evans, (London/New York: Routledge, 1999), pp. 181–192.
13 См.: Alex Alberro. Conceptual Art and the Politics of Publicity, (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 2003).
14 Pirate Bay даже, кажется, пытались приобрести экс-территориальную нефтяную платформу в Силенде, чтобы установить там свои серверы.
15 Дзига Вертов. Из наследия. Том второй: Статьи и выступления. Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 408.
16 Там же.
17 По крайней мере так можно думать, руководствуясь ностальгическим самообманом.

Олег Аронсон

Свидетель искусства

Памяти Фриды Моисеевны Магеро, врача, коллеги моих родителей и их друга.

Вопрос, который современное искусство старательно обходит стороной, хотя он, казалось бы, один из самых назойливых и очевидных, состоит в следующем: является ли то, что мы называем «современным искусством» (инсталляции, перформансы, акции, хеппенинги и т.п.), искусством?

Сказав, что современное искусство искусством не является, легко сразу же прослыть консерватором, ретроградом, в лучшем случае – человеком некомпетентным. И вправду, как можно задавать такой вопрос, когда Малевич и Дюшан, Мондриан и Ротко, Уорхол и Барни давно вошли в историю искусства? История искусств приняла тот факт, что перед нами не просто новые и во многом «странные» произведения, но что они включены в историю, то есть располагаются в том же порядке времени (историческом), что и искусство прошлого.

И даже тот пафос нового искусства, который мы встречаем в манифестах футуристов, сюрреалистов и самых разнообразных представителей авангарда и который несет в себе отрицание истории, стал частью истории искусств. Не говоря уже о самих художниках.

Произошло событие, естественней которого трудно что-то придумать: критика традиционного искусства оказалась включена в самую что ни на есть традиционную историю искусств. Это событие обыденное, но его обыденность не устраняет его драматичности. Драматичность же данной ситуации состоит в том, что при всем радикализме новых художественных движений в них есть нечто, что позволяет истории делать их своей частью. Было бы слишком наивно объяснять все диалектикой исторического процесса, движущегося фазами отрицания и принятия нового. Скорее сама диалектика, понятая таким образом, есть часть логики присвоения, той самой логики капитализма, которая тотализует все и вся. Любая критика оказывается частью исторического процесса, любое противодействие традиционной системе ценностей только усиливает ее.

Современное искусство при всех тех социальных и денежных инвестициях, которые оно сегодня имеет в западном мире, оказывается по-прежнему непонятно или недоступно обыкновенному зрителю, ря-

Oleg Aronson
Witness of art

In memory of Frida Moiseevna Magero, physician, my parents' colleague and friend.

A question that contemporary art is taking great pains to avoid, although it seems to be one of the most persistent and obvious, lies in whether so called "contemporary art" (installations, performances, actions, happenings, etc.) is indeed Art.

Asserting that contemporary art is not art, it is easy to be immediately pigeonholed as retrograde, conservative, at best an incompetent. And really, how can anybody ask this question when Malevich and Duchamp, Mondrian and Rothko, Warhol and Barney have long since entered art history? Art history accepted the fact that these pieces of art are not only new and to a large extent "strange," but that they are part of its history. That means that they are situated in the very same historical sequence as the art of the past.

And even that pathos of new art we encounter in the manifestos of the futurists, the surrealists and all kinds of representatives of the avant-garde – always entailing a denial of history – this too has become part of art history. Not to mention the artists themselves.

It would be hard to imagine a more natural outcome than the one that actually occurred: Criticism of traditional art found itself a part of the most utterly traditional art history. This is a mundane event, but its mundane features do not eliminate the dramatic consequences. The drama of this situation lies in the fact that despite all the radicalism of new artistic movements, they always contain something that allows history to incorporate them. It would be too naïve to explain it all via a dialectic of the historical process, moving through phases of denial and acceptance of the new. More likely, the dialectic itself is part of the logic of appropriation, that very logic of capitalism that completely "totalizes" everything. Any criticism occurs as a part of the historical process, and any opposition to the traditional value system only makes it stronger.

With all the social and monetary investments which contemporary art currently enjoys in the Western world, it still finds itself incomprehensible and inaccessible to an ordinary viewer, an average visitor of the museums and galleries. This viewer is addressing the puzzling question: how is it

довому посетителю музеев и галерей. Именно этот зритель адресует ему недоуменный вопрос: почему это называют искусством? Самый простой ответ – высокомерное молчание причастных к тайне новомодных произведений. Наиболее демократичный ответ состоит в том, что именно то, что выходит за рамки понимания и представления нашего разума, как раз и делает его искусством. Этот аргумент «от возвышенного» можно найти уже в кантовской теории эстетического суждения и в сочинениях романтиков. Он повторяется до сих пор то прямо, то в завуалированной форме, когда речь идет о «новом», об «инновации», которая составляет ценность современности.

Это парадоксальный, но крайне важный момент: искусством должно быть не то, что нравится, ублажает глаз и слух, но то, что приносит новое, взывая к интерпретации, к работе понимания, к труду восприятия. Постепенно герменевтический момент (особенно у минималистов и концептуалистов) настолько подменяет собой эстетический, что даже этот след возвышенного оказывается практически незаметным.

Между тем стоит вернуться к наивному вопросу, заданному в начале, и заметить, что он не так-то прост. Он, например, исходит из понимания того, что современное искусство не должно нравиться. То есть, даже приняв интерпретацию искусства от возвышенного, мы вслед за Кантом и Лиотаром можем отметить, что чувство возвышенного связано с удовольствием, с «негативным удовольствием», в отличие от того удовольствия, которое несет в себе чувство прекрасного.

Другими словами, сколь бы радикален ни был объект современного искусства, сколько бы он ни настаивал на том, что его-то уж точно нельзя любить, он тем не менее несет в себе неустранимое остаточное удовольствие, след опыта восприятия искусства в традиции через чувства возвышенного и прекрасного. Апелляция к этим чувствам сегодня невозможна в чистом виде, но и неустранима окончательно. Путь искусства к современности несет в себе неизбывное противоречие: с одной стороны, радикальная новизна, требование нового как ценного; с другой – нестираемый след искусства прошлого, превращающего постоянно само искусство в ценность и даже в «вечную ценность». Пока это противоречие не принимается как решающее, а воспринимается как всего лишь диалектическое, то с современным искусством должно происходить все то, что происходит сегодня: оно становится товаром

possible to call this art? The simplest answer is haughty silence from those privy to the mystery of this new-fangled artistic production. The most democratic answer states that it is precisely in exceeding what our minds are capable of understanding and imagining that it becomes art. This argument "from the sublime" is encountered in the Kant's theory of aesthetic judgment and in the writing of the Romantics. It is still being repeated, sometimes directly, sometimes veiled, whenever people talk about the "new," and about "innovation" as a value of modernity.

This is a paradoxical but extremely important point: art should not be something that people like, that soothes the eye and ear, but something that ushers in the "new," demands interpretation, requires work towards understanding and effort in perception. Gradually, the hermeneutic element (especially for minimalists and conceptualists) replaces the aesthetic one to such extent that even the trace of the sublime becomes almost invisible.

Meanwhile, we should return to the naïve question posed at the beginning, and note that it is not that simple. It proceeds, for instance, from the understanding that contemporary art is not supposed to be liked. Even accepting the interpretation of art "from the sublime," we can follow Kant and Lyotard in observing that the sense of the sublime is connected to pleasure, "negative pleasure," unlike the pleasure that accompanies sense of the beautiful.

In other words, no matter how radical an object of contemporary art might be, no matter how much it might insist on being entirely impossible to love, it nevertheless carries an irremovable residual pleasure, a trace of the traditional sensory experience of art through the senses of the sublime and the beautiful. Nowadays, an appeal to these senses is impossible in pure form, but it is also irremovable in full measure. Art's path towards modernity carries an everlasting contradiction: on one side, radical novelty and the demand for newness as something valuable; on the other side, the indelible print left by art of the past, constantly transforming art itself into a value – even an "eternal value."

As long as this contradiction is not accepted as decisive but rather is perceived as simply "dialectical," everything that must happen to contemporary art today has had happened: it has become a commodity and is treated as such. And its life span is the period of time needed for the production and consumption of this sort of commodity.

и обращается как товар. И время его существования – это время производства и потребления такого рода товара.

Другое дело, что сам товар этот достаточно странный. Но странен он для эстетической теории или истории искусств, но абсолютно банален для экономики.

Именно экономика в отличие от зрителя не реагирует на трепет перед «вечными ценностями». Для нее «вечная ценность» не более чем бренд, указание на надежность вложения капитала.

А значит, современное искусство делает искусством корпоративность. Не важно, новое искусство перед нами или традиционное – это одна корпорация. И тот, кто нарушает закон функционирования этой корпорации, оказывается из нее выброшен. Кто же эти изгнанные? Если раньше они определялись по принципу профессиональной принадлежности цеху, по мастерству и качеству выдаваемой продукции, то сегодня критерий совершенно иной. Изгоями от искусства могут стать как абсолютные дилетанты, так и профессиональные художники – те самые, в картинах которых продолжает жить традиция, через которых передаются навыки и умения производить художественный объект.

Самый показательный пример – это, несомненно, судьба реалистической живописи, которая в России напрямую связана с традициями соцреализма. Именно эти художники, выпускники Суриковского института или Строгановки, порой прекрасно владеющие всеми техническими приемами, оказываются совершенно не востребованы рынком искусства. В этом рыночном пространстве слишком много уже умерших «раскрученных» авторов. Причем даже среди них реалистов совсем немного, а больше – импрессионистов, экспрессионистов, кубистов и представителей прочих направлений, чья экономическая ценность оказывается неизмеримо выше, нежели мастерство академического пейзажа или портрета.

Однако традиция умудряется жить и в объектах актуального искусства, в работах художников, которым бы академические живописцы в профессионализме отказали. И хотя многие современные художники, делая перформансы или инсталляции, продолжают зачем-то утверждать, что они еще и рисовать умеют, что они, мол, даже обучались в художественном училище, но все яснее становится, что для современного товара от искусства этого никто уже не требует. Традиция же сохраняется в желании сберечь профессионализм (читай – корпоративность). Нам

It is another matter that the commodity itself is quite strange. But it appears strange only in terms of the aesthetic theory or art history, and entirely banal in economic terms.

For the economy, unlike the viewers, does not react to palpitations in the face of "eternal values." From this point of view "eternal value" means nothing more than a brand, an indication of a reliable investment.

Therefore, contemporary art converts art into corporate culture. It does not matter whether we are looking at new or traditional art because this is all part of the same corporation. And everyone who violates this corporation's operating laws finds themselves thrown out. But who are these outcasts? Whereas earlier they were determined according to the principles of professional guild membership or the artistry and quality of the materials they produced, nowadays the criteria are entirely different. Art-outlaws could be either dilettantes or professional artists – those artists, whose paintings continue to keep tradition "alive," passing on the skills and know-how behind the production of an artistic object.

Doubtless, the prime example of this is the fate of realistic painting, which in Russia is directly connected to the traditions of socialist realism. Precisely these artists, graduates of the Surikov or Stroganov institutes, some of them truly phenomenal masters of technique, find that there is no demand whatsoever for their work on the art market. This market space is overflowing with a great deal of long-dead "over-promoted" artists. All this regardless of the fact that there are very few realists among them, and rather more impressionists, expressionists, cubists and representatives of other movements, whose economic value happens to be immeasurably higher than the mere mastery of academic landscapes or portraits.

However, the tradition has managed to stay alive in works of contemporary art as well, for instance, in some masterpieces where professionalism would be denied by academic painters. And although many contemporary artists, while staging performances or installations, for some reason continue to assert that they are still able to draw and that they have even studied at art school. But nevertheless it becomes even clearer that this is no longer a requirement for a commodity of contemporary art. The tradition remains, however, in the desire to maintain professionalism (read corporate culture). We have been told all the time that contemporary art in no way profanes the very idea of art, but rather develops it; that con-

то и дело говорят, что современное искусство нисколько не профанирует саму идею искусства, но ее только развивает, что у современных художников просто иные выразительные средства, что если раньше это были холст и краски, то сегодня это все то, что ты сам можешь выбрать в своем повседневном существовании. Материал случаен – художник же остается постоянной величиной. Просто на месте ценности мастерства оказывается ценность творческой свободы, что крайне симпатично рынку, в основании которого лежит либеральная экономическая теория.

Между тем в последовательном отказе от художественного профессионализма можно уловить жест авангарда. В чем же этот жест? Почему это так важно, даже если мы говорим не о новых направлениях в современном искусстве, но о сохраняющемся культе искусства прошлого? Эмблемой этого жеста может служить работа Малевича «Черный квадрат». И поскольку до сих пор этот «Квадрат» не сходит с уст сторонников и противников нового искусства, то можно говорить о том, что жест Малевича все еще не завершен. «Черный квадрат» стал своеобразной моделью прерывания живописной традиции – традиции искусства, ориентированного на изображение, на чувственное восприятие, на удовольствие. В каком-то смысле можно говорить даже о том, что вся история радикального искусства XX века – это попытки повторения художественного жеста Малевича в иных пространствах, с иным материалом. «Черный квадрат» мы не можем интерпретировать просто как картину. Мы вынуждены говорить о ней и как о протоперформансе, протоинсталляции, протоакции. Будущие дюшаны и кошуты принимают участие в детализации, нюансировке этого жеста – жеста постоянного прерывания искусства, обретающего уже свою собственную историю и традицию.

Однако есть в этом жесте момент, который может показаться побочным и дополнительным, но без которого, возможно, все современное искусство не состоялось бы как социальное явление. Помимо всей сложности отношений с изобразительной традицией, «Черный квадрат» говорит нам еще одну очень простую вещь: это может сделать каждый! То есть искусство – не удел избранных (талантов, гениев, профессионалов), а способность, данная каждому. Этот момент не очень приятен современным художникам, которые стали частью современной экономики искусства. Но, если следовать этой логике, мы можем обнаружить не номинальную связь искусства прошлого и современного, а вполне

temporary artists simply have other means of expression. What was once limited to canvas and paints, now includes everything you can glean from your everyday existence. The material is random, while the artist remains a constant. Only the value of mastery has been replaced by the value of creative freedom and this fact is extremely sympathetic to a market based on liberal economic theory.

Meanwhile, the consistent rejection of artistic professionalism can be detected in an avant-garde gesture. In what does this gesture consist? Why is it so important, especially if we are not even talking about new trends in contemporary art, but about the surviving cult of art of the past? Malevich's *Black Square* is emblematic of this gesture. And since both advocates and enemies of the new art are still talking about this *Square*, so it could be said that Malevich's gesture remains unfinished. The *Black Square* has become a particular model for the interruption of the painterly tradition, the tradition of image-oriented art, focused on sensory perception, on pleasure. In some sense it is even possible to say that the entire history of 20th century radical art consists in attempts to repeat Malevich's artistic gesture, in different contexts and by using different materials. We cannot even interpret the *Black Square* solely as a painting. We are forced to talk about it as a proto-performance, a proto-installation, a proto-action. Future Duchamps and Kosuths participate in filling in the details and nuances of this gesture – a gesture of the constant interruption of art that has already found its own history and tradition. However, this gesture includes an element that could seem secondary and subsidiary, but without which all contemporary art might not have manifested as a social phenomenon. Alongside all the complexity of its relationship with the pictorial tradition, the Black Square also demonstrates us one very simple thing: anyone can do this! That is, art is not the domain of the chosen few (the talented, geniuses, professionals), but rather an ability of which everyone is capable. This does not sit very well with contemporary artists who have become part of the contemporary art economy, but following this logic, reveals a connection – which is not nominal but entirely concrete – between the art of the past and contemporary art. True, to do this we have to call both the figure of an artist and the idea of a piece of art into question. The artist today is not the one who creates the work of art. The work of art today is not what is created by artists. The artist discovers a gesture which interrupts time and calls for repetition.

конкретную. Правда, для этого нам придется поставить под сомнение и фигуру художника, и идею произведения. Художник сегодня уже не тот, кто создает произведения. Произведения сегодня – не то, что создано художниками. Художник открывает жест, который прерывает время и взывает к повторению.

Это звучит слишком абстрактно, если мы хотим найти художника как «автора» жеста. Но у жеста нет автора. Жест – эффект причастности к искусству того, кто от него отлучен (социально или в силу иных причин). Можно сказать, что жест, о котором идет речь, – открытие той экономики, в которой некая вещь оказывается непотребимой. И задача художника – не превращать ее в товар, а настаивать на ее непотребимости, длить ее неучастие в экономике потребления. Удержать этот жест трудно. Особенно тем, кто отягощен профессионализмом.

Уже из сказанного ранее понятно, что искусство неразрывно связано с логикой капитала. Оно существует только потому, что участвует в его обращении. Оно производит «не вполне товар», но именно то, что эти произведения – не-вполне-товары, позволяет им идти под лейблом «настоящего искусства». Перед нами достаточно прозаическая и прагматическая ситуация, когда некоторое произведение (например, живописное полотно), обладая всеми качествами товара, то есть соответствуя потребностям покупателя в нем именно как в товаре, оказывается всего лишь дизайном – украшением помещения. Цена его возрастает лишь от подписи известного автора, в противном случае она невысока. Стоимость подделки работы Пикассо или Сезанна, каковых на рынке множество, будет все равно выше, нежели оригинальная работа, выполненная тем же копиистом. Этот экономический момент банален, но важен. Какая разница, подлинник или копия перед нами, если даже эксперты порой не могут отличить одно от другого? Что покупается? Не удовольствие, нет. Скорее это можно сравнить с внесением денег на депозит в хороший банк и под приличный процент: в стоимость произведения оказывается заложена его «вечная ценность» или возможность будущей более выгодной продажи.

Именно этот момент «не вполне» превращает товар с изъяном в нечто особенное (неповторимое). Продается именно изъян – как часть подписи, причастности к величию автора.

Но у этой же ситуации может быть и иной поворот: изъян – место непрофессионализма, место любого, кого угодно.

This is too abstract if we want to define the artist as the "author" of a gesture. But a gesture has no author at all. A gesture is an effect of the participation in art by those who have previously been separated from it (socially or for other reasons). It could be said that this gesture is a discovery of that economy in which a certain object is found to be un-consumable. And the artist's task is not to turn it into a commodity but to insist on its non-consumable quality, prolonging its non-participation in the consumer economy. This gesture is difficult to maintain, especially for those burdened by professionalism.

It is already clear from what has been said before that art is inextricably connected to the logic of capital. Art only exists to the extent that it participates in capital circulation. It produces "not-quite commodities," but the very fact that these works are not-quite commodities allows them to be presented under the label of "real art." We are looking at a rather prosaic and pragmatic situation. A piece of art (for instance, a picturesque canvas) possessing all the features of a commodity (that is, corresponding to consumer demands for it just as a commodity) appears to be nothing more than design or interior decoration. Its price can be increased only by a signature of a well-known artist, but is otherwise not very high. The countless fakes of Picasso or Cézanne on the market would still cost more than an original work of art produced by the same forger. This is a banal but important economic fact. What does it matter if we are looking at an original or a copy, especially when the experts cannot always tell the difference? What is the selling point? Certainly not "pleasure." It is more accurately compared to depositing money in a good bank with a decent interest rate. That is, the cost of an art piece includes its "eternal value" or a possibility of its future, more profitable sale. Exactly this "not-quite" factor transforms a flawed commodity into something special (unrepeatable). The flaw is what makes the sale, like a part of a signature, of something that belongs to an artist's greatness.

But there can be another aspect to the same situation: the flaw makes space for non-professionalism, space for anybody, whoever.

Contemporary art is distinguished by this motif of producing a "not-quite" figure, a figure of insufficiency. It could be called any-art-whatever. Purity in the genre of painting, music or literature makes it non-competitive on the art market forwarding it to the sphere of mass-media.

Современное искусство отмечено этим мотивом производства фигуры «не вполне», фигуры нехватки. Это можно назвать каким-угодно-искусством. Чистота живописного, музыкального, литературного жанра делает его неконкурентоспособным на рынке искусств, отправляя его сразу в сферу массмедиа.

«Не вполне» – это и есть синоним прерывания. Работа по созданию произведения прервана в тот момент, когда оно еще не обрело характер товара. «Кто угодно» – фигура прерывания авторства, открывающая возможность автономной работы произведения, возможность его бесконечного повторения другими.

Собственно, если мы говорим о том, кто сегодня может быть назван художником, то это тот, кто обладает способностью предъявить время длительности моментального прерывания искусства, истории искусств.

У этого времени длительности есть свои синонимы. Они могут быть очень разные, но все так или иначе связаны с непотребимым и даже непотребным. Это и скука, и отвращение, и раздражение, и банальность, и глупость, и пошлость… Список может быть продолжен. Всякое из этих слов означает прерывание определенного экономического порядка, связанного с протеканием времени. В случае со скукой, например, мы имеем дело с ощущением границ нашей способности восприятия и получения удовольствия. Скука – то пустое время, которое оказывается не заполнено привычным временем-товаром, это простаивающая чувственность. Энди Уорхол научается иметь дело со скукой бесконечного производства одних и тех же изображений. И это именно скука, а не тоска или меланхолия. Его «скука» может быть сопоставлена с «банальностью» реди-мейда, с «глупостью» дадаизма, с эстетикой безобразного, с которой имеют дело Люсьен Фрейд и многие поздние фигуративисты. Всякий раз мы имеем дело с прерыванием, с приостановкой работы произведения искусства, но не обнаруживаем того, что располагается рядом, того, что делает это искусством: причастность любого к этой скуке и банальности, но не как произведенным артефактам, а как состояниям, требующим для себя не произведения, а некоторого жеста вне рамок ремесла, вне рамок экономики, в которой понимание времени находится в тисках между прибылью или смертью.

Но где обнаружить элементы иной экономики? Ведь только так мы сможем обнаружить в искусстве то, что позволяет ему быть искус-

"Not quite." This is a synonym for that interruption. The work of creating a piece of art is interrupted before it has developed some of the characteristics of a commodity. "Whoever" is the figure of interrupted authorship that discovers the possibility for autonomous activity by the work of art – the possibility for its endless repetition by others.

As a matter of fact, as for who today could be called an artist, then it is a person who is able to present the duration of momentary interruption of art and art history.

This time continuance has its own synonyms. There could be any number of them, but they are all in one way or another connected to the non-consumable and even the obscene. They include "boredom" and "disgust," "irritation" and "banality," "stupidity" and "vulgarity"… The list goes on. Any of these words indicates an interruption of a certain economic order linked to the passage of time. In the case of "boredom," for instance, we deal with a sense of our perceptive limits and capability to receive pleasure. Boredom is empty time left unfilled by the familiar time-commodity; it is sensibility left idle. Andy Warhol taught himself to cope with the boredom of the endless production of the same images. And this is real boredom, not ennui or melancholy. His "boredom" can be compared to the "banality" of readymade, the "stupidity" of Dada, the aesthetics of the ugly dealt with by Lucian Freud and many later figurative artists. Each time we are dealing with an interruption, with a delay in an operation of a piece of art, but never discovering what is placed right next to it that makes it art. Anything can be privy to this boredom and banality but not as to produced artifacts, and rather as states of being – states that require not pieces of art – merely a certain gesture outside the boundaries of the craft, outside the economic boundaries within which the understanding of time is kept tightly clutched between profit and death.

But where could the elements of a different economy be discovered? After all, this is the only way we can discover that part of art that allows it to be art, rather than just one of the variety modern world's business projects. And right here we ought to turn our attention to the post-Thaw Soviet era, to the period when a new wave of experimental art emerged following the complete effacement of socialist realism and the exhaustion and failure of the avant-garde. The similarities between Soviet and Western artists of that time could be repeated ad nauseum, as between the ruling

ством, а не просто одним из бизнес-проектов современного мира. И вот здесь хотелось бы обратить внимание на советскую эпоху после оттепели, на то время, когда возникла новая волна экспериментального искусства после уже совершенно стертого соцреализмом и сошедшего на нет авангарда. Можно бесконечно устанавливать аналогии между советскими и западными художниками того времени, между господствующими направлениями в западном искусстве и советском андерграунде, но есть принципиальное отличие, значение которого недооценено. Речь идет об опыте существования в ином типе экономики, что влечет за собой и совершенно иное отношение к искусству.

Отличительной чертой советской экономики было то, что она не была ни экономикой присвоения, ни экономикой потребления. Она была неэффективной в западном понимании, но у этой неэффективности был свой побочный эффект – свободное время.

Советский человек эпохи застоя, не озабоченный борьбой за существование, обладал тем, чего не было у человека западного мира. Социально несвободный, ограниченный во многих правах, он получал некий избыток свободного времени.

Свободное время социализма – это не просто то время, в котором остановлена работа, сделан перерыв. Такой образ свободного времени имеет как раз западная экономическая модель, для которой это прежде всего время отдыха, восстановления сил для нового трудового усилия. Не таково время социализма, где скорее работа становится моментом в бесконечности проживаемого эона. Такое время обладает характером вечности, оно отмеряется повторением пятилеток, съездов коммунистической партии, нестареющими лицами вождей на портретах. Но это не просто ритуальное время господствующей идеологии – это тот ритм жизни, в котором нет никакого финализма. Можно писать «в стол» без надежды быть напечатанным, можно критиковать власть на кухнях, без шанса на какое-либо конкретное действие, можно заниматься искусством не как профессией, а как вариантом наполнения пустого времени, свободного не от работы, а от счета, измерения и конечной цели своего течения. Такое время не течет, оно стоит. А потому и искусство, которое в нем создается, оказывается несколько иным. Оно оказывается ближе к жизненной потребности, нежели к работе по производству произведений.

trends in Western art and the Soviet underground; but there is a fundamental, and greatly underestimated, distinction to be made. It is a question of experience of existing in a different kind of economy, which entails an entirely different relationship to art.

The distinctive feature of the Soviet economy was that it was neither an acquisition economy nor a consumer economy. It was inefficient by Western standards, but there was a side effect to this lack of efficiency – free time.

A Soviet citizen of the stagnation period, unconcerned by the struggle for existence, had something that a Western counterpart did not have. With the lack of social freedoms and the limit of many rights, he did have a certain excess of free time.

Free time under socialism was not just the time when work was stopped and people took breaks. This kind of free time is typical in a Western economic model, where it is primarily time to relax and refresh one's strength for new labor efforts. It is not like that with free time under socialism – here work becomes just a moment in the infinity of the aeon. Such time has an eternal character. It is measured through repeated Five-Year Plans, Communist Party Congresses and the ageless faces on the leaders' portraits. But this is not only the ritualized time of the ruling ideology – it is a rhythm of life without finality. One could write "for the desk drawer" without a hope of ever being published or sit around the kitchen table criticizing the authorities without a chance of any concrete action being taken, one could make art not as a profession but rather as certain way of filling empty time, time free not from work but from reckoning, measurement, time with no ultimate objective to its flow. In fact this time does not flow – it stands still. And therefore the art created within it is also somewhat different. It ends up being closer to a vital need than work on the production of pieces of art.

Living within this kind of time, one cannot become a professional, since professionalism requires infinite work, infinite effort towards perfecting one or another skill. Much has been written and said about the dramatic fates of Soviet artists and writers of the 1960s-1970s. However, it is impossible to miss a certain trace of the "carefree essence" in their creations. This can seem like a random effect and be interpreted as a sort of "Soviet exoticism," and so this art finds itself written into the global con-

В таком времени нельзя стать профессионалом, поскольку профессионализм требует бесконечности работы, бесконечности усилия по совершенствованию того или иного навыка. Немало написано и сказано о драматических судьбах советских художников и писателей 1960 – 1970-х годов. Однако при всем этом нельзя не заметить особый след беззаботности в их творениях. Он может казаться случайным эффектом и интерпретироваться как некий «советский экзотизм», вписываясь в мировой контекст как национальное и политическое. И кабаковский концептуализм, и соц-арт оказываются тогда понятными и вполне потребимыми в том числе и западным рынком. Но можно эту беззаботность воспринимать иначе – как эффект времени эона, эффект обладания вечностью. И тогда мы вынуждены говорить об ином характере чувственного опыта, который оказывается зафиксирован в этом искусстве, а возможно, и об ином характере искусства, противостоящего логике потребления не намерением или политической направленностью, а самим фактом своего существования.

Советское неофициальное искусство было насыщено тем самым «не вполне», которое выступает как важная характеристика современности. Но это «не вполне» не было продумано или сделано. Оно – эффект бесконечности времени, эффект отложенности на потом, эффект незаконченности и недоговоренности. Именно так создается ощущение беззаботности, которым отмечены не только работы представителей соц-арта, но и – даже в большей степени – фотографии Бориса Михайлова, стихи и перформансы Д.А. Пригова и нарочито серьезные акции «Коллективных действий». Это уже иное понимание искусства, нежели, например, у лианозовцев: отличие в том, что искусство словно вступило в контакт с пустым открытым временем вечности.

Не искусство вечно, нет! Оно случайно. Но его случайность возможна в свободном времени.

Для российского искусства, вошедшего в мировой рынок и пытающегося жить и действовать по его правилам, такое возвращение в советскую эпоху может выглядеть консервативно. Однако именно там мы можем заметить то радикальное и особенное, что было практически утрачено, но что крайне важно именно сегодня, когда рынок диктует свои законы.

У современного западного искусства есть своя политическая экономия, которая является неотъемлемой частью политэкономии капитализ-

text as national and political. Both Kabakov's conceptualism and Sots Art turn out, then, to be comprehensible and entirely consumable also on the Western market. But this "carefree essence" can be perceived differently, as an effect of the time of the aeon, an effect of owning eternity. And then we ought to discuss the distinct character of sensory experience that is recorded in this art, and perhaps also the different character of an art that opposes the logic of consumption – not intentionally or through political orientation, but simply by the fact of its very existence.

Soviet unofficial art was suffused with that same "not quite" that serves as an important characteristic of modernity. But this "not quite" was neither thought through nor brought to fruition. It is the effect of endless time, the procrastination effect, the effect of the unfinished and the understated. This is the source of the carefree sense that distinguishes not only the works of Sots Art but also – to an even greater degree – the photographs of Boris Mikhailov, the poetry and performances of D.A. Prigov and the intentionally serious actions of the Collective Actions group. This is already a different understanding of art from, for instance, that of the Lianozovo group. The distinction lies in the fact that art seems to have come into contact with the empty open time of eternity.

Art is not eternal, alas no! It is accidental. But that accident is possible in the space of free time.

For Russian art, which has since entered the world market and tries to live and work according to its rules, such a return to the Soviet era might seem conservative. However, it is that period that contains those radical and special moments that were so nearly lost, but which have become extremely important today when the market dictates its own rules.

Contemporary Western art has its own political economy that forms an essential element of the political economy of capitalism. Art becomes a definite institution and is professionalized within the framework of this political economy. But the figure of the contemporary artist still resists professionalization. Criteria for professionalism are becoming increasingly distinct, and contemporary art as an institution gradually withdraws the artist's right to vote in defense of his profession. Perhaps Kosuth and Beuys were the last artists who seriously reflected on this. The right to call an object a piece of art and a creator an artist (and an author!) is gradually being handed to critics, exhibition and gallery curators, and more recently to chrematistics.

ма. Именно в рамках этой политэкономии искусство формуется в определенный институт, профессионализируется. Но фигура современного художника все же сопротивляется профессионализации. Критерии профессионализма становятся все менее четкими, и современное искусство как институт постепенно отбирает у художника право голоса в защиту своей профессии. Возможно, Кошут и Бойс были последними художниками, кто серьезно размышлял на эту тему. Постепенно право называть объект произведением, а художника художником (и автором!) передается критикам, кураторам выставок и галерей, а ныне – хрематистике. Сегодня стоимость работы стала воплощением ее художественного значения. При этом в способе говорить об искусстве удивительным образом реанимируются понятия автора, произведения, таланта, художественного качества. Причем реанимируются настолько беспардонно и нерефлексивно, как будто не было никакой критики всей этой эстетической терминологии в истории культуры. Но отвечать на критику или объяснять свою риторику – не задача политэкономии. Ее задача – функционирование института, производство и воспроизводство товара, продажа и прибыль. С этими задачами современное искусство справляется.

Когда же мы обращаем взор в недавнее советское прошлое, то обнаруживаем совсем другую экономику искусства, описать которую гораздо сложнее. «Беззаботность» – первое и неточное приближение к ней. Может возникнуть ощущение, что речь идет о некотором субъективном впечатлении, производимом отдельными произведениями. Это верно лишь отчасти. Такое впечатление – лишь слабый сигнал, указывающий на независимость этого искусства от экономики времени и денег. Оно – что удивительно для современного мира – озабочено самим искусством. И эта совершенно посторонняя для любого профессионала озабоченность, незнание и непонимание пространства, в котором оказался, а также радость неофита, это пространство осваивающего, создают ощущение некоторой инфантильности советского андерграунда. Черты наивного детского рисунка могут проявляться как манера изображения (Пивоваров, Кабаков, «Мухоморы»), но речь идет совершенно о другом. Инфантильность в данном случае – неучастие в работе, расположение себя в пространстве свободного времени. Быть взрослым – значит быть профессиональным. Или: заниматься искусством как делом. Быть инфантильным – значит открывать в искусстве не дело, а нечто другое.

Today the cost of an art work has become the embodiment of its artistic significance. Meanwhile, such concepts as artist, piece of art, talent and artistic quality are surprisingly resurfacing in the way people talk about art. And this process of resurfacing has been happening in a highly unapologetic and non-reflexive way, as if there had been no criticism of this entire aesthetic terminology in the history of culture. But to answer criticism or explain its rhetoric is not the task of a political economy. Its role lies in the functioning of the institution, the production and reproduction of goods, in sales and profits. Contemporary art has been handling these tasks.

But turning our gaze to the recent Soviet past, we find an entirely different economy of art, one that is quite a lot harder to describe. "Carefree essence" is the first, though not particularly accurate approximation. One might get the feeling that we are talking about a certain subjective impression produced by specific works of art. This is only partly true. This impression is just a weak signal indicating the independence of this art from the economy of time and money. Shockingly for the contemporary world, it is concerned with art itself. And this concern, entirely extraneous for any professional, this ignorance and lack of understanding of the space it found itself in, as well as the joy of the neophyte conquering this space – all this creates the sense of a certain infantilism of the Soviet underground. The features of a naïve child's drawing can appear as a means of depiction (Pivovarov, Kabakov, the Mukhomory group), but this is beside the point. In this case infantilism appears as non-participation at work, situating oneself in the space of free time. Being an adult means being professional or treating art as a business. Being infantile is the matter of discovering something other than business in art.

So what? The philologist Vladimir Bibikhin gives us a clue in his article on children's babble. He refers to children's speech as an independent practice of recording desire in oral expression, not as an imitation of adults' words. For a child, "Give pear!" is not a demand, but a desire. Children do not know the imperative and what demand means, but adults impose their preconceived notions on them and they gradually become cultured, disciplined, realize how to ask, to say "thank you," etc. Before the age of two, "thank you" for a child is a ritual action rather than learnt gratitude. In order to clarify this ritual action-wish recorded in children's' babble, Bibikhin offers the following example. Someone gives grapes to a child, cuts a grape in half, takes out the seeds and says: "Let's throw away the seeds."

Что же? Подсказку дает филолог В.В. Бибихин в своей статье, посвященной детскому лепету. Он говорит о детской речи не как о подражающей словам взрослых, а как о самостоятельной практике фиксировать желания в слове. «Дай грушу!» для ребенка не требование, а желание. Ребенок не знает императива, не знает, что значит требовать, но взрослые навязывают ему свои представления, и он постепенно становится культурным, дисциплинированным, понимает, как просить, как говорить «спасибо» и т.д. Для ребенка до двух лет «спасибо» – ритуальное действие, а не обученность благодарности. Чтобы прояснить это ритуальное действие-желание, фиксируемое детским лепетом, Бибихин приводит такой пример. Ребенка угощают виноградом, разрезают виноградину напополам, вынимают косточки и говорят: «Выбросим косточки». Ребенку дают виноград без косточек, и он начинает повторять это действие. Сама процедура вынимания косточек оказывается для него не менее значимой, чем вкус винограда, и никак не связана с удобством есть виноград уже без косточек. Ему интересно выбрасывать косточки, даже если их нет. Он закрепляет, повторяет это бессмысленное с точки зрения взрослого человека действие. Но не этим ли постоянно занимается искусство? Не этот ли бессмысленный ритуальный жест лежит в основании того, что мы называем современным искусством? Инфантильность и беззаботность, о которых идет речь, как раз указывают на этот ритуальный либидиозный жест – желание за рамками экономики обмена. Такого рода жесты моментально схватываются политической экономией капитализма. Советское же пространство оказывается своеобразным заповедником таких жестов. И способность к такого рода жестам имеет только тот, кто сохраняет определенную степень дилетантизма. Такие художники – не-вполне-художники. Они скорее те, кто свидетельствует, что искусство существует не только как социальный институт.

Когда художник становится известен и популярен, этот момент свидетельства оказывается почти не заметен. Социальная сфера придает его искусству именно тот режим восприятия, в котором он может ощущать себя профессиональным художником. Остаются только следы. Так, например, в серии фотографий Бориса Михайлова «Танец» запечатлены пенсионеры, танцующие днем в парке на традиционной танцплощадке. Танец – их искусство, их способность к заполнению пустого свободного времени.

The child is given de-seeded grapes and he begins to repeat this action. For the child, the actual procedure of taking out seeds is no less significant than the taste of grapes, and in no way connected to the convenience of eating seedless grapes. He is interested in throwing out the seeds even if there are not any. He consolidates and repeats this action that from an adult point of view is senseless. But is this not what art is constantly doing? Is it not this senseless ritual gesture that lies at the foundation of what we call contemporary art? Discussed above infantilism and carefree characteristic point directly to that ritualized libidinous gesture – desire beyond the framework of the exchange economy. These kinds of gestures are instantly seized on by the political economy of capitalism. But Soviet space occurs as a unique preserve of these gestures. And only those who have retained a certain degree of dilettantism possess the ability to produce these kinds of gestures. These artists are not-quite-artists, more likely they are those who bear witness-of-art that exists not as a social institution alone.

When an artist becomes well-known and popular, this element of bearing witness all but vanishes. The social sphere provides one's art with the mode of perception needed to make an artist feel like a professional. Only traces remain. For instance, the series of photographs by Boris Mikhailov entitled *Dance* records retired people dancing during the day at a traditional dance floor in a park. Dancing is their art, their ability to fill empty free time.

This is exactly how Frida Magero started drawing. Having worked her whole life as a doctor and retired at an advanced age, she took some canvas and oil paints... But she did not paint "her own" paintings. She repainted what she liked from paintings of the past, mainly drawn from the work of the impressionists, measuring her time in paintings, not hours. She did not paint them to sell. She gave them to relatives, friends and acquaintances. Gradually she moved from very famous art pieces to lesser-known ones. After a great number of Renoirs and Van Goghs came Golovin, Sapunov and early Kandinsky… Frida Magero copied paintings, however she was not motivated by the desire to produce exact copies. Her aim was to repeat art. An impossible repetition, which due to its very impossibility, turns out to be the property of an ordinary person rather than an ambitious artist. She was a guide of that "economy of generosity," where "not quite" happens to be surplus rather than insufficiency. This irremovable

Именно так начала рисовать Фрида Магеро. Всю жизнь проработав врачом и выйдя в преклонном возрасте на пенсию, она взяла холст, масляные краски… Но не стала писать «свои» картины. Она перерисовывала то, что сама любила из живописи прошлого. В основном из импрессионистов. Она отмеряла время не часами, а картинами. Она писала их не для продажи. Она дарила их своим родственникам, друзьям и знакомым. Постепенно от очень известных картин она перешла к менее известным. После множества ренуаров и ван гогов появились Головин, Сапунов и ранний Кандинский… Фрида Магеро копировала картины, иногда копировала многократно одну и ту же картину, используя разный формат холста. Однако не стремление к точности двигало ею, не копия была ее целью. Ее целью было повторение искусства. Невозможное повторение, которое в силу самой невозможности оказывается достоянием не амбициозного художника, а обыкновенного человека. Она была проводником той «экономики щедрости», когда «не вполне» оказывается уже не нехваткой, а избытком. Именно тот неустранимый зазор между оригиналом и копией, который постоянно стирается профессиональным художником, оказывается тем важнейшим элементом, через который мы в этих картинах обнаруживаем уже не художника, а совершенно иную фигуру – свидетеля. Здесь нет попытки «обмануть» зрителя, предъявив ему копию, неотличимую от оригинала. Нет здесь и «художественного жеста», демонстрирующего отказ от подлинника и подлинности. Здесь все скромнее и сложнее одновременно. С одной стороны, это пиетет перед «шедеврами живописи», с другой – открытие в этих шедеврах не профессионального, не элитарного измерения, а человеческого. Перед нами деятельная причастность искусству, открывающая демократическое измерение последнего.

В то время как сегодня художник и рынок озабочены культом нового, именно в этих работах удивительным образом можно найти то, что постоянно теряет современное искусство в погоне за инновационностью, – связь с искусством, удержание времени искусства в эпоху, для этого не приспособленную. Эта связь давно потеряна. Она сохранилась лишь в наименовании, объединяющем самые разнородные практики («современное искусство»), и в риторике, способе говорить о них. Но чтобы искусство продолжало существовать, требуется не художник, не критик, не куратор и не зритель. Требуется свидетель. Какой угодно. Не созерца-

gap between the original and copy, which is constantly being erased by the professional artist, occurs as a crucially important element through which these paintings reveal – not an artist, but an entirely different figure – a witness. There is no attempt to "deceive" a viewer here by presenting a copy indistinguishable from the original. There is also no "artistic gesture" demonstrating the denial of the original and of originality. Here everything is more modest and at the same time more difficult. On the one hand, this is an homage to the so-called masterpieces of painting, on the other, the uncovering not of these masterpieces' professionalism or elitism, but of their human dimension. Here we are confronted by an active engagement with art, which uncovers its democratic dimension.

While today the artist and the market are concerned with the cult of the new, in these works one can, surprisingly, find what contemporary art is constantly losing in its race for innovation – that very connection with art, that very maintaining of art's time, in an age unsuited to this. That connection was lost a long time ago. It remained only in the name uniting all manner of practices ("contemporary art") and in the rhetoric, the way these things are talked about. But in order for art to continue its existence, we need someone who is not an artist, a critic, a curator or a viewer. We need a witness. Any witness. Not a reflective but an involved one. Involvement in the event of art, the "incantation of the event" cannot be an ambitious gesture, it must be babble and ritual. By not trying to be an artist, Frida Magero achieved more – she became a witness to the fact that it is possible to discover the desire for art in the world where it has come close to disappearing completely.

ющий, а сопричастный. Сопричастность событию искусства, «заклинание события» не может быть амбициозным жестом, оно должно быть именно лепетом и ритуалом. Не стремясь быть художником, Фрида Магеро добилась большего – она стала свидетелем. Свидетелем того, как возможно обнаружить желание искусства в мире, где оно уже почти полностью исчезло.

Илл. 1

Йорис Ивенс
Песнь о героях. 1932

Фильм взят из открытых источников. Копирайт на него истек.

Когда голландский режиссер Йорис Ивенс в 1931 году приехал в Советский Союз, у него уже сложилась международная репутация одного из наиболее ярких кинематографистов – представителей движения «новой вещественности». В СССР Ивенс приехал по приглашению итальянского коммуниста и продюсера Франческо Мизиано, с которым познакомился на конференции в Берлине. Устроителем той конференции была коммунистическая организация «Международная рабочая помощь» (в немецкой аббревиатуре – IAH), глобальная касса взаимопомощи коммунистов и одновременно медиаимперия. Штаб-квартира этой организации находилась в Берлине, а возглавлял ее легендарный «красный миллионер» Вилли Мюнценберг. В Москве под эгидой «Межрабпома» действовала киностудия «Межрабпомфильм», директором которой и был Мизиано.

В СССР Ивенс провел почти год, собирая материал и работая над фильмом, посвященным росту тяжелой промышленности. Подготавливая сценарий, он не оставался в стороне от эстетических споров «Межрабпомфильма»: Ивенс разрывался между ориентированным на героя литературным подходом Пудовкина и более радикальным фактографическим методом Дзиги Вертова. «Песнь о героях» стала синтезом того и другого. В центре фильма – магнитогорские строители доменных печей. Съемочная группа Ивенса жила в бараке, в таких же суровых условиях, как и рабочие, так что под конец им даже было присвоено звание «бригады ударного труда». По словам оператора фильма, на съемках Ивенс то и дело восклицал: «Они герои, герои!» Однако фильм его как будто не замечает подневольности труда в Магнитогорске, где работало 35 тысяч заключенных, из них 5 тысяч детей. Биограф Ивенса свидетельствует, что тот считал заключенных вредителями и говорил, что они раздражают его, «как сорняки в саду».

Музыкальное и звуковое сопровождение к фильму написал известный немецкий композитор Ганс Эйслер, с которым Ивенс сотрудничал и прежде. Эйслер тоже приехал в Советский Союз и тотчас с головой окунулся в мир новых звуков и народной музыки.

Слова для заключительной песни были написаны Сергеем Третьяковым, писателем, производственником и главным поборником «литературы факта». Текст написан в футуристическом духе, фонетически он порой близок к заумной поэзии, но его язык уже адекватен новым реалиям – раннесталинской командной экономике, основанной на разделении труда. Именно участие авангардиста Третьякова, особенно после того, как в 1936 году он был арестован, в конечном счете привело к тому, что фильм положили на полку. Стихи для

Joris Ivens
Song of Heroes. 1932

Fig. 1

The film itself is in the public domain, as its copyright has expired.

When he came to the Soviet Union in 1931, Dutch filmmaker Joris Ivens already had an international reputation as one of the strongest cinematic representatives of the New Objectivity movement. He was invited by Italian communist and film producer Francesco Misiano, whom he had met at a conference in Berlin. The conference was hosted by International Worker's Relief (IAH in German), a Berlin-based global communist mutual aid fund and media conglomerate, headed by legendary "red millionaire" Willi Münzenberg. The IAH also operated and funded the Mezhrabpom film studio in Moscow. Misiano was its general director.

Ivens spent nearly a year in the USSR researching and making his film about the growth of heavy industry. While writing the script, he participated in the aesthetic struggles at the Mezharabpom studio: he was torn between taking the character-based literary approach favored by Pudovkin and the more radical factographic approach of Dziga Vertov. *Songs of Heroes* is a synthesis of both. It focuses on the men and women who built the blast furnaces in Magnitogorsk. Ivens and his crew lived in the barracks under the same harsh conditions as the workers and eventually even officially recognized as a Shock Brigade. His cameraman cites Ivens as exclaiming "They are heroes, heroes," over and over again while filming. But his camera remains blind to all the forced labor in Magnitogorsk, where a total of 35,000 prisoners, including 5,000 children worked. According to his biographer, Ivens saw these prisoners as saboteurs and said that he would get annoyed at them "like weeds in the garden."

The music and soundtrack of the film is by the famous German composer Hans Eisler, with whom Ivens had collaborated previously. Eisler also came to the Soviet Union, and immediately immersed himself in local sounds and folk music. The lyrics of the final song are by writer Sergei Tretyakov, the chief proponent and productionist practitioner of the "literature of fact." The text itself has a futurist feel; its phonetics sometimes border on Zaum poetry, but adapted to reflect the command lines and division of labor of the early Stalinist economy. It was the avant-gardist Tretyakov's involvement that ultimately led to the film's shelving, especially after he was arrested in 1936. Tretyakov wrote the lyrics during a research trip to Magnitogorsk. Apparently, Tretyakov, Ivens and Eisler got drunk in the hotel and sang this song all night, much to the bane of the local Komsomol authorities, who eventually called the police. It must have been a wild party.

On his return to Amsterdam, Ivens announced that his trip had been a great success, and that he was planning to go back to make a sequel. The Dutch loved the film; the USSR didn't. Francesco Misiano died before he could fall victim to Stalin's terror, but his daughter survived, and her son, Victor, went on to become

1 Йорис Ивенс. Песнь о героях. 1932
1 Joris Ivens. Song of Heroes. 1932

ЗАКИПЕЛА
НОЧНАЯ РАБОТА.

фильма Третьяков писал во время поездки в Магнитогорск, целью которой был сбор материалов и подготовка к съемкам. Сохранились свидетельства, что Третьяков, Ивенс и Эйслер напились в гостинице и всю ночь горланили ту самую песню, которая потом вошла в «Песнь о героях». Их буйство вызвало негодование местных комсомольских властей, которые в конце концов вызвали милицию. Вечеринка, по-видимому, удалась на славу.

По возвращении в Амстердам Ивенс объявил, что поездка в СССР была исключительно успешной и что он планирует вернуться, чтобы снять продолжение. Однако если в Голландии «Песнь о героях» понравилась, то в СССР нет. Франческо Мизиано умер, и смерть спасла его от репрессий. У него осталась дочь, у которой впоследствии родился сын Виктор, ныне известный куратор современного искусства. Эйслер и Ивенс во время войны уехали в США, а в эпоху маккартизма были депортированы. Советское телевидение показало «Песнь о героях» только в 1961 году. Пару лет назад она вошла в собрание фильмов Йориса Ивенса, изданное на DVD. Сейчас фрагменты фильма можно посмотреть на YouTube, а целиком – на Vimeo, благодаря тому, что мы его туда закачали. Хотя со скоростью там бывают проблемы.

ДР

Илл. 2

Амшей Нюренберг

Ударник-изобретатель Макаров. Начало 1930-х

Музей не разрешил экспонировать картину на выставке, но предоставил цифровое изображение, с которого пожелавший остаться неизвестным московский художник сделал копию на холсте точно по размеру оригинала. Перед тем как передать изображение, музей запросил детальную информацию о том, в каком контексте оно будет использовано.

Это один из множества портретов ударников, которые с 1930-х годов заполняют запасники Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Он привлек наше внимание потому, что Макаров – исключение: это ударник-изобретатель, он интеллектуал, идеолог, он творец нового, а не просто исполнитель. И вероятно, до какой-то степени – alter ego самого Амшея Нюренберга, который был человеком образованным. В 1911–1913 годах художник жил в Париже, в легендарном коллективном ателье «ля Рюш», где делил мастерскую с Шагалом. Уже имея за плечами активную деятельность на ниве революционного искусства в Москве, в 1927–1929 годах он снова оказывается в Париже, на сей раз в командировке, как журналист и критик. Здесь он читает лекции и пишет статьи для советских газет и журналов. И даже написал книгу о Сезанне.

В начале 1930-х годов Нюренберг, как и множество советских художников (а количество художников в стране было очень велико), отправился по контракту артистического кооператива на стройку пятилетки, чтобы… вот для чего именно – осталось неясно. Форма участия художников в новом строительстве не была определена. Наиболее радикальные теоретики культурной революции предполагали, что это будет творчество в диалоге с рабочими –

a famous curator of contemporary art. Eisler and Ivens went to the US during the war and were deported during the McCarthy era. Soviet television only re-screened *Song of Heroes* in 1961. It was re-released as part of the Joris Ivens box-set a couple of years ago. Now fragments of it are on YouTube and the complete version is on Vimeo, because we uploaded it, though there is a problem with the frame-rate.

DR

Amshei Nurenberg Fig. 2

Makarov, Shockworker and Inventor. Early 1930s

The museum did not give permission for the painting to be shown in the exhibition venue. But it did supply a digital image from which a copy was made by a Moscow artist who prefers not to disclose his identity. The copy corresponds to the exact size of the original. Before handing over the image, the museum negotiated the exact context of its use.

2 Амшей Нюренберг. Ударник-изобретатель Макаров. Начало 1930-х
2 Amshei Nurenberg. Makarov, Shockworker and Inventor. Early 1930s

This is one of the many portraits of shockworkers that have filled the store-rooms of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts since the 1930s. It attracted our attention because Makarov is something of an odd one out: he is a shockworker and inventor, an intellectual, an ideologue, he is a man of ideas, not just a man of action. And in all probability this is the alter ego of Amshei Nurenberg – himself

создание плакатов, стенгазет, театральных выступлений, проведение теоретических дискуссий. Но кооператив был устроен традиционно и за свой аванс требовал отдачу в виде картин, так что большинство художников, поломав голову, ограничивались написанием портретов, а некоторые сдавали даже натюрморты с цветами. При этом предприятие, направившее в кооператив заказ на художественную работу, обычно не имело возможности возражать.

Сложившись, эта советская система обеспечивала художнику материальное выживание в ситуации, когда продавать работы в частные руки было совершенно невозможно. Странным образом она напоминает современные прогрессивные художественные институции во всем мире. С их помощью художники тоже избегают продажи своих работ на частном рынке, вместо этого тоже пытаются получать на свои проекты государственные и общественные субсидии, тоже ездят в творческие командировки (сейчас говорят «на резиденции») и тоже иногда делают свои проекты в сотворчестве с местными жителями. И так же, как и в советские 1930-е годы, результатом становится перепроизводство искусства, лишь редким образцам которого суждено будет избежать исторического забвения.

ЕД

Илл. 3

Яэль Бартана

Летний лагерь. 2007

После переговоров по электронной почте файлы фильма были закачаны на ftp. Размер проекции был уточнен, исходя из размеров помещения, которое пришлось в последний момент поменять по воле владельца здания.

В 1930-е годы образ ударника путешествовал из контекста в контекст. Он символизировал не только захватывающие перспективы роста советской экономики, но и социализм как таковой, вышедший за пределы одной, отдельно взятой страны. Вполне советский образ сверхпроизводительного рабочего, с воодушевлением кующего свое светлое будущее, мы в адаптированном, перекодированном виде, с совершенно другими политическими смыслами, встречаем в других проектах, будь то «Новый курс» Рузвельта или идеология переселения сионистов в Палестину. Фильм Яэли Бартана «Летний лагерь» продолжает череду этих переприсвоений, доводя ее уже до наших дней. В ее фильме активисты ныне действующего Израильского комитета против сноса домов (протестная общественная организация) заново отстраивают разрушенный израильскими солдатами палестинский дом в деревне Аната к востоку от Иерусалима, в то время как за их работой грозно следят патрульные ЦАХАЛа (Армии обороны Израиля). Фильм снят и смонтирован в стиле пропагандистских сионистских фильмов 1930-х годов, а его саундтрек заимствован из «Аводы» (1935), фильма Хельмара Лерски, швейцарского еврея, фотографа и кинорежиссера экспрессионистской традиции, который в свое время работал помощником оператора у Фритца Ланга на съемках «Метрополиса»,

an educated man. From 1911 to 1913 the artist lived in Paris in the legendary collective *la Rouche atelier*, where he shared a studio with Chagall. With significant activity in the field of revolutionary art in Moscow already behind him, he found himself in Paris once more from 1927 to 1929, this time on business as a journalist and critic. There, he read lectures, wrote articles for Soviet newspapers and magazines and even wrote a book about Cézanne.

In the early 1930s Nurenberg, like many Soviet artists (and there were a great deal of artists in the country then), had a contract with the artistic cooperative mandating he visit a Five-Year Plan construction site to…what exactly he was meant to do was unclear. Artists' formal participation in new construction was undefined. The most radical theoreticians of the Cultural Revolution assumed they would work in dialogue with workers, producing posters, wall newspapers, theatrical performances, and that they would hold theoretical discussions. But the cooperative had been set up along traditional lines and demanded a return on its advance in the shape of a painting, so, once they had worked themselves up over it, most artists limited themselves to painting portraits, and some even submitted still lifes with flowers. Moreover, the enterprise that had ordered an artwork from the cooperative usually had no right to object. Once it came together, this Soviet system ensured artists' material survival in a situation where selling works privately was completely impossible. It is strangely reminiscent of progressive contemporary art institutions all over the world. With their help, artists can, likewise, avoid selling their works on the private market and instead angle for state and social subsidies for their projects, they too make "business trips" (known today as residencies) and also, sometimes, collaborate with local residents on their projects. And just as in the Soviet 1930s, the result is the overproduction of art: only rare examples of it will be fated to escape historical oblivion.

ED

Yael Bartana Fig. 3
Summer Camp. 2007

After email negotiations, files of the film were uploaded to ftp. The size of the projection wall was modified to fit the space when the work was relocated at the will of the building's owner.

In the 1930s, shockwork was a mobile image. It stood not only for the breathtaking growth of Soviet Union, but for a socialism that would not be limited to just one country. The image of superproductive workers enthusiastically forging the future was adapted, recoded, re-appropriated and re-politicized in different projects, be they that of the New Deal or that of Zionist settlers in Palestine. Yael Bartana's film *Summer Camp* continues this re-appropriation into the present. It shows activists of the Israeli Committee Against House Demolitions rebuilding a Palestinian house in the village of Anata east of Jerusalem, framed by an IDF patrol looming ominously. The footage is shot and edited in the style of Zionist propaganda films from the 1930s with a soundtrack of music from *Awodah* (1935), directed by Helmar Lerski, a Swiss-Jewish expressionist photog-

а годы войны провел в Палестине. В «Аводе» поселенцы-сионисты героически сражаются со стихией, осваивая дикие земли; они – настоящие добровольцы-ударники, пионеры, приехавшие в Палестину, чтобы построить свою страну и самих себя, чтобы жить по-социалистически, а не просто создать еврейское национальное государство. Подхватывая и сознательно воспроизводя этот пафос, Яэль Бартана прилагает его к интернационалистской идеологии, которая требует полного отказа от сионистского национализма.

ДР

Илл. 4–6

Программа венгерского документального кино
Куратор – Ливия Пальди (Будапешт)

Куратор Ливия Пальди отобрала для выставки фильмы, произведенные на Студии Белы Балаша в Будапеште. В программу вошли «Очарование» Иштвана Башкая Лауро, «Архаический торс» Петера Добая и «Открытие памятника» Дьёрди Салай и Ласло Витези. Фильмы были получены после длительных переговоров о копирайте. При поддержке агентства ACAX куплены права на их показ, а также выплачен гонорар за демонстрацию. Перевод и субтитры были сделаны в Будапеште.

Илл. 4

Иштван Башкай Лауро
Очарование. 1963

В первое десятилетие своего существования Студия Белы Балаша, открывшаяся в этом качестве в 1961 году, выпускала по большей части фильмы-этюды и художественные и документальные короткометражки, которые отличались экспрессивностью монтажа и лиричностью повествования. Художественно-музыкальный киноэксперимент, отснятый Башкаем Лауро на Оздовском заводе, стал первым венгерским широкоформатным фильмом с пятидорожечным стереозвуком. Этот лирический киноэтюд со множественной экспозицией многие называют кинопоэмой. В нем виды и звуки работающего прокатного стана (стилизованная игра света и движения сверкающего потока расплавленного металла и отливаемых металлических болванок) смонтированы с врезками и всплывающими снимками Главного зала Венгерской академии музыки, где идет репетиция струнного квартета. В структуре фильма «техника ассоциативного свободного монтажа и ритмическая смена образов проблематизируют вопрос о природе изобразительности в искусстве» (Верес Балинт). Сцены физического труда сняты и смонтированы так, что изображение становится родом визуальной поэзии. Статичные планы с группами рабочих предстают «живыми картинами», соотнесенными с монументальной живописью того времени.

ЛП

Илл. 5

Петер Добай
Архаический торс. 1971

В этом фильме (сразу же после выхода запрещенном и положенном на полку)

rapher and filmmaker who worked as Fritz Lang's camera assistant on *Metropolis*, and spent the years of the war in Palestine. In *Awodah*, Zionist settlers battle the elements in the wilderness, as truly voluntary shockworkers and pioneers who came to Palestine "to build and to be built," to live socialism and not just to build a Jewish nation state. Bartana re-appropriates this pathos for an internationalist rebuilding effort, one that necessitates the total deconstruction of Zionist nationalism.

DR

3 Яэль Бартана. Летний лагерь. 2007
3 Yael Bartana. Summer Camp. 2007

Hungarian Documentary Film Program
Curator – Livia Paldi (Budapest)

Fig. 4–6

Livia Paldi made a special curatorial contribution by offering us a selection of films produced at the Béla Bálazs Studio in Budapest. The program includes *Fascination* by István Bácskai Lauró, *Archaic Torso* by Péter Dobai, and *Unveiling* by Györgyi Szalai and László Vitézy. The films were received after extensive copyright negotiations. The ACAX Agency (Budapest) has generously funded royalties, translation, and subtitling fees. Translation and subtitles were added in Budapest.

мы встречаемся с молодым человеком, который, по словам режиссера, «активно и интенсивно работает над формированием собственной личности – мышлением, нравственной стойкостью, высокой моральностью поведения, с одной стороны, и над эстетическим и физическим совершенствованием своего тела – с другой. Он неукоснительно следует программе, которую разработал сам с анатомической точностью, и в то же время заботится о том, чтобы обеспечить себе личную и интеллектуальную свободу в условиях завуалированной диктатуры, которая заставляет жить в страхе все общество».

Свое исследование режиссер называет психологическим и идеологическим кинопортретом: фронтально установленная камера фиксирует то, как философские труды Спинозы, Паскаля, Канта и Гегеля претворяются в экстремальном образе жизни героя. Избранная им жизненная стратегия основана на уникальной интерпретации социальных противоречий и при этом совершенно игнорирует настоящие возможности и требования общества, а потому – при всей невозмутимости героя фильма – обречена на провал.

ЛП

Илл. 7

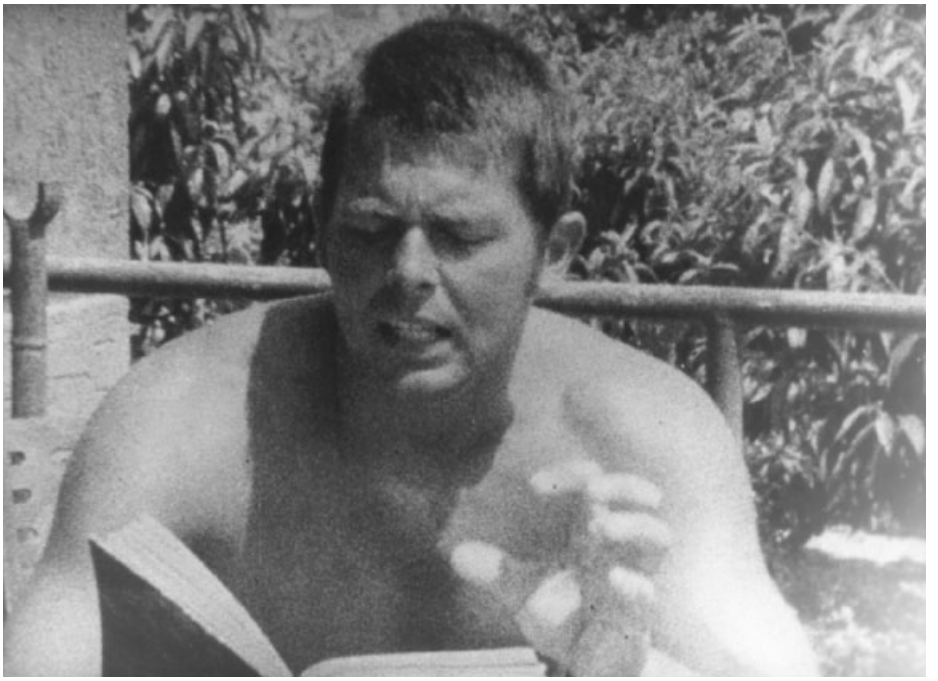
Дьёрди Салай и Ласло Витези

Открытие памятника. 1979

Фильм двух представителей документального жанра, который составлял основную массу продукции Студии Белы Балаша в конце 1970-х, рассказывает о злоключениях и испытаниях, сопряженных с установкой символического монумента рабочему в маленьком городке на юго-западе Венгрии. Фильм анализирует представления о морально-воспитательных задачах искусства, о его «прогрессивной» роли, о массовом вкусе, который контролируется идеологическим центром. В этом отношении «Открытие памятника» становится в ряд многих других работ режиссеров, исследующих проблемы педагогики и образования. Коллектив машиностроительного завода решает в свое свободное время на добровольных началах превратить площадку напротив производственного комплекса в парк и для этого покупает скульптуру у местного самодеятельного художника – резчика по дереву. Цепочка монологов складывается в историю про уклонение от ответственности и про то, как первоначально выбранная скульптура оказывается заменена на работу профессионально обученного (и идеологически подкованного) художника, назначенного официальным худсоветом. «Но по-настоящему фильм интересен даже не этим абсурдистским сюжетом. Зрителю предоставляется великолепная возможность сравнить различные типы речи и виды риторики, существующие в одной и той же идеологической среде. Благодаря режиссерской работе через героев фильма мы многое узнаем о силовых линиях той эпохи и об унизительности положения рабочих, которые принуждены только “разыгрывать” демократию» (Андреа Пичик).

ЛП

4 Иштван Башкай Лауро. Очарование. 1963
4 István Bácskai Lauró. Fascination. 1963



5 Петер Добай. Архаический торс. 1971
5 Péter Dobai. Archaic Torso. 1971

Илл. 6, 8

Программа уральского документального кино
Куратор – Лилия Немченко (Екатеринбург)

Программа составлена специально для выставки. Фильмы и фрагменты фильмов безвозмездно предоставлены фильмофондом и Музеем кино Свердловской киностудии и студией «Уралфильм».

Илл. 8

Магнитка

Режиссер Евсиков, оператор Родниченко.

Свердловская студия «Союзкинохроники». 1937. 10 мин.

Уральская природа рифмуется в фильме с созидательным трудом.

Город Н

Режиссер В. Бойков, операторы И. Косицын, П. Ногин, Е. Мильков.

Свердловская студия кинохроники. 1943. 10 мин.

Съемки фильма велись во время Второй мировой войны в цехах Нижне-Тагильского металлургического комбината, работа на котором приравнивалась к фронтовой службе.

Илл. 6

20 дней жаркого лета

Режиссер Б. Галантер, оператор Б. Шапиро. Свердловская киностудия. 1973. 20 мин.

Фабулу фильма составляют события, связанные с реконструкцией Первоуральского новотрубного завода. На фоне производственных коллизий неожиданно возникают темы одиночества и бренности существования.

Спокойная сталь

Режиссер и оператор В. Тарик. Свердловская киностудия. 1976. 10 мин.

Фильм о бригаде сталеваров, пережидающих ремонт домны.

Что там внутри?

Режиссер Л. Козырева, оператор В. Киреев. Свердловская киностудия. 1982. 10 мин.

Фильм о связи научных открытий с производственными технологиями.

Сопряжение

Режиссер Л. Козырева, оператор В. Киреев. Свердловская киностудия, 1982. 10 мин.

О модернизации производства в фильме рассуждают ученые Урала – академики С.В. Вонсовский, В.Д. Садовский и членкоры М.Н. Михеев и Я.С. Шур.

Танки против танков

Режиссер и оператор Л. Ефимов. Студия «Уралфильм». 1985. 20 мин.

Вторая мировая война представлена как столкновение научно-технических концепций – советских и германских научных стратегий в области танкостроения.

Тот, кто с песней

Режиссер и оператор В. Тарик. Свердловская киностудияю 1988. 20 мин.

История о самодеятельном композиторе-песеннике, который поставил творчество на «индустриальные рельсы» и пишет производственные гимны на заказ.

Смерть шагающего экскаватора

Режиссер и оператор В. Ярмошенко. Кинокомпания «Страна». 2004. 10 мин.

Фильм о круговороте металла в природе и об абсурдности советской индустриальной гигантомании.

Сюжеты из киножурналов «Сталинский Урал», «Советский Урал», «Большой Урал»

1952, 1956, 1959, 1960, 1964, 1967, 1977. 20 мин.

István Bácskai Lauró Fig. 4

Fascination. 1963

In the first decade after the Béla Bálazs Studio BBS was re-founded in 1961, primarily film etudes, short films and short documentaries were made, all characterized by emphatic montage-building and a lyrical tone. The artistically and musically inspired experiment, which was shot in the Ózd foundry, was the first cinemascope Hungarian film with five-band stereo sound. With its multiple exposures, this lyrical film etude – also referred to by some as a film poem – combines the acoustic and visual elements of iron smithing, the stylized play of light and movement of the glowing lava flow and the cast iron rods, with overlapping cutaways and drifting snapshots of the Main Hall of the Hungarian Academy of Music in Budapest and "rounds" from a string quartet's rehearsals. In the structure of the film, the motion picture "also complements the techniques of associative free montage and rhythmic image sequencing with a problematisation of the referentiality of art" (Veres Bálint). Physical labor is choreographed into visual poetry, shots of groups of workers play like tableaux vivants with references to panel paintings and the mural works of the era.

LP

Péter Dobai Fig. 5

Archaic Torso. 1971

In this film, banned immediately after it was made, we see a young man "who actively and intensively participates in both shaping his own personality, his thinking, moral courage and behavior on the one hand, and building up his body – in terms of aesthetics and physical fitness – on the other, according to a program that is planned and performed with "anatomical" exactitude, while also ensuring that he safeguards his personal and intellectual freedom in a disguised dictatorship, where fear itself dons a collective mask" (Dobai).

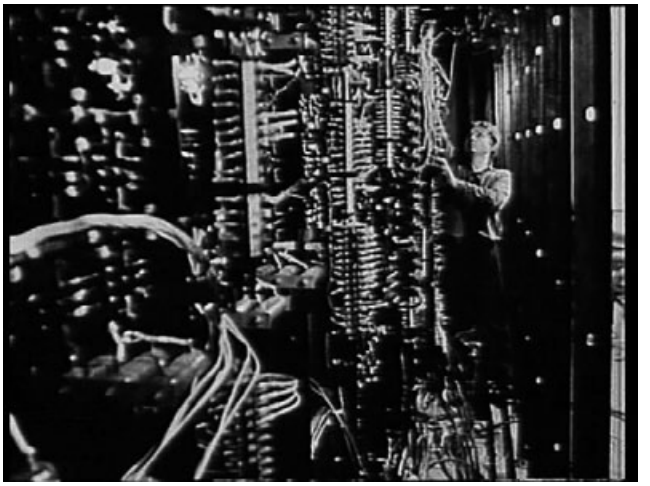
In this case study, characterized by its director as a psychological and ideological film portrait, the frontally positioned camera records a program reflecting a philosophy of life interpreted through an extreme lifestyle, grounded in the works of Spinoza, Pascal, Kant and Hegel. While the scheme originates from a unique interpretation of social contradictions, it completely disregards the concrete possibilities and demands of society and is, thus, doomed – even in its imperturbability – to failure.

LP

György Szalai and László Vitézy Fig. 7

Unveiling. 1979

This film by two representatives of the documentary genre, which became more prominent in the BBS around the turn of the 1970s, captures the trials and tribulations surrounding the erection of a statue in a town in South West Hungary. In addressing the role of art in "moral education and the development of perspective" and the centrally controlled nature of public taste, the film resembles their



6 Борис Галантер. 20 дней жаркого лета. 1973
6 Boris Galanter. 20 Hot Summer Days. 1973

many other works dealing with the problems of pedagogy and public education. A collective at the Láng Machine Factory, in the process of using voluntary work to convert the area in front of their complex into a park, purchases a sculpture from a naive wood sculptor from the region. Successive interviews tell the story of deflecting responsibility and replacing this sculpture with the work of a professionally trained (and indoctrinated) artist, appointed by the Fine Art and Applied Art Division's jury. "The real interest of the film is not in the grotesque tale it tells, however. The viewer is given an excellent opportunity to compare the various modes of address and rhetoric that exist in the same ideological milieu. The artistic 'positioning' of the interviewed parties reveal much of the power dynamics of the era, while making even more apparent the humiliating situations into which the workers are forced in the process of 'playing' at democracy" (Andrea Pycsik).

LP

7 Дьёрди Салай и Ласло Витези. Открытие памятника. 1979
7 Györgyi Szalai and László Vitézy. Unveiling. 1979

Ural Documentary Film Program
Curator – Lilia Nemchenko (Ekaterinburg)

Fig. 6, 8

Lilia Nemchenko has contributed this special selection. The films and film fragments were generously donated by the Film Repository and Cinema Museum of the Sverdlovsk Film Studio, and by the Uralfilm Studio.

8 Евсиков. Магнитка. 1937
8 Evsikov. Magnitka. 1937

Magnitka Fig. 8

Director: Evsikov, cinematographer: Rodnichenko. Soyuzkinokhroniki Sverdlovsk Studio. 1937. 10 min.

Nature scenes filmed in the Urals, intercut with scenes of constructive labor.

The City of N (Gorod N)

Director: V. Boikov, cinematographer: I. Kositsyn, P. Nogin, E. Milkov. Sverdlovsk Newsreel Studio. 1943. 10 min.

Filmed during World War II in the Nizhny Tagil Metallurgical Plant, where the rear had the status of the front.

20 Hot Summer Days (Dvadsat' dnei zharkogo leta) Fig. 6

Director: B. Galanter, cinematographer: B. Shapiro. Sverdlovsk Film Studio. 1973. 20 min.

The plot centers on the reconstruction of the New First Ural Pipe Factory. Themes of loneliness and the frailty of existence unexpectedly appear against the backdrop of industrial conflicts.

Calm Steel (Spokoinaya stal')

Director and cinematographer: V. Tarik. Sverdlovsk Film Studio. 1976. 10 min.

A film about a brigade of steel workers waiting for their blast furnace to be repaired.

What's on the Inside? (Chto tam vnutri?)

Director: L. Kozyreva, cinematographer V. Kireev. Sverdlovsk Film Studio. 1982. 10 min.

A film about the link between scientific discoveries and industrial technology.

The Connection (Sopryazhenie)

Director: L. Kozyreva, cinematographer: V. Kireev. Sverdlovsk Film Studio. 1982. 10 min.

In the film, scientists from the Urals – Academy of Sciences members S.V. Vonsovsky, V.D. Sadovsky, and candidate members M.N. Mikheev and Ya. S. Shur – discuss industrial modernization.

Tanks Against Tanks (Tanki protiv tankov)

Director and cinematographer: L. Efimov. Uralfilm Studio. 1985. 20 min.

World War II, presented as a clash of technical concepts and Soviet and German tank-building strategy.

A Man On Song (Tot, kto s pesnei)

Director and cinematographer: V. Tarik. Sverdlovsk Film Studio. 1988, 20 min.

The story of an amateur songwriter who dedicates his craft to industry and writes production anthems to order.

Death of a Walking Excavator (Smert' shagayushchego ekskavatora)

Director and cinematographer: V. Yarmoshenko. Strana Film Company. 2004. 10 min.

A film about the metal cycle and Soviet industry's absurd obsession with large-scale projects.

Stories from the *Stalin Urals*, *Soviet Urals*, and *Greater Urals* newsreels.

1952, 1956, 1959, 1960, 1964, 1967, 1977. 20 min.

Tarsila do Amaral Fig. 9

Os Operários (Workers). 1933

The image on display is a print made from a digital image of the original painting. After receiving separate authorizations from the State Collection in São Paulo that owns the painting, from the

Илл. 9

Тарсила ду Амарал
Os Operários (Рабочие). 1933

Увеличенная репродукция для выставки напечатана с дигитального изображения оригинала. Для этого пришлось получить отдельные разрешения от одного государственного музея в Сан-Паулу, где хранится работа, от наследников художницы и от их адвоката. После перевода гонорара фотографу, выбранному семьей, файл был получен через ftp.

9 Тарсила ду Амарал. Os Operários (Рабочие). 1933
9 Tarsila do Amaral. Os Operários (Workers). 1933

Тарсила ду Амарал – бразильская художница-авангардистка и ключевая фигура латиноамериканского модернизма. Ду Амарал училась в Париже и брала уроки у Фернана Леже. После возвращения художницы в Бразилию ее живопись стала источником вдохновения для «Манифеста антропофагии» (1928) поэта и писателя Освальде де Андраде, а также движения «философия антропофагии». На картине Os Operários представлен мультирасовый образ бразильского рабочего класса 1930-х годов: к этому времени в традиционное мулатское население страны влилось множество итальянских, китайских, японских и арабских иммигрантов. Ду Амарал стремится показать всех их на равных. Она устраняет какую-либо расовую иерархию внутри пролетариата и демонстрирует нам тот идеал, который так никогда и не был достигнут ни в Бразилии, ни в большей части мира – расовый вопрос и по сей день остается одним из важнейших факторов, препятствующих объединению рабочего класса. «Социальная» живопись ду Амарал создавалась под впечатлением от поездки в СССР, предпринятой в 1931 году. В московском Музее нового западного искусства у ду Амарал состоялась выставка. По возвращении на родину художница была арестована парафашистским режимом Жетулио Варгаса как сочувствующая коммунизму. В языке, на котором говорит Os Operários, влияние сюрреализма, присущее бразильскому авангарду, удивительным образом сочетается с этосом реализма.

КК

artist's descendants and from their lawyer, and after transferring a fee to a photographer indicated by the family, the file was received via ftp. The print was made in Moscow.

Tarsila do Amaral is a Brazilian avant-garde artist and a key figure in Latin American modernism. After a stay in Paris where she met and entered into dialogue with Fernand Léger, she returned to Brazil where her paintings inspired *Manifesto Antropófago* (1928) by the poet Oswald de Andrade and the subsequent homonym movement. The painting *Os Operários* (Workers) portrays a multi racial image of Brazil's working class in the 1930s, which by then had experienced significant Italian, Chinese, Japanese and Arab immigration aside from the existing mixed race community in the country. The work attempts to represent all subjects equally, abolishing any racial hierarchy within the proletariat, an ideal that was never really achieved in Brazil, nor in most of the world for that matter, as racist narratives constitute one of the great divisive forces among the working classes. Amaral's "social" paintings were influenced by her travel to the USSR in 1931, where she had an exhibition at the Museum of Modern Western Art in Moscow. Her visit cost her detention upon her return to Brazil, as she was seen by the para-fascist dictatorship of Getúlio Vargas as a communist sympathizer. The vocabulary of *Os Operários* blends the surreal flair of Brazilian avant-garde painting with a realist ethos.

CC

Pablo Baen Santos Fig. 10
Comprador. 1978

The image on display is a print made from a digital image of the original painting. As he did not posses a high quality image of his work, the artist re-photographed it after filing an official request at the National Museum of the Philippines. The file was sent by email.

Pablo Baen Santos' painting *Comprador* is a fierce exposure of capitalist exploitation and of the profound inequalities it produces. Its vocabulary is reminiscent of various visual languages, from the Mexican muralists to different moments in socialist expressionist realism, and is part of the social realist movement in the Philippines, which has been active since the 1970s and 1980s as one of the most vocal and compelling forms of politically aware art. Constructing a complex iconography and inspired by folk imagery, social realist artists worked in different popular forms from comics, cartoons, illustrations, posters, to portable murals for demonstrations. Together with Pablo Baen Santos, some of the most representative members of the movement were Edgar Fernandez, Antipas Delotavo, Jose Tence Ruiz, and Renato Habulan.

In *Social Realism in the Philippines* Alice G. Guillermo considers social realism as a descendent of the national struggle that began in the 19th century with Jose Rizal and other *ilustrado* expatriates, continued in the prewar proletarian literature of Manuel Arguilla, Carlos Bulosan and Hernando R. Ocampo, and the postwar PAG modernist movement, the agitprop of the First Quarter Storm (unang sigwa), and the birth in 1977 of Kaisahan – a group of young artists that coined the term social realism.

Илл. 10 Пабло Баэн Сантос
Компрадор. 1978

Увеличенная репродукция для выставки напечатана с дигитального изображения картины. У автора не было снимка в достаточном разрешении, и ему пришлось переснять свою работу в Национальном музее Филиппин, направив туда специальный запрос. Файл был послан по электронной почте.

Картина Пабло Баэна Сантоса «Компрадор» с пронзительной откровенностью раскрывает суть капиталистической эксплуатации и порождаемого ею неравенства. Словарь художника, отсылающий к самым разным визуальным языкам (от мексиканского муализма до различных течений экспрессионистского соцреалистического искусства), позволяет отнести его к представителям так называемого социального реализма.

Филиппинский социальный реализм заявил о себе в 1970–1980-е годы как об одном из самых звучных и убедительных направлений политического искусства. Выстраивая сложную иконографию и вдохновляясь фольклорными образами, социальные реалисты работали в самых разных популярных жанрах, начиная с комикса, карикатуры, иллюстрации и плаката и заканчивая переносными росписями, которые использовались на демонстрациях. Наряду с Пабло Баэном Сантосом наиболее известными представителями этого течения являются Эдгар Фернандес, Антипас Делотаво, Хосе Тенсе Руис и Ренато Хабулан.

Элис Г. Гильермо в своем исследовании «Социальный реализм на Филиппинах» генетически возводит его к национально-освободительной борьбе, поднятой еще в XIX веке Хосе Рисалем и другими эмигрантами-интеллектуалами. В предвоенное время их начинание было продолжено пролетарскими писателями Мануэлем Аргильей, Карлосом Булосаном и Эрнандо Р. Окампо. После войны – художниками-модернистами круга PAG (Philippine Art Gallery), агитпропом «Бури первого квартала» (unang sigwa – общественные волнения, происходившие в начале 1970 года) и, наконец, в 1977 году – группой молодых художников «Кайсахан» («Единство»), которые и придумали термин «социальный реализм».

При всей сложности мировых исторических процессов, сформировавших язык социального реализма, он также являлся прямым ответом на официальное филиппинское искусство, которое насаждалось режимом Маркоса под непосредственным патронатом первой леди Имельды. Искусство, финансируемое правящей кликой, являлось отражением националистических установок режима и в то же время его стремления на равных участвовать в противостоянии холодной войны. Соответственно, большую часть официальной художественной продукции отличала эксплуатация национальной экзотичности, подогнанная под стандарты международного минимализма. Социальный реализм стал решительным протестом против ценностей, воплощенных в официальном филиппинском искусстве, равно как и против политики его патронов.

КК

САНДРА БАЛЛОК
БЕН ЭФФЛЕК
В РОМАНТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ
СИЛЫ ПРИРОДЫ
афиша
БЕН ЭФФЛЕК
НИКОЛАС ЖЕЙДЖ

X
2000
2000
2000
2000
В ВИНЕ

Truco

подождать, малыш!
ЫМ КОНЦОМ
даю! с.22
ок:
емя!

Женщины –
как шампо
в мешке:
их не
утопишь!
В С
УВАА
РА

СИСТЕМЕ
ЖНЯЮЩИЙ
АСТВОР

Короткие деньги
Не бывает
VICHY
VICHY
BALSAM
ЖИВОТНЫЕ

LORIPIU
Calzaturificio LORIPIU - 63018 Porto Sant'Elpidio (AP) - Tel.
PALZILEI
ОТДОХНИ

FERRE
ORBL
ORI srl - 63018 Porto Sant'Elpidio (AP) - Tel. + 39 734 994696 -
ОТДОХНИ

X-BOND
МЕХА
Поговорим
4SEASONS
Levante

КАЛЕНДАРЬ

НА 1995 ГОД

Дни недели	ЯНВАРЬ					ФЕВРАЛЬ					МАРТ				
Понедельник			16	23	30		6	13	20	27		6	13	20	27
Вторник		10	17	24	31		7	14	21	28		7	14	21	28
Среда	4	11	18	25		1	8	15	22		1		15	22	29
Четверг	5	12	19	26		2	9	16	23		2	9	16	23	30
Пятница	6	13	20	27		3	10	17	24		3	10	17	24	31
Суббота		14	21	28			11	18	25		4	11	18	25	
Воскресенье		15	22	29			12	19	26		5	12	19	26	

Дни недели	АПРЕЛЬ					МАЙ					ИЮНЬ				
Понедельник	3	10	17	24			8	15	22	29		5	12	19	26
Вторник	4	11	18	25				16	23	30		6	13	20	27
Среда	5	12	19	26		3	10	17	24	31		7	14	21	28
Четверг	6	13	20	27		4	11	18	25		1	8	15	22	29
Пятница	7	14	21	28		5	12	19	26		2	9	16	23	30
Суббота	1	8	15	22	29	6	13	20	27		3	10	17	24	
Воскресенье	2	9	16	23	30	7	14	21	28		4	11	18	25	

Дни недели	ИЮЛЬ					АВГУСТ					СЕНТЯБРЬ				
Понедельник	3	10	17	24	31		7	14	21	28		4	11	18	25
Вторник	4	11	18	25		1	8	15	22	29		5	12	19	26
Среда	5	12	19	26		2	9	16	23	30		6	13	20	27
Четверг	6	13	20	27		3	10	17	24	31		7	14	21	28
Пятница	7	14	21	28		4	11	18	25		1	8	15	22	29
Суббота	1	8	15	22	29	5	12	19	26		2	9	16	23	30
Воскресенье	2	9	16	23	30	6	13	20	27		3	10	17	24	

Дни недели	ОКТЯБРЬ					НОЯБРЬ					ДЕКАБРЬ				
Понедельник	2	9	16	23	30		6	13	20	27		4	11	18	25
Вторник	3	10	17	24	31			14	21	28		5	12	19	26
Среда	4	11	18	25		1	8	15	22	29		6	13	20	27
Четверг	5	12	19	26		2	9	16	23	30		7	14	21	28
Пятница	6	13	20	27		3	10	17	24		1	8	15	22	29
Суббота		14	21	28		4	11	18	25		2	9	16	23	30
Воскресенье	1	8	15	22	29	5	12	19	26		3	10	17	24	31

СЛАВЯНСКАЯ
Горькая
Настойка

ЮБИЛЕЙНЫЙ

РОСПИЩЕПРОМ
Настойка
горькая
ВЕЧЕРНЯЯ
ГОСТ 7190—71

USA
1991

10 Пабло Баэн Сантос. Компрадор. 1978
10 Pablo Baen Santos. Comprador. 1978

But the choice for this language, in full awareness of its complex history in the world, was also in direct response to the official art promoted in the Philippines during the Marcos regime, under the direct patronage of First Lady Imelda Marcos. Mirroring both the regime's nationalism and its desire to be counted among the Western nations of the Cold War, a great deal of the art sponsored by the ruling clique was a local hybrid of nativist self-exoticizing artifacts, cropped to the standards of international minimalism. The social realist movement was a direct rejection of the values embedded in this style and of the policies of its patrons.

CC

Fedor Kamenskikh Fig. 11
70 Years of Labor and Victories. 1985–1987
Afanasy Chepkasov Fig. 12
For Future Generations. 1989

The paintings, their images, and information on their authors were supplied by Evgeny Roisman Collection, Ekaterinburg, for which we are very grateful.

For all of Facebook's and YouTube's omnipresence, for all the declarative rhetoric about how anyone can become a contemporary artist and get his "fif-

Илл. 11 Федор Каменских
70 лет труда и побед. 1985–1987
Илл. 12 Афанасий Чепкасов
Для потомков. 1989

Картины, их изображения и сведения об авторах получены у коллекционера Евгения Ройзмана, Екатеринбург, за что приносим ему свою благодарность.

11 Федор Каменских. 70 лет труда и побед. 1985–1987
11 Fedor Kamenskikh. 70 Years of Labor and Victories. 1985–1987

В современном мире, несмотря на вездесущие Facebook и YouTube, несмотря на декларативную риторику о том, что стать современным художником и получить свои «15 минут славы» может каждый, продолжает действовать разделение труда. Одни – профессионалы искусства, другие – его потребители. Советская культурная революция пыталась преодолеть это противоречие, и в художественной иерархии искусство рабочих заняло одну из самых высоких ступеней. Предполагалось, что рабочие не станут удовлетворяться отупляющей массовой культурой, которой их будет кормить кто-то другой, а создадут свое искусство – критическое, сатирическое, осознающее их классовые и человеческие интересы. Уже в конце 1930-х самодеятельное искусство было решительно вытеснено из «зоны престижности», но до какой-то степени утопия всеобщего творчества все же реализовалась: именно журналы «Клуб и художественная самодеятельность», «Юный художник» и подобные им стали в 1980-е годы источниками информации о современной культуре.

Эпоха перестройки, пожалуй, стала последней, когда развитие самодеятельного искусства рабочих происходило без влияния эстетики потребительства. И именно в эту эпоху работали Каменских и Чепкасов, чьи картины мы показываем на выставке. О времени Горбачева–Рейгана они оставили куда более любопытное политическое и художественное свидетельство, чем многие профессиональные художники того времени.

Федор Иванович Каменских вырос в деревне, но благодаря революции «выбился в люди», в 1934 году окончил курсы художника-оформителя при

12 Афанасий Чепкасов. Для потомков. 1989
12 Afanasy Chepkasov. For Future Generations. 1989

teen minutes of fame," the division of labor is still in force in the modern world. Some are art professionals, others, art consumers. The Soviet cultural revolution tried to overcome this contradiction, and art made by workers had some of the choicest space in the artistic hierarchy. It was assumed workers would not be content with the stultifying mass culture fed to them, and would create their own art, one that is critical, satirical, and aware of their interests as a class and as human beings. Amateur art had decidedly fallen from grace as early as the late 1930s, but the utopia of universal creation was nonetheless realized: It was magazines like *The Club and Amateur Art-Making, Young Artist*, and other similar publications that became sources of information about contemporary culture in the 1980s.

The Perestroika era may perhaps have been the last in which workers' amateur art was able to develop without the influence of consumer aesthetics. And it was in that very period that Kamenskikh and Chepkasov, whose paintings are on display at this exhibition, were working. Their political and artistic portrait of the Gorbachev – Reagan era is far more interesting than that left us by many professional artists from that time. Born in a village, Fedor Ivanovich Kamenskikh was able to make his way in society thanks to the revolution, having completed art and design courses organized by the *Tagil Worker* newspaper in 1934 he began participating in amateur art exhibitions in 1939, but only received his diploma from the All-Union Festival of Workers' Art in 1987. Almost nothing is known about Afanasy Sergeevich Chepkasov. There is a note on the back of his painting

редакции газеты «Тагильский рабочий», с 1939 года участвовал в выставках народного творчества, но диплом Всесоюзного фестиваля художественного творчества трудящихся получил только в 1987 году. Об Афанасии Сергеевиче Чепкасове почти ничего не известно. На обороте его картины написано: «Для потомков. В 11 час. 41 мин. по местному времени в Армении произошло землетрясение. Погибло около 26 тыс. человек. Разрушено 185 пром. предприятий. 167 тыс. человек остались без работы. 530 тыс. человек без крова».

ЕД

Илл. 13

Сиприан Мурешан

Шахтеры, сажающие цветы на Университетской площади. 2005

Увеличенная репродукция для выставки напечатана с дигитального изображения оригинальной картины. Картина уже не принадлежит автору, поэтому его друг вместе с одним из кураторов посетили частного коллекционера в Бухаресте и сделали фотографию, а художник послал ее по электронной почте.

Румынская революция 1989-го была во многих отношениях революцией нетипичной. То, что произошло в декабре, не было кульминацией борьбы – это был первый, внезапный взрыв, за которым последовали месяцы (и годы) структурного конфликта в румынском обществе. В результате революции в состав политической элиты вошли и умеренные перестроечники, и национал-социалистические реформаторы-чаушескисты, и оперативники секретных служб, и либералы с неопределенной программой действий. Новая власть столкнулась с мощным сопротивлением интеллигенции, студенчества и в меньшей мере рабочих и представителей среднего класса, который тогда находился в зачаточном состоянии. Главным средоточием оппозиционных настроений стала западная часть Румынии. Стычки между демонстрациями оппозиционеров и «минериадами» («контрдемонстрациями» рабочих и шахтеров, которых привозили в Бухарест из долины Жиу на спецпоездах) часто заканчивались кровопролитием. В марте 1990 года раскол в румынском обществе также проявился в румыно-венгерских этнических столкновениях. Но самые значимые события этого противостояния развернулись на Университетской площади – центральной площади Бухареста, которая с апреля по середину июня 1990-го была оккупирована разнородной толпой либерально настроенных студентов и представителей интеллигенции, латентных анархистов и (в меньшей степени) поднимающими голову фашистами. Идеологическая разнородность манифестантов позволяет сравнить события на Университетской площади с тем, что происходило на площади Тяньаньмэнь, а их антиправительственная направленность – с событиями в Париже 1968 года. Манифестация закончилась кровью: толпа была разогнана многочисленными проправительственными отрядами шахтеров из долины Жиу, которые скорее напоминали военизированные формирования (среди них были и сотрудники спецслужб, переодетые шахтерами). В историю вошел позорный поступок президента Илиеску: он поблагодарил шахтеров за проделанную работу, а позже заявил международным СМИ, что эта акция шахтеров

that reads: “For future generations. An earthquake hit Armenia at 11:41am local time. Approximately 26,000 dead. 185 industrial works destroyed. 167,000 people left without jobs. 530,000 have no shelter.”

ED

Ciprian Muresan Fig. 13

Miners planting flowers in University Square. 2005

The image on display is an enlarged print made from a digital image of the original painting. As the artist was no longer in posession of the work, nor of a large image of it, one of the artist’s friends, together with one of the curators, visited a private collector in Bucharest who owns the work and took a photograph. The artist sent the file via a free file-sharing program by email.

13 Сиприан Мурешан. Шахтеры, сажающие цветы на Университетской площади. 2005
13 Ciprian Muresan. Miners planting flowers in University Square. 2005

The Romanian Revolution of 1989 was an atypical revolution in many ways. Rather than being the culmination of a struggle, the actual moment in December was a sudden first event that was followed in the months (and years) to come by a structural conflict in Romanian society. The power installed in the wake of the revolution was a mix of mild perestroika-ists, Ceausist national socialist reformers, secret police operatives and vague liberals, and was highly contested by the intelligentsia, students and some members of the working and (embryonic) middle classes, primarily in Western Romania. This ongoing conflict was marked by opposition demonstrations and often violent counter-demonstrations by workers and miners who were brought into Bucharest from the Jiu Valley mining area

была направлена на восстановление законности и порядка и что шахтеры сажали на площади цветы, чтобы ликвидировать опустошения, произведенные хулиганствующими оппозиционными элементами.

Роковые события на Университетской площади уничтожили тот энтузиазм и то чувство солидарности, которые родились в дни революции. Глубокое разочарование, утрата веры в демократическую Румынию вызвали массовую эмиграцию в последующие месяцы 1990-го и вместе с тем определили идеологический ландшафт Румынии на ближайшие двадцать лет. В своей работе «Шахтеры, сажающие цветы на Университетской площади» Сиприан Мурешан пытается вскрыть суть этого переломного момента. Он проблематизирует однобокость интерпретации, закрепленной в современной, пронизанной антикоммунистическим духом политической конъюнктуре. Очернение «косного» и «реакционного» рабочего класса – это отказ от усилия прогрессивной мысли, направленной на поиск образцов социальной солидарности и коллективного действия, отказ от попытки критического осмысления памяти о социалистическом прошлом в его неразрывной связи с предшествующей историей и последующими трансформациями. В своей работе художник тонко задействует язык соцреализма, стремясь представить образ рабочего критически, избегая открытой элитистской демонизации, с одной стороны, и героизации – с другой. Репродукция картины сопровождается на выставке фрагментом из фильма 1991 года «Университетская площадь – Румыния» (режиссеры Стере Гулеа, Сорин Илиешу и Виви Дреган Василь), который является одним из первых и наиболее захватывающих документальных повествований о событиях тех лет. Перемены в политическом климате позволили впервые показать фильм по румынскому телевидению лишь пять лет назад. Фильм также доступен на YouTube. Кураторы закачали туда версию с русскими и английскими субтитрами. Английский текст был получен от режиссера оригинального фильма. DVD забрал в Бухаресте друг одного из кураторов. Диск был послан по почте, потерян, в конце концов конвертирован в файл еще одним другом и послан через другую программу. Русские субтитры были сделаны в Москве с английских, поскольку российские кураторы сомневались, что найдут в Москве человека, владеющего одновременно румынским языком и техникой субтитрирования.

КК

Илл. 14

Роман Минин

О политике. 2008

Художник хотел сделать увеличенную копию своей работы вручную, однако не получил разрешения на это от владельца галереи, где находится работа. Предложение уничтожить выставочную копию после показа вызвало протест у самого автора. В результате был сделан увеличенный отпечаток с дигитального изображения. За печать заплатила VOLGA art gallery (Москва).

Сын донбасского шахтера Роман Минин видит смысл своего искусства только в диалоге с его героями. Но современная Украина не дает ему такой возможности. Минин – совсем молодой художник, но он получил образование в Харьков-

by organized train convoys in episodes known as *mineriads*, as well as by the Romanian-Hungarian ethnic clashes of March 1990. But the most significant event was the University Square phenomenon, where the central square of Bucharest was occupied continuously from April till mid-June 1990 by a heterogeneous crowd of liberal minded students, members of the intelligentsia, latent anarchists and (marginally) by resurgent fascists, in a demonstration that resembled Tiananmen Square in its ideological confusion and Paris '68 in its anti-establishment ethos. It ended violently after the intervention of a large crowd of miners from Jiu Valley (and security personnel disguised as miners) were used as a pro-governmental paramilitary force. President Iliescu infamously thanked the miners for their work and later on declared to the foreign media that the miners' role had been to restore order and hygiene in the center of Bucharest and to plant flowers after the devastation wrought by hooligan elements within the opposition.

The enthusiasm and solidarity forged during the days of the Revolution melted into thin air after this crackdown and the subsequent profound disillusionment in any hope of a democratic Romania lead to mass emigration in the months that followed, but it also helped establish the ideological framework that would dominate in Romania for the next twenty years. Ciprian Muresan's painting *Miners planting flowers in University Square* tackles this moment of rupture and questions its representation in the current hegemonic political monoculture, fundamentally rooted in anticommunism and in the vilification of the "unadaptable" and "reactionary" working classes, a stance that has come to reject any strains of progressive thinking implying models of social solidarity or collective action, or any attempts to critically negotiate the memory of the communist past together with its preceding history and subsequent transition. He does this through the tactical employment of socialist realist language, trying to provoke a critical stance towards the image of the worker, between unabashedly elitist demonization and heroic projections. The reproduction of the painting is accompanied in the exhibition by a fragment from *University Square – Romania*, the 1991 film by Stere Gulea, Sorin Iliesiu and Vivi Dragan Vasile, one of the first and most compelling documentaries of the events, that only managed to find the right political environment for it to be aired on Romanian Television five years ago. The video also existed on YouTube without subtitles. The versions with Russian and English subtitles were uploaded onto YouTube by the curators, after receiving a DVD with English subtitles from the director of the original film himself. The DVD was picked up by one of the curator's friends at the director's house in Bucharest, sent by post, lost and finally converted to a file by another friend and sent via another file sharing program over email. The Russian subtitles were added in Moscow, from the English ones, because the Russian curators seriously doubted their ability to find someone in Moscow who knew both Romanian and the technical skill of subtitling.

CC

ской художественной академии, где все еще декларировалась советская иерархия ценностей, согласно которой искусство создается в первую очередь для общественных пространств, площадей и улиц. Он – художник-монументалист, но ему не удается реализовать свои замыслы ни в публичном пространстве, ни в масштабе. В оригинале эта работа – совсем маленького размера, и хранится она в частной галерее.

Монументальная живопись сегодня нужна только как временный баннер для пропаганды политических партий во время выборов. На Украине Минин получает много таких предложений, но с негодованием отвергает их. Он мечтает о чистом искусстве. Он искренне хочет помочь шахтерам, украсить их тяжелую долю с помощью своих картин. Но в реальности донецкие шахтеры не понимают и не хотят принять его искусство, их привлекают телесериалы… Быть может, – колеблется художник – правы те, кто считает, что искусство должно быть скорее критикой политического порядка? Но и тогда оно, возможно, не будет нужно реальным шахтерам. Так нужно ли говорить о политике? Или лучше, как это делают сами шахтеры, обходить эту тему суеверным молчанием?

Советский художник, как и советский шахтер, принадлежал к привилегированным классам и был социально защищен. Постсоветский художник, исчерпавший традицию, как забойщик на полувыработанной шахте, предоставлен самому себе и потерян. Есть ли у них шанс встретиться? Есть ли шанс совместного пробуждения сознания?

ЕД

Roman Minin
On Politics. 2008

Fig. 14

The artist wanted to make an enlarged copy of his painting by hand, but did not receive permission to do so from the gallery that currently owns the work. When offered the option of destroying the exhibition copy, the artist declined vigorously. In the end, an enlarged print was made from a digital image, funded by the VOLGA art gallery (Moscow).

14 Роман Минин. О политике. 2008
14 Roman Minin. On Politics. 2008

The son of a miner from the Donbass region, Roman Minin sees the meaning of his art solely through a dialogue with its subjects. But contemporary Ukraine does not afford him that opportunity. Minin is a very young artist, but he was educated at the Kharkov Art Academy, where the Soviet value hierarchy still reigned. Under it art is primarily made for social spaces, squares, and streets. He is a monumentalist artist, but he has no success in realizing his ideas in public space or on the scale required. The original of this piece is very small indeed, and is held in a private gallery.

The only outlet for monumental painting today is as a temporary banner promoting political parties during elections. Minin receives many such proposals in Ukraine, but indignantly refuses them. He dreams of pure art. He genuinely wants to help miners and brighten their hard lives through his paintings. But in reality, Donetsk's miners do not understand or want to accept his art – they prefer TV shows… Perhaps, the artist wavers, those who think art should primarily be a critique of the political order are correct? But then it might quite well not mean anything to real miners anyway. Do we, then, need to talk about politics? Or is it better to bypass the subject, like the miners themselves do, in superstitious silence?

Soviet artists, like Soviet miners, belonged to the privileged classes and enjoyed social protection. Post-Soviet artists, having exhausted a tradition like a pitman in a half-empty mine, are left to their own devices and are lost. Is there a chance they could meet each other? Is there a chance to awaken the consciousness of each?

ED

Илл. 15

Харун Фароки

Выход рабочих с фабрики: одиннадцать десятилетий. 2006

DVD-ROM всех 12 фильмов были получены в Утрехте и закачаны на ftp, что заняло примерно 36 часов. Инсталляция была построена согласно точным инструкциям автора, изложенным в специальном руководстве, которое тоже демонстрируется на выставке.

В самой природе капитализма – длить рабочую смену до бесконечности. Столь же естественно для владельцев фабрик скрывать или идеализировать реальные условия, в которых трудятся рабочие. В частности, это проявляется в строгом контроле над съемками на заводах и фабриках. Один из тех неоднократно запечатленных и ставших своего рода иконой моментов, когда трудящиеся вдруг становятся видимыми, – это момент выхода на улицу по окончании трудового дня. Как ни странно, именно этот момент «исхода» стоит у самых истоков кинематографа: первым в истории фильмом был «Выход рабочих с фабрики Люмьер» (1895). В нем показано, как трудящиеся (в основном женщины), закончив смену, выходят за ворота фабрики на окраине Лиона. Взяв этот исторический фильм за основу, Фароки провел глубокое архивное исследование того, как образ «исхода» воспроизводился в разных исторических условиях в течение одиннадцати десятилетий: с 1890-х до 2000-х годов. В своей видеоинсталляции из двенадцати мониторов, как и в ее первом одноканальном варианте (1995), Фароки показывает, как эти образы работают, как они провоцируют споры и цензурные ограничения; как надежды и ужасы фордистской эпохи молниеносно сменяются протестным движением, а потом и постиндустриальным упадком. По замыслу художника, 1940-е в фильме пропущены: в военное время никто не покидал рабочих мест. А к 1980-м (когда попытки разбудить рабочее движение остаются далеко позади, в 1960-х) доступ на заводы оказывается и вовсе закрыт.

ДР

Илл. 16

Деймантас Наркявичюс

Электренай. 2001

После переговоров по электронной почте фильм был загружен художником на ftp. Русские субтитры художник предложил поставить сам, за что мы ему очень благодарны.

Город Электренай сначала был поселоком, возникшим при строительстве электростанции, которая в 1961 получила название Литовской ГРЭС имени В. И. Ленина. На строительство были рекрутированы люди со всего СССР, в том числе те, кто освободился из лагерей и сибирской ссылки по окончании сталинской эпохи. После множества пережитых невзгод город стал для многих символом счастья, исторического оптимизма и надежд. Сегодня электростанция работает на три процента своей былой мощности.

Деймантас Наркявичюс – кинематографист-документалист с образованием и интересами художника. Фильм «Электренай» не только о людях города и о

Harun Farocki Fig. 15

Workers Leaving the Factory in Eleven Decades. 2006

DVD-ROMs of all 12 videos were received in Utrecht and uploaded to ftp over the course of 36 hours or so. The installation was built according to exact specifications laid out in a detailed manual, also on display.

It is part of capitalism's very nature to make the workday endless, just as it is natural for its owners to obscure or idealize the actual processes of production. That includes placing strict control on filming within the factory itself. One of those iconic moments where labor becomes visible is the moment when leisure time begins, when workers leave the factory. Strangely, it is this exodus of labor that lies at the very beginning of the history of cinema. The first real motion picture ever made was *La Sortie des usines Lumière* (1895). It shows mostly female workers leaving the Lumière Brothers factory in the outskirts of Lyon, as if they had just finished a day's work. Harun Farocki has taken this first motion picture as a point of departure for extended archival research into how this image has been reproduced, under changing conditions, in the eleven decades from the 1890s to the 2000s. In this video installation and in its prequel, a 1995 documentary, he shows how these images work, how they are contested and policed, throughout the momentous transition from dreams and nightmares of Fordist perfection and protest against its inhumanity to post-industrial malaise. The 1940s are omitted, implying that workers could not leave in wartime. And by the 1980s, long after the failure to agitate or rouse the workers in the period around 1968, the only thing left standing is the security apparatus.

DR

Deimantas Narkevičius Fig. 16

Energy Lithuania. 2001

After email negotiations, the film was uploaded to ftp. The artist did the Russian subtitling himself, for which we are truly grateful.

The town of Elektrenai began life as a settlement during the construction of the power plant, which was named the V.I. Lenin Lithuanian State Regional Electricity Station in 1961. People from all over the USSR, including those freed from the camps and Siberian exile after Stalin's death, were recruited to build it. For many who had survived numerous adversities, the city became a symbol of happiness, historical optimism and hope. Today the power plant works at 3% of its former capacity.

Deimantas Narkevičius is a documentary filmmaker with an artist's education and interests. His film *Energy Lithuania* is not only about the people of the town and the reality of their past and future, but about the artistic prisms through which the Soviet 1960s saw itself. Symbolic characters from the Soviet fresco are as much the film's subjects as are the residents – the workers, structural engineers, scientists, the ideal agents of a free and creative future that failed to come

15 Харун Фароки. Выход рабочих с фабрики: одиннадцать десятилетий. 2006
15 Harun Farocki. Workers Leaving the Factory in Eleven Decades. 2006

STOP

реальности их прошлого и настоящего, но и том, в каких художественных образах видела себя эпоха советских шестидесятых. Наравне с жителями героями фильма являются символические персонажи советской фрески – рабочие, конструкторы, ученые, идеальные агенты свободного и творческого будущего, которое так и не наступило. Должны ли мы судить прошлое по тому, на что оно, исчерпав свои по-человечески ограниченные силы, оказалось способно? Или в зачет ему пойдут не только ничтожные взятые рубежи, но и возвышенные стремления и идеалы?

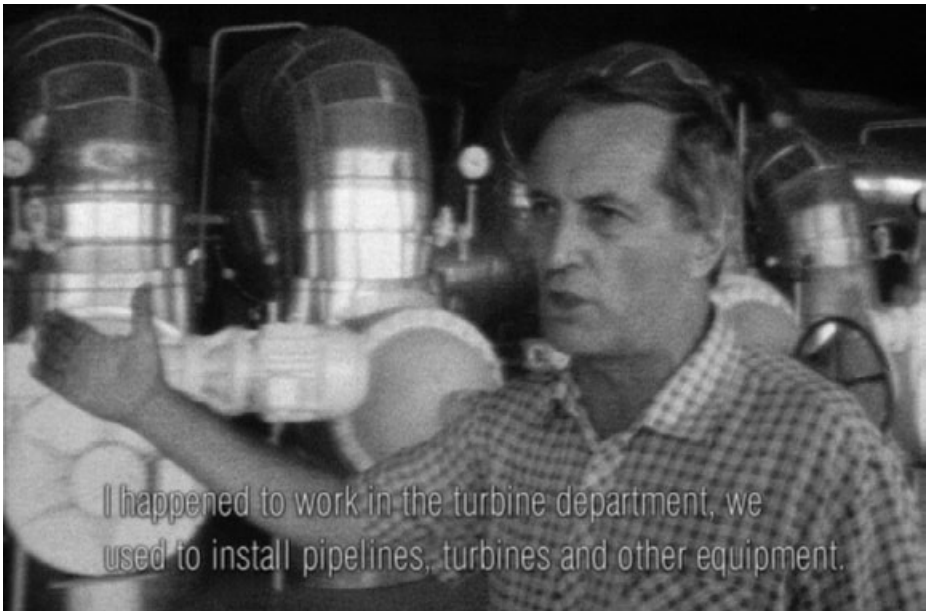
Наркявичюс в своих фильмах работает с переломами истории, с ее травмами, проходящими через судьбы множества людей. Его отказ видеть в истории нечто застывшее, раз и навсегда данное, его внимание к постоянным изменениям прошлого и будущего делает его художником по-настоящему диалектическим. А это значит, что советскую эпоху и ее искусство (и прежде всего советский кинематограф) он воспринимает не просто как предмет изучения, но и как уникальный эстетический урок, источник идей, пока еще не слишком замеченный интернациональным современным искусством.

ЕД

Илл. 17–18 Строители Бразилии

Фотографии были напечатаны в Москве. Права на изображения принадлежат двум различным государственным архивам Бразилии. На момент сдачи каталога в печать только один из этих архивов, DePHA Collection, дал разрешение на использование изображений и выслал по электронной почте файлы высокого разрешения, не требуя за это вознаграждение (приносим свою благодарность). Недостающие файлы один из кураторов получил от друга (ему тоже большое спасибо). Некоторые из фотографий принадлежат неизвестным авторам, другие – Марио Морейре Фонтенелле (1919–1986), бывшему авиамеханику и другу бразильского президента Жуселину Кубичека.

Строительство города Бразилиа стало вершиной радикальной программы модернизации, осуществленной в 1956–1961 гг. президентом Жуселину Кубичеком, и этапом долгого и сложного модернизационного процесса, который определил бразильскую историю со всеми ее провалами, неудачами, отклонениями и идеологическим разнообразием, подчиненным достижению этой цели. При строительстве бразильской столицы модернизаторы руководствовались желанием создать национальный дискурс на основе интернационального архитектурного стиля – стиля, который говорил на господствующем языке, и получил распространение во всем мире благодаря своей формально-функциональной аскетичности, по своей природе не привязанной ни к какому контексту. Представленные здесь фотографии демонстрируют еще один парадокс. На них запечатлены рабочие – истинные строители Бразилии. Они воодушевлены, они празднуют окончание работ – и эти кадры носят отчасти постановочный характер. То же воодушевление мы видим на снимках, представляющих празднование Первомая еще во время строительства. Но вместе с ними открытие города отмечают и представители правящей элиты, и этот факт явля-



16 Деймантас Наркявичюс. Электренай. 2001
16 Deimantas Narkevičius. Energy Lithuania. 2001

to pass. Should we judge the past on what it proved capable of, having exhausted its limited human capacity? Or should our assessment factor in high-minded efforts and ideals alongside the worthless advances made?

Narkevičius' films deal with history's turning-points, trauma that cut across the fates of large numbers of people. His refusal to see in history something frozen, given to us once and for all, and his attentiveness to continuous change in the past and future make him a genuinely dialectic artist. And this means that he interprets the Soviet era and its art (Soviet cinema foremost) not solely as an object of study, but as a unique aesthetic lesson, a source of ideas to which international contemporary art has yet to pay much attention.

ED

Builders of Brasilia

Fig. 17–18

These photo prints were made in Moscow. The rights to these images belong to two different Brazilian governmental archives. When this catalog was printed only one archive, the DePHA Collection (Director's Office of Historic and Artistic Patrimony of the Federal District) had given its permission and sent the high resolution files by email, without requesting any fee (thank you). The other files were shared with one of the curators by a friend over email (thank you). In the archive, some of the photographs were filed without a known author. Others belonged to Mário Moreira Fontenelle (1919–1986), former plane mechanic and friend of President Juscelino Kubitschek.

The construction of Brasilia was the climax of the radical modernization program in Brazil that ran from 1956 to 1960, envisioned by President Juscelino Kubitschek as part of a long, complex narrative of development and modernization that has defined Brazilian history, with all its interruptions, failures, setbacks and the differ-

17 Марио Морейра Фонтенелле. Строители отмечают День трудящихся на Эспланаде у правительственных зданий, Бразилиа. 1 мая 1957–1960
17 Mário Moreira Fontenelle. Construction workers commemorating Worker's Day at the Esplanade of ministerial buildings, Brasilia. 1st of May 1957–1960

18 Неизвестный фотограф. Торжественное открытие города Бразилиа, на заднем плане – Дворец «Планальто». 21 апреля1960
18 Unknown photographer. Opening of Brasilia, Planalto Palace in the background. 21st of April 1960

ent ideologies employed for this purpose. The official endorsement of a modernist vision in the construction of the country's capital city was intended to create a national discourse by implementing an international architectural style; one which belonged to a hegemonic language that had expanded worldwide, arguably because of the acontextual nature of its austere symbiosis of form and function. The photographs presented here show yet another paradox; while they portray the working class, that actually built Brasilia, in a partially staged scene of enthusiasm at the moment of finishing work on the new capital city, and in the May 1st celebrations during the construction, they also portray the ruling elite at the city's opening gala, a bitter sign of the continuation of a corrupt regime ruling over millions of exploited and impoverished citizens, despite all the rhetoric of development.

CC

Christian von Borries
The Dubai in Me – Rendering the World. 2010
Update: Workers Leaving the Factory
(fragment of the film: *The Dubai in Me – Rendering the World*). 2010

Fig. 19

The installation was prepared according to the author's instructions and installed in situ.

19 Кристиан фон Боррис. Выход рабочих с фабрики: новая версия (фрагмент фильма «Дубай во мне – Rendering the World»). 2010
19 Christian von Borries. Update: Workers Leaving the Factory (part of the film: The Dubai in Me – Rendering the World). 2010

In *The Dubai in Me*, a feature length documentary by Berlin-based composer, artist, writer and filmmaker Christian von Borries, Dubai constantly appears as the ultimate neo-capitalist nightmare: a virtual reality reminiscent of Second Life, made real by migrant labor, still empty, much like the office tower down the street here in Ekaterinburg. Next to that film, a fragment from it, entitled *Update: Workers Leaving the Factory,* is shown as part of the exhibition. Displayed separately in installation format it reads like an addition to Harun Farocki's piece; construction workers literally running away from their construction pit (kotlovan), and they all look so

ется печальным свидетельством того, что, вопреки модернизационной риторике, коррумпированный режим продолжает править миллионами эксплуатируемых и обреченных на нищету граждан.

КК

Илл. 19

Кристиан фон Боррис
Дубай во мне – Rendering the World. 2010
Выход рабочих с фабрики: новая версия
(фрагмент фильма «Дубай во мне – Rendering the World». 2010

Инсталляция смонтирована по инструкциям автора.

В полнометражном документальном фильме «Дубай во мне» берлинского композитора, писателя и режиссера Кристиана фон Борриса Дубай последовательно предстает как воплощение настоящего неокапиталистического кошмара. «Дубай» – это виртуальная реальность, сродни компьютерной игре Second Life, пустая, как офисная башня здесь, на соседней улице, в Екатеринбурге, и жизнь в ней поддерживается только благодаря рабочим-мигрантам. Фрагмент этого фильма «Выход рабочих с фабрики: новая версия» показывается на выставке отдельно в инсталляционном формате. Он может быть прочитан как своеобразное дополнение к работе Харуна Фароки: рабочие буквально бегут из строительного котлована, и на лицах у них написано безмерное счастье от того, что они вырвались на свободу. Эта сцена тревожит нас странной неоднозначностью: почему они так счастливы? Мы оказываемся свидетелями какого-то праздника? Их что, выпустили из заключения? Видео проецируется на белую ярко освещенную стену и потому скорее походит на импрессионистическую игру солнца в одном из многочисленных фонтанов Дубая. Изображение становится видимым только благодаря операции, типичной для «нематериального труда» наших дней и присущей ему «командной работы»: один человек должен поднести к проектору лист бумаги, чтобы другой мог увидеть, что этот проектор показывает.

ДР

Илл. 20

Группа «Синие носы»
Пролетарский детектив. Куда пропали «Стачка» и «Премия»? 2010

Проект был осуществлен в августе 2010 года и на момент сдачи каталога в печать существовал только в планах.

В работе, сделанной специально для 1-й Уральской индустриальной биеннале, группа «Синие носы» выступает в совершенно новой роли, отказываясь от привычных комических масок. В комплексной экспозиции, напоминающей скорее исторический или краеведческий музей, чем художественную выставку, художники представляют свое расследование загадочного «исчезновения рабочего класса». Действительно ли люди, живущие не на проценты с капитала, люди, продающие свою рабочую силу, исчезли из современного мира?

happy to be free. There is a fundamental ambivalence in this scene: Why are they so happy? Is this a festival of some kind? Have they all been let out of prison? Projected against a white, brightly lit wall, the video fragment looks like the impressionist play of sunlight from one of Dubai's many fountains. But the image only becomes clear through an operation typical of immaterial labor and its teamwork model: One friend holds up a sheet of paper, and another watches.

DR

Blue Noses
The Mystery of the Missing Proletariat:
Whatever Happened to Strike and The Prize? 2010

Fig. 20

The project was carried out in August 2010 and only existed as a plan when the catalog went to print.

20 Кадры из фильма Сергея Эйзенштейна «Стачка». 1924
20 Sergei Eisenstein. Stills from the film Strike. 1924

Blue Noses' installation, made especially for the 1st Ural Industrial Biennial, sees them abandon their usual comic guise for an entirely new one. A complex

Ответ на этот вопрос, конечно, отрицательный. Эти люди есть, и многие посетители выставки узна́ют себя в них. Но они потеряли право на якобы главенствующую роль в обществе (которой в СССР на самом деле не было) и не приобрели нового самосознания. В качестве эксперимента – и попытки это сознание пробудить – Александр Шабуров и Вячеслав Мизин показывают екатеринбургским заводским рабочим два советских фильма: «Стачку» Сергея Эйзенштейна (1924), которая представляет собой прямое руководство к забастовке, и «Премию» Сергея Микаэляна (1974) по пьесе Александра Гельмана, где отражена инопланетная по нынешним капиталистическим меркам система ценностей: герои фильма отказываются от незаслуженно начисленных им денег (в свое время фильм вызвал большую дискуссию). Инсталляция, представленная на выставке, является результатом этого эксперимента.

Но, возможно, самым значимым симптомом пробуждающегося сознания – и в том числе сознания художника, который, конечно же, тоже пролетарий современного мира, – является сам факт того, что «Синие носы» отказались от часто искусственного, монотонного и натужного смеха, который сопровождал их работы в 2000-е годы. Этот смех выражал прежде всего социальное и политическое бессилие субъекта власти, которому недоступны даже ирония и сарказм и на долю которого остаются лишь подростковые «приколы». Возможно, ситуация действительно меняется.

ЕД

exposition, more evocative of a historical or regional studies museum than an art exhibition, displays the artists' investigation of the mysterious "disappearance of the working class." Have those unable to live on the interest from their capital and forced to sell their labor power really disappeared from the modern world?

Obviously, the answer is in the negative. These people do exist; many visitors to the exhibition will recognize themselves in them. But they have lost their claim to a supposedly dominant social role (which did not actually exist in the USSR) and failed to acquire a new self-consciousness. As an experiment – and as an attempt to stoke that same consciousness – Alexander Shaburov and Viacheslav Mizin screened two Soviet films to Ekaterinburg factory workers. Sergei Eisenstein's *Strike* (1924) is a guide to industrial action, and *The Prize* (1974), Sergei Mikaelyan's adaptation of an Alexander Guelman play, which depicts a values system wholly alien to today's capitalism: The main characters refuse money undeservedly credited them (the film was the source of significant discussion on its release). The installation at the exhibition is a result of that experiment.

But it may be that the most significant symptom of an awakening consciousness – including that of the artist, who is certainly a modern proletarian in his own right – is the very fact that Blue Noses have abandoned the often artificial, monotonous, and forced laughter that accompanied their work over the past decade. This laughter was foremost an expression of the social and political helplessness of a subject of power, unable even to draw upon irony and sarcasm and left solely with adolescent "gags." Things may well be changing.

ED

Илл. 21

Андреас Зикманн, Алиса Крайшер, Макс Йорге Хиндерер
Как нам петь песнь Господню на земле чужой? Принцип Потоси (выставка в духе boîte-en-valise). 2010

Работа была изготовлена в Берлине, привезена одним из авторов в личном багаже и смонтирована на месте.

Эта работа – портативная модель другой выставки, привезенная в Екатеринбург в чемодане одним из ее кураторов на манер классических, второй половины 1930-х годов boîte-en-valise (коробок в чемодане) Марселя Дюшана. В чемодан помещена миниатюрная версия выставки «Принцип Потоси», которая открылась весной 2010 года в Мадриде и в которой боливийская живопись XVI–XVII веков была сопоставлена с работами современных художников. Тем самым кураторы пытались найти точки соприкосновения между нашим «глобальным миром» и эпохой создания первых колоний. В XVI и XVII веках боливийский город Потоси был одним из центров так называемого первоначального накопления капитала (Маркс): город рос как на дрожжах и по своей величине уже мог соперничать с Парижем и Лондоном. Открыв в Андах залежи серебра (подобные «железной горе» в Магнитогорске), испанские колонизаторы отправили на работу в рудники коренных жителей из племени аймара: первым делом их обратили в христианство, а затем стали использовать на смертельно опасных работах в качестве легко восполняемого запаса рабсилы. Систематическая экспроприация природных ресурсов и человеческих жизней сопровождалась массовым производством образов, причем с изобретением масляных красок и печатного станка этот процесс неимоверно ускорился. В год мастерские в Андах могли производить до 200 тысяч полотен на европейские религиозные сюжеты. «Принцип Потоси» высвечивает насилие, внутренне присущее этим изображениям, и обращает наше внимание на его постоянство. Пекин, Москва, Дубай, Лондон, Берлин, Ла-Пас – вот Потоси нашего времени. С каждым из этих городов связаны свои истории насильственных экспроприаций и накоплений и каждый из них конвейерным образом производил образы славы, ужаса и блаженства.

ДР

Илл. 22

Юрий Альберт
Салоны. 2006–2007

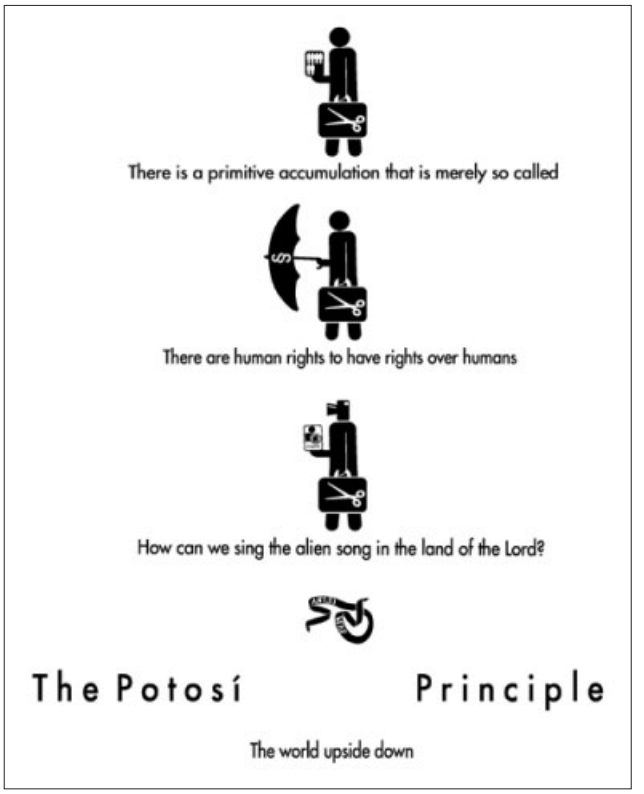
Аудиоинсталляция представляет собой вариант работы, ранее демонстрировавшейся с видеокомпонентом. Для Уральской биеннале автор сделал в Москве новую аудиозапись длиной в 10 часов.

В полной темноте мы слышим, как кто-то читает вслух описания старых картин. Способны ли мы представить их себе, не видя? Запись длится десять часов. Количество искусства превосходит наши ограниченные возможности зрителя и слушателя.

Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann Fig. 21
How can we sing the song of the Lord in an alien land? The Potosí Principle (A Boîte-en-valise exhibition). 2010

The work was made in Berlin and brought to Ekaterinburg in the personal luggage of one of its authors, who installed it in situ.

This work is a portable model of another exhibition, a little like the classic Boîte-en-valise (Box in a Suitcase) that Marcel Duchamp made in the mid-to-late 1930s. It shows you a miniature version of *The Potosí Principle*, which opened in Madrid this spring and brought together Bolivian colonial paintings with responses by contemporary artists to show the ongoing link between that age and our own. In the 16th and 17th centuries, Potosí in Bolivia was one of the centers of the so-called primitive accumulation of capital (Marx): A boomtown whose size rivaled Paris and London. Having found a mountain of silver in the Andes (much like the mountain of iron in Magnitogorsk), the Spanish colonizers sent the indigenous Aymara to work in the mines, first converting them to Christianity and then using them as disposable labor in the lethal process. This systematic expropriation of resources and human life was



21 Андреас Зикманн, Алиса Крайшер, Макс Йорге Хиндерер. Принцип Потоси. 2008. Титул путеводителя по выставке
21 Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann. Potosí Principle. 2008. Title page of the exhibition guide

Художник Юрий Альберт читает «Салоны» Дидро, рецензии на публичные выставки современного искусства в Лувре, принадлежащие перу великого просветителя XVIII века. В 1760-е годы эти тексты были частью рукописного журнала, который рассылался 15–20 подписчикам, среди них были монархи России, Швеции, Польши. Выставки в Лувре приобрели огромную популярность. Искусство впервые в своей истории перестало быть неразрывно связано только с церковью или королевским дворцом, оно стало феноменом публичного внимания, на него приходили поглазеть самые широкие слои публики. Фактически «Салоны», которые проводились раз в два года, были предшественниками современных биеннале. А тексты Дидро функционировали вместо иллюстраций.

Почти ни одно из произведений, о которых он писал, до нас не дошло. Мы ничего не знаем об их авторах – они канули в Лету. Тогда ли началось то перепроизводство искусства, та интеграция его в индустрию развлечений, свидетелями которого мы стали сейчас? Должны ли мы поставить знак равенства между словами «современный» и «недолговечный»? А может быть, даже «ненужный»? Эти вопросы очень интересуют Юрия Альберта, художника-концептуалиста, остроумного исследователя современного искусства как «того, что осталось от искусства настоящего».

ЕД

Илл. 23

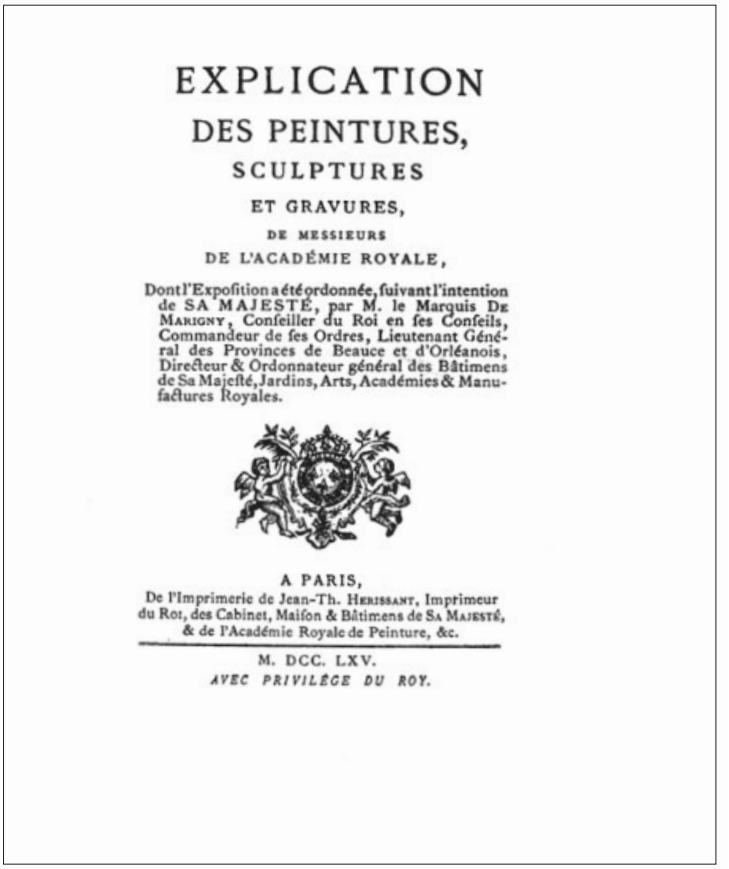
Ателье E.P.S. Huayco
Arte al Paso. 1979–1981

Диск, посланный музеем MARCO в Виго (спасибо), в котором работа недавно демонстрировалась, не открылся на Macintosh. Его открыли на PC, конвертировали и закачали на сервер (что заняло более 12 часов). Перевод и субтитры были сделаны в Москве на основе транскрипта, предоставленного Мигелем Лопесом (спасибо).

Ателье E.P.S. Huayco – так называется коллектив художников, работавший в Лиме (Перу) в 1980–1981 годы. Аббревиатуру E.P.S. («предприятие общественной собственности» – empresa de propriedad social) художники иронично позаимствовали из другого контекста: во времена правления генерала Веласко Алварадо так обозначались кооперативные производственные объединения. Уайко – перуанский диалектизм, означающий «наводнение» или «оползень» и восходящий к слову wayqu («глубина, долина») из языка коренных жителей кечуа. Название коллектива, таким образом, отсылает и к наводнению как природному бедствию, чреватому катастрофическими социальными последствиями для села, и к наводнению как метафоре массового переселения крестьян в промышленные мегаполисы вследствие провалившейся аграрной реформы. Видео Arte al Paso, представленное на выставке, ставит вопрос о социальной миссии, ограничениях и компромиссах, присущих искусству в контексте израненного, изуродованного эксплуатацией общества. Этот фильм – одновременно коллаж из экономических данных, призыв к народному восстанию и – на примере конкретных художественных акций –

accompanied by a mass production of images, prompted by the inventions of oil painting and the printing press. Workshops in the Andes would produce up to 200,000 canvases of European religious painting per year. *The Potosí Principle* renders transparent the violence inherent in these images and examines its permanence. Places like Beijing, Moscow, Dubai, London, Berlin or La Paz are today's Potosís and all have their own stories to tell of violent, expropriative accumulations, in mass produced images of glory, terror, and paradise.

DR



EXPLICATION
DES PEINTURES,
SCULPTURES
ET GRAVURES,
DE MESSIEURS
DE L'ACADÉMIE ROYALE,

Dont l'Expofition a été ordonnée, fuivant l'intention de SA MAJESTÉ, par M. le Marquis DE MARIGNY, Confeiller du Roi en fes Confeils, Commandeur de fes Ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce et d'Orléanois, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens de Sa Majefté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales.

A PARIS,
De l'Imprimerie de Jean-Th. HERISSANT, Imprimeur du Roi, des Cabinet, Maifon & Bâtimens de SA MAJESTÉ, & de l'Académie Royale de Peinture, &c.

M. DCC. LXV.
AVEC PRIVILÉGE DU ROY.

22 Титульный лист каталога «Салона» 1765 года
22 Title page from the Salon of 1765 catalog

Yuri Albert
Salons. 2006–2007

Fig. 22

The audio installation is a variation on a work previously exhibited with a video component.

The author has made a new audio recording for the Ural Biennial. It is 10 hours long.

We hear someone reading descriptions of old paintings aloud in pitch darkness. Can we imagine them, sight unseen? The recording is ten hours long; there is more art than our limited viewing and listening abilities can take in.

The artist Yuri Albert reads Diderot's *Salons* – reviews of public contemporary art exhibitions in the Louvre by the great 18th century Enlightenment thinker.

23 Ателье E.P.S. Huayco / Франсиско Мариотти, Лоренцо Бьянда. Arte al Paso. 1981
23 Taller E.P.S. Huayco / Francisco Mariotti, Lorenzo Bianda. Arte al Paso. 1981

In the 1760's these texts were part of a journal sent in manuscript form to 15–20 subscribers – among them the rulers of Russia, Sweden, and Poland. The exhibitions in the Louvre were extremely popular. For the first time in its history, art ceased to be inseparable from the Church or the royal court and became a public viewing phenomenon viewed by every section of society imaginable. Essentially, the *Salons*, which took place once every two years, were the predecessors of modern biennials. With Diderot's texts functioning as illustrations.

Almost none of the works he wrote about survive to this day. We know nothing about their painters – they have sunk without trace. Was this the beginning of the reproduction of art and its integration into the entertainment industry that we witness today? Should we equate the words "contemporary" and "short-lived"? And maybe even "useless"? These questions lie at the heart of conceptual artist Yuri Albert's sharp-witted practice, approaching contemporary art as "that which remains of real art."

ED

Taller E.P.S. Huayco Fig. 23

Arte al Paso. 1979–1981

The DVD sent by the MARCO in Vigo (thank you) where the work was shown recently, wouldn't open on a Mac. It was opened on PC, converted, and uploaded via ftp. The subtitles were made in Moscow, also using the transcripts of the English subtitles provided by email by Miguel Lopez (thank you).

Taller E.P.S. Huayco was a workshop or artists collective active in Lima, Peru between 1980 and 1981. "E.P.S." comes from an ironic use of the initials for Social Property Company, which was set up during the government of General Velasco Alvarado in order to designate cooperative production units, while "huayco" means "floods" or "landslides" in the indigenous language Quechua. The artists collective seem to merge the two terms in order to refer to both the floods as natural disasters and the ensuing social devastation in the country, but also to the floods as a metaphor for the immigration of peasants to the industrial megapolis, as a consequence of the failed agrarian reform. The video presented here, *Arte al Paso*, interrogates the social mission, the limitations and compromises of art in the context of a vulnerable society scarred by exploitation. It is a collage of overlapping economic data that instigates social insurrection and questions the role of artistic practice within this social struggle through examples of artistic interventions. One such action, carried out in a public space in Lima, addressed the social and cultural codes behind artistic representation. People from different social backgrounds were asked to state their preferences between different images, including international (Western) Christian art or local Christian iconography, modernist abstract art or indigenous abstract motifs, international realist style or local realist representations. It again proved the lack of innocence of images and their vocabularies and stated the need to adapt the artistic means to the envisioned struggle.

CC

постановка вопроса о роли искусства в социальной борьбе. Одна из таких акций была осуществлена в публичном пространстве Лимы и затрагивала социальные и культурные коды, стоящие за художественным изображением. Людей различных социальных слоев попросили высказать свои предпочтения относительно образов разных категорий. Среди этих категорий были интернациональное (западное) христианское искусство и местная христианская иконография, модернистское абстрактное искусство и абстракция в художественном творчестве коренных жителей, международный реализм и местные реалистические изобразительные традиции. Этот эксперимент еще раз доказал, что за художественными образами стоят определенные идеологические словари, и потому они отнюдь не невинны. Тем самым художники подтвердили необходимость соотнесения художественных средств с задачами социальной борьбы.

КК

Илл. 24

Шон Снайдер
Выставка. 2008

После переговоров по электронной почте художник пытался загрузить фильм на ftp биеннале, но не смог и загрузил на свой собственный сервер. Перевод и субтитры были сделаны в Москве.

Шон Снайдер родился в Америке, но часть своего времени проводит в Киеве. Именно там ему попался на глаза фильм советского режиссера-документалиста и оператора Израиля Гольдштейна (1918–2003) «Души прекрасные порывы» (1965), действие которого происходит в селе Пархомовка на востоке Украины. К сельским жителям приезжают репродукции шедевров Дрезденской галереи, а в местном музее проходит выставка работ современных мексиканских художников. Снайдер перемонтировал старый фильм, нарушил его хронологию, убрал закадровый голос самодовольного повествователя, которому все ясно, и вынес вырванные из контекста фразы в виде титров на белый фон. В результате вместо обычного и довольно наивного пропагандистского фильма получился фильм-вопрос о задачах и возможностях искусства.

Советская модель показа и восприятия искусства, какой она предстает в этом фильме, для современного автора выглядит необычной и по-своему новаторской. Перед деревенскими зрителями не живописные или графические оригиналы, которые на аукционах стоят заоблачных денег и встреча с которыми так возбуждает сегодняшнюю зрительскую толпу. Перед ними репродукции. Экскурсовод в фильме вовсе не считает это чем-то особенным и называет все выставленное «нашей коллекцией». Эта коллекция служит не самой себе, но прежде всего дискуссии – об искусстве, о состоянии общества. «Простые зрители» проявляют странную по нашим временам заинтересованность и верят, что искусство может изменить их жизнь. Но последний вопрос в фильме – «Что такое правда?» – остается без ответа.

ЕД

Sean Snyder
Exhibition. 2008

Fig. 24

After email negotiation, the artist tried to upload the film to the biennial's ftp. This did not work, and the film was downloaded from his own ftp. Subtitles were added in Moscow.

24 Шон Снайдер. Выставка. 2008
24 Sean Snyder. Exhibition. 2008

Sean Snyder was born in America, but lives in Kiev for part of the year. It was there that he stumbled across the Soviet documentary filmmaker and cameraman Israel Goldstein's film *Noble Impulses of the Soul* (1965), set in the village of Parkhomovka in eastern Ukraine. In it, the villagers are brought reproductions of masterpieces from the Old Masters Picture Gallery in Dresden, while the local museum hosts an exhibition of Mexican contemporary art. Snyder reassembled the film, broke up its chronology, removed the narratorial voice of a self-satisfied, all-seeing storyteller and added phrases taken out of context as titles on a white background. The end result was that an ordinary and fairly naïve propaganda film was replaced with a questioning film about the goals and possibilities of art.

The Soviet model of displaying and interpreting art as presented in this film looks unusual and idiosyncratically innovative to the contemporary artist. The village audience does not see the original paintings or drawings that cost sky-high sums of money at auctions and send modern viewers into such raptures. What they see are reproductions. The tour guide in the film doesn't see anything special in this at all and calls everything on display "our collection." This collection does not serve itself, but, foremost, a discussion – about art and the state of society. The "simple audience" seem interested to a strange degree by our standards and believe that art can change their lives. But the last question in the film – "What is truth?" – remains unanswered.

ED

Илл. 25

Арайя Расджармрернсук
Две планеты. 2008

Фильм был увиден одним из кураторов на Сиднейской биеннале в мае 2010 года. После безуспешных попыток найти автора через галерею удалось отыскать ее личный адрес. Художница передала фильм через ftp, субтитры сделаны в Москве.

Художница из Таиланда живет в стране, где, как и в России, Индии или Бразилии, наслаиваются друг на друга не только разные этносы или классы, но и разные исторические пласты, практически разные цивилизации, проявляющие себя в совершенно различных человеческих опытах. Одни из этих опытов оказываются привилегированны, другие – оттеснены на обочину культуры и политической системы. Для современного художника интересно прежде всего их столкновение, то есть то, что делает многие из аксиом господствующей культуры куда рельефнее.

Для своего видеоперформанса из серии «Две планеты» художница привезла в тайскую деревенскую глубинку увеличенные до реальных размеров репродукции классических произведений европейского модернизма. Фермеры и лесорубы прямо на своем рабочем месте обсуждают впервые в жизни увиденные картины Жан-Франсуа Милле («Собирательницы колосьев», 1857), Эдуарда Мане («Завтрак на траве», 1863) и Винсента Ван Гога («Дневной сон», 1889–1890) и руководствуются в этом своим повседневным опытом. Они смотрят на искусство с наивностью, не предполагая, что для восприятия этих картин им нужны какие-то знания или идеологические установки, и приходят к собственным выводам. И это очень непохоже на то, как почти такая же «встреча с прекрасным» происходит в фильме Шона Снайдера «Выставка», где действие разворачивается в украинском колхозе: советский художественный проект был очень дидактичным и требовал от зрителя прежде всего понимания и знания. Но какая из этих моделей обеспечивает более глубокий контакт с искусством? И обязательно ли смотреть на модернизм как-то иначе, чем на любое другое искусство, – смотреть на него модернизированным взглядом?

ЕД

Илл. 26

Сергей Братков
COLLECTI@N. 2005

Инсталляция физически привезена автором в Екатеринбург и смонтирована им на месте.

Предмет фотографий и видео Сергея Браткова – провинциальные комплексы, с тем только уточнением, что провинцией является сегодня вся планета. Он внимательно наблюдает за бессознательными «тиками» и сознательными ужимками маленького человека, разорванного между мечтой и реальностью, между требованием глобальных массмедиа «быть собой», то есть непохожим на других, и скукой своей собственной, неизбежно ограниченной жизни. Братков всегда снимает не столько то, как человек выглядит, сколько то, как он себя показывает, как лжет о себе. Человек наших дней вынужден,

Araya Rasdjarmrearnsook
The Two Planets. 2008

Fig. 25

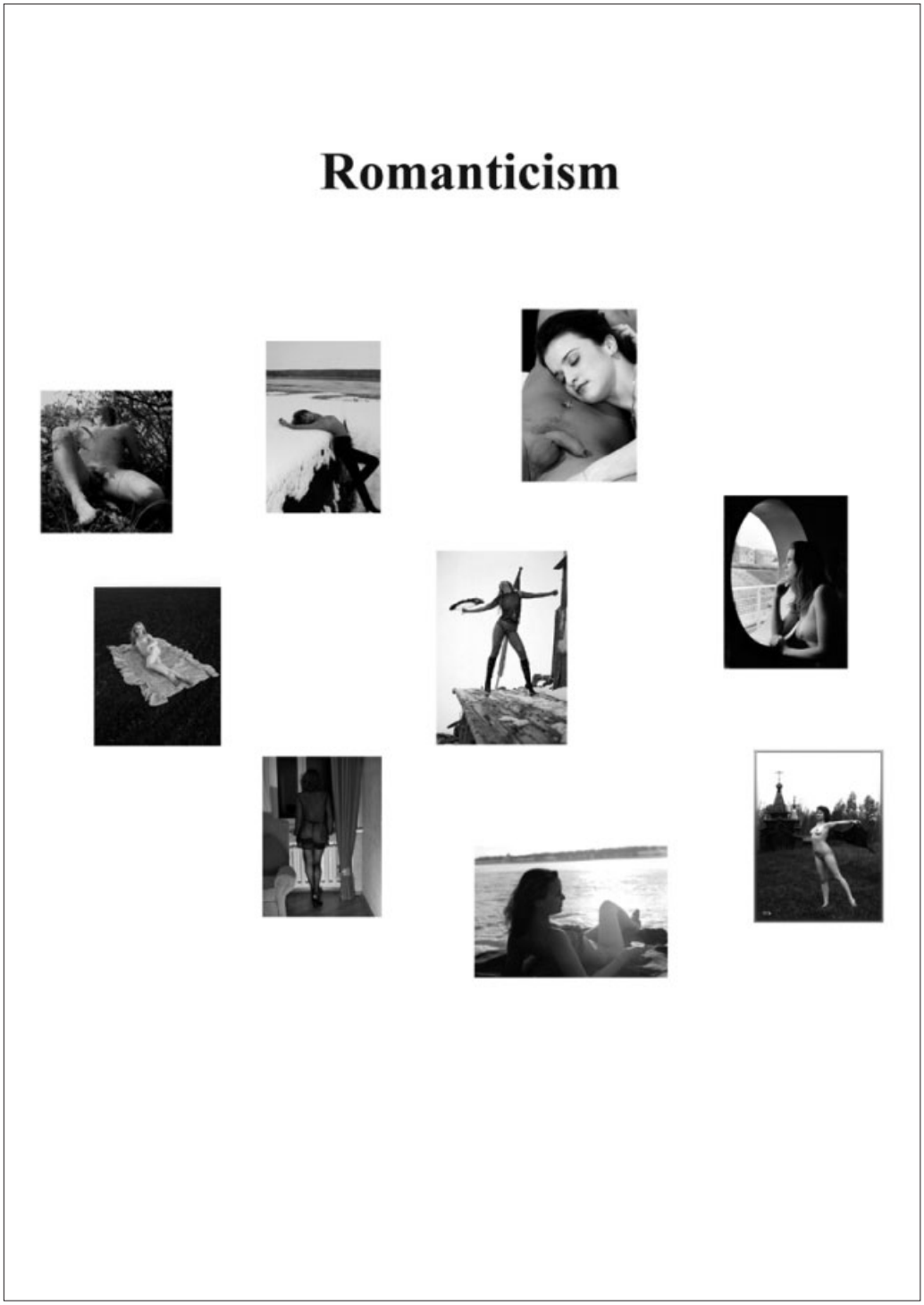
The film was found by one of the curators at the Sydney Biennial May 2010. After fruitless attempts to locate the author through her gallery, personal contact was established. The artist uploaded the film via ftp and subtitles were added in Moscow.

25 Арайя Расджармрернсук. Две планеты. 2008
25 Araya Rasdjarmrearnsook. The Two Planets. 2008

The artist's home country, Thailand, is one where – as is the case in Russia, India, or Brazil – not only different races or classes, but different strata of history, practically different civilizations are piled on top of one another and find expression in the most diverse forms of human experience. Some of these experiences end up being privileged, others are shunted to the cultural and political curb. Contemporary artists are primarily interested in when they collide and thus bring many of the dominant culture's axioms into much sharper relief.

For her video-performance from the series *The Two Planets*, the artist brought life-size reproductions of classic European modernist artworks to a remote village in Thailand. In the film, farmers and lumberjacks see paintings by Jean-François Millet (*The Gleaners*, 1857), Eduard Manet (*Breakfast on the Grass*, 1863), and Vincent Van Gogh (*The Midday Sleep*, 1889–1890) for the first time while at work and discuss it through the prism of their everyday experience. They look at art naïvely, without the assumption that they need some kind of knowledge or ideological position to interpret these paintings, and come to their own conclusions. And this is very unlike what happens during an almost identical "encounter with beauty" in Sean Snyder's film *Exhibition*, whose action takes place on a Ukrainian collective farm; the Soviet artistic project was highly didactic and above all demanded understanding and knowledge from the viewer. But which of these models brings us closer to art? And do we have to look at modernism differently from how we look at any other art – from the vantage-point of modernity?

ED



26 Сергей Братков. Романтизм (из серии COLLECTI@N). 2005
26 Sergei Bratkov. Romanticism (from the series COLLECTI@N). 2005

Sergei Bratkov
COLLECTI@N. 2005

Fig. 26

This installation was brought to Ekaterinburg by its author and installed in situ.

Sergei Bratkov's photographs and video take provincial complexes as their subject, with the added caveat that today the entire planet is a province. He attentively observes the unconscious tics and conscious grimaces of the little man torn between dream and reality, between global mass-media demands to "be yourself," i.e. different from others, and the ennui of his own, inevitably limited life. Bratkov's work has always been less about what people look like than how they present and lie about themselves. The strident demands of modern culture require modern man to "renew" and "reinvent" himself ceaselessly by using artistic devices tailored to this purpose. Art, for its part, is becoming a design that even runs through real human bodies, to say nothing of their self-representation.

Bratkov gives this his full attention in his archival project, for which he collected and examined amateur erotic photographs from the Russian Internet. We can use these photos to trace contemporary art's breakneck rise in popularity in Russia and the extent of its mass diffusion. Amateur reactions can tell us exactly when Robert Mapplethorpe was widely shown and advertised for the first time in Russia and when Alexander Rodchenko was rediscovered by the public. Any stylistic device under the sun turns out to have been chewed up and spat out by the machine of "total artistic independence" that is the Internet, which deceives people with the promise of creation while in reality dooming them to the passivity of the eternal hack.

ED

Vitaly Volovich
Collection. 1995

Fig. 27

The original works (which themselves are part of an edition) are kept in the Ekaterinburg History Museum, which was willing to allow them to be copied. The exhibition copies were, however, made from other copies held in a private collection.

Vitaly Mikhailovich Volovich, a member of the Union of Artists of the USSR since 1956 and an Honored Artist of the RSFSR, is probably the most famous of what could be called Ekaterinburg's traditional artists. During the Soviet period he, like many others, preferred to work as far away from politics as possible – illustrating new editions of literary classics. His works quoted surrealism and other forbidden modernist art movements.

During the first years of new Russian capitalism, Volovich, an artistically attentive man, amassed a collection of classified advertisements for erotic services that suddenly appeared on the streets of Ekaterinburg. The classifieds were full of visual quotations and attracted the artist's attention as examples of a sort of naïve pop art.

Moreover, these turned out to be practically the first examples in the USSR of advertising, known as "industrial drawing" in Soviet art education. But the 1990s saw

согласно жесточайшим требованиям современной культуры, непрерывно «обновляться» и «изобретать себя», используя для этого художественные приемы. Искусство же превращается в дизайн, пронизывающий собой даже реальные тела людей, не говоря уже об их саморепрезентации.

Именно на этом в исключительной мере сосредоточен Братков в своем архивном проекте, для которого он собрал и исследовал любительские эротические фотографии из русского интернета. По этим снимкам можно проследить, как катастрофически быстро росла в последние годы популярность современного искусства и как стремительно оно проникало в массы. По реакции любителей можно узнать, когда именно в России был впервые широко показан и разрекламирован Роберт Мэплторп, а когда вновь открытый для публики Александр Родченко. Любой стилистический прием оказывается пережеван и выплюнут машиной «тотальной художественной самодеятельности» интернета, который в современном мире обманывает человека обещанием творчества, а на самом деле обрекает на пассивность вечного эпигона.

ЕД

Илл. 27

Виталий Волович

Коллекция. 1995

Оригиналы работ (которые сами по себе являются тиражными копиями) хранятся в Музее истории Екатеринбурга. Разрешение на их копирование музей дал, однако ксерокопии были сделаны с других экземпляров, находящихся в частном владении.

Виталий Михайлович Волович, член Союза художников СССР с 1956 года и заслуженный художник РСФСР, – вероятно, самый известный художник Екатеринбурга из числа тех, кого можно причислить к традиционным. В советские годы он, как и многие, предпочел работать в области, наиболее удаленной от политики, – иллюстрировал издания классической литературы. В своих работах он цитировал сюрреализм и другие запрещенные течения искусства модернизма.

В первые годы нового русского капитализма Волович, будучи человеком художественно внимательным, собрал коллекцию внезапно появившихся на улицах Екатеринбурга частных объявлений об эротических услугах. Объявления были полны визуальных цитат и привлекли внимание художника как своего рода образцы наивного поп-арта.

Кроме того, они оказались практически первыми в СССР образцами рекламы, которая в советском художественном образовании называлась «промышленной графикой». Но в 1990-е годы на место промышленности уже приходила торговля. В данном случае торговля неисчерпаемым телесным сырьем, на службу которого были поставлены мелькающие цитаты из массовой культуры.

В искусстве необходимость производства в этот момент тоже была поставлена под сомнение: художник становился не производителем, а продавцом образов. Тасование архива чужих артефактов – типичный жест постконцептуального художника, о чем свидетельствует и находящаяся на этой же выставке

27 Виталий Волович. Коллекция. 1995
27 Vitaly Volovich. Collection. 1995

работа Сергея Браткова. Живи Волович за границей, в Европе или США, где с 1960-х годов победило «расширенное понимание искусства», его коллекция уже давно могла быть выставлена за его подписью и как его произведение. С разрешения автора кураторы выставки сегодня восполняют эту оплошность истории.

ЕД

industry give up its place to trade. In any case it was an inexhaustible physical material that was being traded, supported by flickering quotations from mass culture.

In art, doubt was also cast on the necessity of production at that time: the artist was becoming a seller, not a producer, of images. Shuffling through an archive of someone else's artifacts is typical for a post-conceptual artist, as borne witness to by Sergei Bratkov's work on display in this very exhibition. Had Volovich lived abroad, in Europe or the USA, where art has been an "expanded field" since the 1960s, his collection could have been exhibited as his work, with his signature, years ago. With the author's permission, the curators of the exhibition are compensating for history's negligence.

ED

Илл. 28

Линь Илинь

Результат множества вещей. 1998

Инсталляция сделана под руководством кураторов по приблизительному эскизу художника. Размеры (12 метров согласно эскизу) адаптированы к размерам помещения, китайские денежные купюры сознательно заменены на русские.

Линь Илинь родился в 1960-е годы и стал очевидцем многих значительных событий драматического и бурного развития Китая – Культурной революции и экономических реформ 1980-х, событий на площади Тяньаньмэнь и последовавших за ними стремительных капиталистических преобразований. В своем творчестве Линь Илинь, как и другие художники его поколения, говорит о критических точках этих тектонических изменений на языке, отмеченном влиянием западного минимализма и концептуализма. В своих инсталляциях и перформансах Линь Илинь часто использует грубые строительные материалы. Тем самым он обнажает материальность капиталистической системы, которая, несмотря на трескучую постфордистскую риторику, продолжает опираться на исчислимые человеческие и сырьевые ресурсы. Как пишет Ху Фан, «мы видим, что кирпич, основной структурный элемент в работах (Линь Илиня), – это не просто базовое слово в его художественном словаре; это объект, изначально превосходящий свое заурядное социальное, политическое, экономическое и культурное значение и обретающий в личном лексиконе Линь Илиня новый смысл». Инсталляция «Результат множества вещей» представляет собой кирпичную стену, из которой торчат денежные купюры. Пробоина в стене имеет очертания человеческой фигуры. В процессе создания произведения художник провел в ней некоторое время.

КК

Илл. 29

Мона Ватаману и Флорин Тудор

Конвейер по производству будущего. 2010

Инсталляция построена по эскизу художников. С разрешения авторов для нее использованы столы, находившиеся в здании типографии. Баннер был изготовлен авторами вручную и прислан из Бухареста в Екатеринбург экспресс-почтой.

Капитализм ворвался в бывшие социалистические страны бурным вихрем картинок. Целое поколение росло «без отрыва» от телевизора, который рекламировал чудеса западного мира, в то время как за окном свирепствовала шоковая приватизация. Сегодня это поколение составляет резервную армию рабочей силы для постфордистской сервисной индустрии, пришедшей на смену заводам, а цифровая революция стерла само воспоминание о существовании видеокассет. Мона Ватаману и Флорин Тудор используют этот вышедший из употребления носитель для создания конвейера по производству будущего, причем такого конвейера, который осуществляет не сборку, а разборку.

Lin Yilin

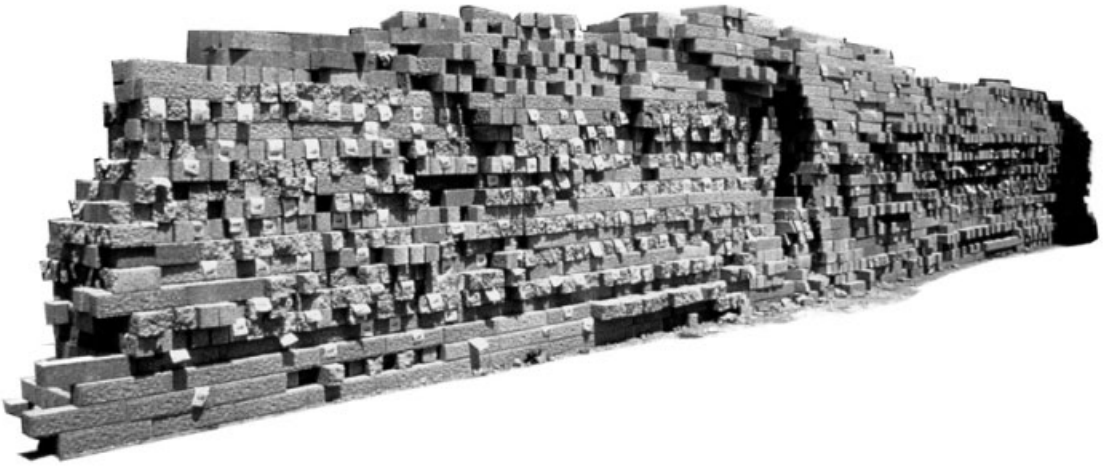
The Result of a lot of Pieces. 1998

Fig. 28

The installation was executed by the curators according to a sketch supplied by the artist. The dimensions of the work (1200 mm, according to the sketch) have been adjusted to fit the exhibition space, and Chinese banknotes have been replaced by Russian ones.

Born in the 1960s, during his life Lin Yilin has experienced all the major moments of China's dramatic whirlwind development: from the Cultural Revolution to the dawn of the economic reforms of the 1980s, from the Tiananmen Square event to the accelerated capitalist transformations that followed and were enhanced by it. His work seeks to capture critical moments in these tectonic phenomena, in a language influenced, as with others of his generation, by Western minimalism and conceptualism. In his installations and performances, Lin Yilin often employs raw construction materials, in an exposure of the basic material structure of the capitalist system that, despite blinding post-Fordist rhetoric, still relies on the basic and quantifiable resources of human labour and raw materials. As writer Hu Fang put it, "we see that the 'brick' as a fundamental structuring element of his work is not simply a basic word in his artistic vocabulary, but an object which has, from the beginning, transcended its own ordinary social, political, economic and cultural meaning, taking on a new meaning in Lin Yilin's own self constructed lexicon." His work *The Result of a lot of Pieces* consists of a brick wall bearing the outline of a human form with bank notes stuck between the bricks. When producing this piece, Lin Yilin inserted his body into the brick wall, living briefly inside it.

CC



28 Линь Илинь. Результат множества вещей. 1998
28 Lin Yilin. The Result of a lot of Pieces. 1998

Отжившие пленки выкладываются на столы, разрываются и перерабатываются. В результате получается инсталляция, решетчатая форма которой напоминает архитектурный макет и одновременно отсылает к лабораторному конструктивизму 1920-х. Между тем такое использование видеопленки восходит к жизненной практике: в Венесуэле крестьяне размечают ею участки при переделе земли. «Конвейер для производства будущего» увенчивается баннером, на котором показано распределение национального богатства в современной Румынии, одном из «экономических тигров» Восточной Европы. Своим внешним видом диаграмма напоминает работы КП Бремера – знаменитого западногерманского политического минималиста 1970-х годов. Художники намекают на то, что в будущем нас ждет не только передел земли или собственности, но и перераспределение художественных языков. Они присваивают узнаваемый язык американского минимализма, который ассоциируется с холодной войной и гегемонией США, но используют его «пиратским» образом – для высвечивания именно тех зон, которые минимализм или не замечал, или сознательно затуманивал. У Ватаману и Тудора минимализм становится инструментом нового, расширенного социального передела, и в этом смысле они возвращают минимализму его изначальное политическое значение.

ДР

Илл. 30

Никита Кадан и Александр Бурлака
Новообразования. 2010

Работа была осуществлена после консультаций со студенткой Уральского университета Ольгой Рыбой, она помогла собрать информационные материалы, не все из которых находились в открытом доступе. Принты напечатаны с файлов, переданных по электронной почте, а инсталляция исполнена в Екатеринбурге по инструкциям художников.

Форма круга и жанр архитектурного плана в этих работах напоминают об опытах русского авангарда, в частности, о «проунах» Лисицкого – визионерских картах военных действий. Но там, где «красный клин бил белых», сегодня идет другая война с другими победителями – война «элитарных» интересов против интересов общественных.

Проект Никиты Кадана и Александра Бурлаки исследует изменения городской среды, ставшие результатом победоносного наступления нового дикого капитализма. На картах изображены районы Киева (где живут авторы) и Екатеринбурга, где общественное пространство исчезает под натиском частных интересов. Скверы вырубаются, чтобы уступить место «элитным жилым комплексам», площади превращаются в торговые центры, музыкальные школы – в паркинги. В Екатеринбурге для «зачистки» территории часто используется поджог.

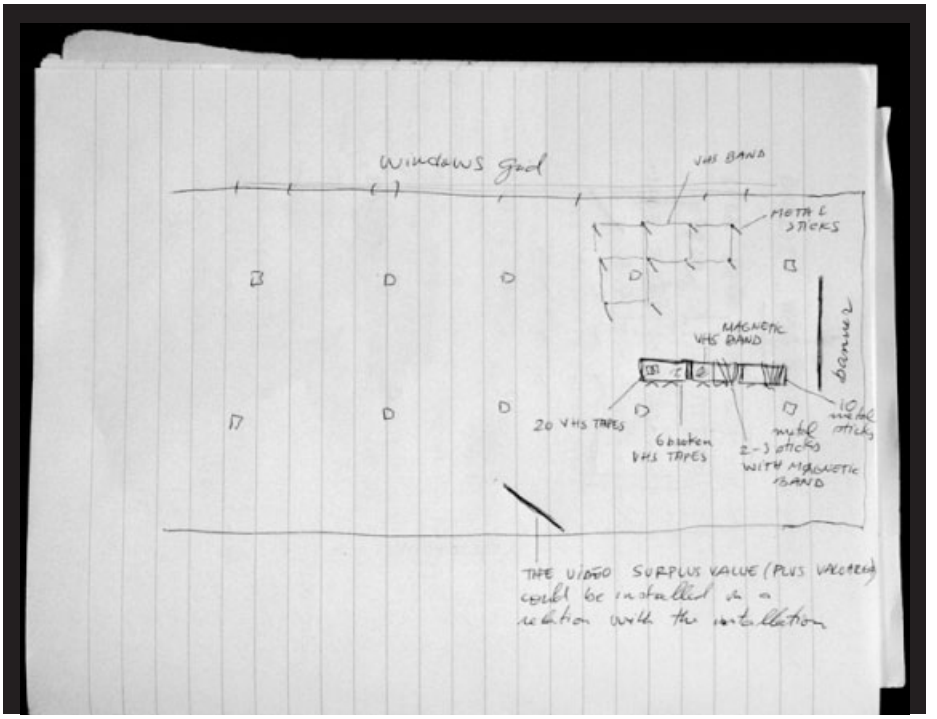
Авторы пишут: «Наши круги – это и лабораторные стеклышки, на которых “зацвели” биологические новообразования, и иллюминаторы, из которых мы смотрим на сегодняшний день, как в будущее».

ЕД

Mona Vatamanu & Florin Tudor
Production Line for the Future. 2010

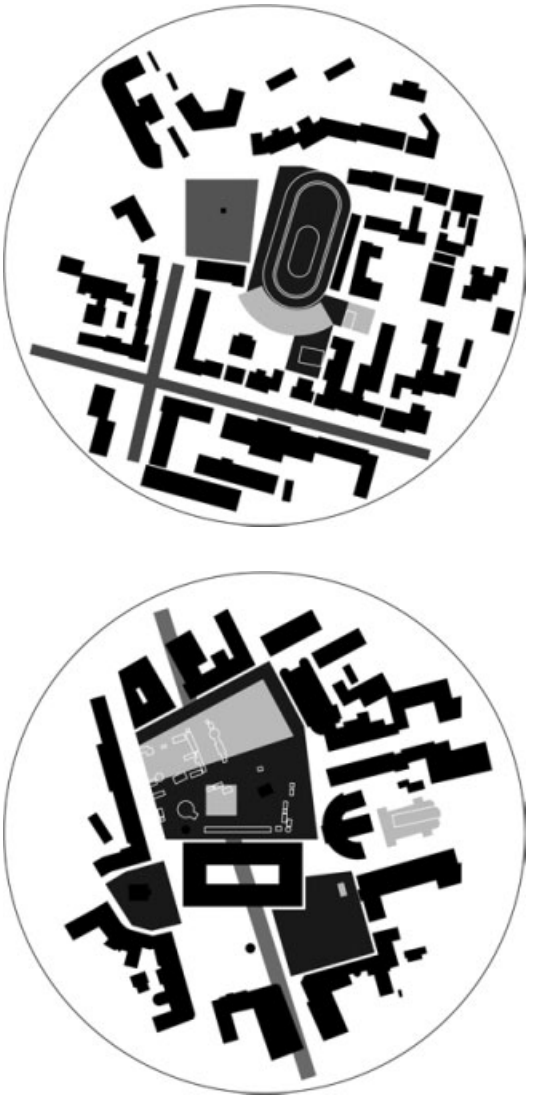
Fig. 29

The installation was made according to a precise sketch by the artists. The tables were found in the printing press. The banner was hand made by the artists in Bucharest and shipped to Ekaterinburg via express mail.



29 Мона Ватаману и Флорин Тудор. Конвейер по производству будущего. 2010. Эскиз инсталляции
29 Mona Vatamanu & Florin Tudor. Production Line for the Future. 2010. Sketch for the installation

Capitalism came to the former socialist countries in a flood of mobile images. An entire generation grew up glued to the TV watching videos about the wonders of the West as shock privatization raged outside. Today, that generation is the reserve army of labor for post-Fordist service industries, and the digital revolution has swept away even the memory of the VCR. Mona Vatamanu and Florin Tudor use the defunct medium to create a production line for the future, only it is one that does the work of disassembly. Defunct tapes are gathered, broken, and recycled on tables. The result is an installation whose grid form evokes architectural carcasses and echoes of laboratory constructivism. But actually, the idea of using video tape in this way came from a real practice in Venezuela, where peasants use the magnetic filament to demarcate redivided land. This production line is headed by a banner showing the present distribution of wealth in Romania, one of Eastern Europe's "tiger economies." Its form refers to a famous work by West German political minimalist of the 1970s KP Brehmer, and suggests that it is not just the redistribution of land or property that is at stake in the future, but the redistribution of those artistic languages once associated with Western min-



30 Никита Кадан и Александр Бурлака. Новообразования. 2010. Эскиз фрагмента инсталляции
30 Nikita Kadan and Alexander Burlaka. Neoplasm. 2010. Sketch for part of the installation

Илл. 31, 32

Збигнев Либера
Позитивы. 2002 – 2003

Ограниченный тираж серии «Позитивы» исчерпан, и по договору с галереей художник не имеет права печатать дополнительные экземпляры. Не удалось также получить разрешение на печать выставочных копий, с тем чтобы по окончании выставки их уничтожить. Однако галерея и художник разрешили воспроизвести работы в каталоге, поэтому на выставке демонстрируются макеты каталожных страниц с фотографиями Збигнева Либеры, которые не являются его оригинальными произведениями.

«Позитивы» Збигнева Либеры – инсценировки знаменитых газетных фотографий, представляющих самые трагические моменты истории XX века. Но сделаны эти инсценировки так, что скорбные, испуганные или потрясенные

imalism. It becomes clear that they are appropriating the erstwhile language of US artistic hegemony during the Cold War, and are using it to construct and render visible those fields that minimal art obscured; they are recapturing it the way you would steal a video tape, and are using it to model a broader social process of redistribution. In that sense, one could say they are helping to return minimalism to its original political meaning.

DR

Nikita Kadan and Alexander Burlaka Fig. 30

Neoplasm. 2010

The project was carried out after consultations with Ural University student Olga Ryba, who helped gather information, not all of which was openly accessible. The prints were made from files the artists sent via email. The installation in Ekaterinburg was made on their instructions.

The circular forms of these works and their blueprint genre draw on the Russian avant-garde, specifically El Lissitzky's *Prouns* – visionary maps of battle-plans. But where the "red wedge beat the whites" a different war with different victors now rages – the war between the interests of the "elite" and those of the public.

Nikita Kadan and Alexander Burlaka's project explores the changes in the urban environment that resulted from the triumphant arrival of a new form of unfettered capitalism. Maps depict areas of Kiev (where the artists live) and Ekaterinburg where public space is disappearing under the onslaught of private interests. Public gardens are being demolished to make way for "elite housing complexes," squares are turning into shopping malls, and music schools become parking lots. Arson is a common method in Ekaterinburg for 'clearing' territory.

The artists write: "Our circles are both Petri dishes on which biological neoplasms have 'blossomed' and side-windows through which we look at today as at the future."

ED

Zbigniew Libera Fig. 31, 32

Positives. 2002–2003

The limited edition of the series had run out and, in accordance with an agreement with his gallery, the artist does not have the right to print new copies. Permission for exhibition copies to be printed, and later destroyed was not officially granted. But both gallery and artist granted permission for the photos to be reprinted in the catalog. Thus, the work exhibited is a mockup of catalog pages with reproductions of photographs by Zbigniew Libera.

Zbigniew Libera's *Positives* are reenactments of the most tragic moments in 20th century history as depicted in famous newspaper photographs. But they are staged in such a way as to make mournful, frightened, or shocked faces become joyful, euphoric. The Vietnamese girl fleeing napalm in May Lai is gasping in happiness; prisoners in Auschwitz look like tourists out for a country stroll; Ché Guevara is not dead at all, and lighting a cigar; and Dmitry Baltermants' famous photo in which women mourn those fallen on the field of battle turns into a

лица превращаются в радостные и эйфорические. Убегающая от напалма вьетнамская девочка из Сонгми задыхается от счастья; узники Освенцима выглядят как туристы на загородной прогулке; Че Гевара вовсе не умер, а закуривает сигару; а знаменитое фото Дмитрия Бальтерманца, на котором женщины оплакивают погибших на поле боя, превращается в странную сцену, больше всего напоминающую окончание музыкального рейва, куда по ошибке попало еще несколько спортсменов.

Те старые снимки тоже в большинстве случаев были, как сейчас доказано, постановками, монтажами – идеологическими конструкциями. Но сегодня характер этой постановки меняется. «Позитивы» – одно из самых провокативных, болезненных и тревожащих произведений искусства конца XX века, несмотря на то, что все болезненное из них стерто. Или как раз поэтому.

Во многом в этих фотографиях речь идет о забвении и вытеснении травмы – это актуально не только в Польше, где «еврейский вопрос» и тема национальной вины все еще не закрыты, но и в таких странах, как Россия, где подобные темы даже и не открывались. Но у «Позитивов» есть и более широкий смысл.

Оригинальные фотографии были в большинстве случаев сценами войны, нарушавшей привычный порядок жизни, иными словами – повседневного труда. Сегодня это фотографии досуга (впрочем, регламентированного), разнообразных хобби и счастливого социального общения. Герои постановочных сцен Либеры, кажется, «отрываются» на каком-то корпоративном пикнике. Или, возможно, так они себе представляют свое пребывание в «раю» социальных сетей, где всех со всеми связывает якобы интимное, якобы дружеское, якобы общение.

Современные идеология и массмедиа предъявляют к человеку жесткое требование наслаждаться жизнью в любую минуту, быть всегда «позитивным» и «креативным», иметь как можно больше «друзей» (не настоящих, а по формуле Facebook'a), победить старение и саму смерть. Классический капитализм XIX–XX века относительно честно возвещал о своей эксплуататорской природе – и внутри себя вырастил резкую самокритику, искусство авангарда. Во многом авангард сыграл ту же роль, что и классический марксизм: он обратил внимание человека на то, что его жизнь разорвана отчуждениями, и нашел для этого язык – язык лаконичности, язык визуальной аскезы, язык «Черного квадрата». Новый капитализм, в котором все человечество живет сегодня, заявляет о том, что наступила эра всеобщего благополучия (нарушаемого только акциями террористов), у представителя любого класса есть все условия для личностного роста, творчества и досуга. Ныне аскеза – это модная диета, а язык лаконичности и нехватки – дизайн. Единственное, что еще способно нас пронять, – это пытка счастьем и полнотой самореализации. Выдержать ее действительно трудно. Мало кто способен долго смотреть в зрачки героев Либеры, расширенные от «наркотика нового капитализма».

ЕД

и финиш

г России. Тридца-
жный путь 16 оте-
восемь месяцев.
ошлом туре, за-
ззу две интриги:
низший дивизи-
нутой приближе-
все меньше.

е заметно тускнеют
щих игроков очки
ни в коем случае не
юддавки. Наиболее
ающее высказыва-
жит Ролану Гусеву.
ипатичен Москвы
лся полузащитник
щен его выступле-
мпионов. В Казани
в победу, чтобы же-
ки попали в Кубок
эта команда будет
ставлять Россию».
ое и обоснованное
ько, к сожалению,
ит всем этим сло-
все-таки проигра-
ри таком раскладе
т бронзовые меда-
ванно получит пу-
ново от России на
. Возможность для
евра уиз позволит

Итоговому успе
Мета» и без того
ло факторов. Не
соперников, на
допустим, спарт
ги ломать ради
на»? Еще можно
венное затрудни
— в ситуации «п
такие чудеса сл
спективы, котор
ный результат. Д
за и выход в Евр
внимание со ст
республики, а
обычно имеет
материальное
гнозируем Мета
место в премье
ненно важно: в
ком много ком
что вылетит из з
сто не придут.
шиться заплани
рукции, а руков
бочих мест. Есть
И так кажды
ний тур, то пол
предсказуема. Н
ем, что это буду
чи. В конце ко
руководитель о
бола Вячеслав И

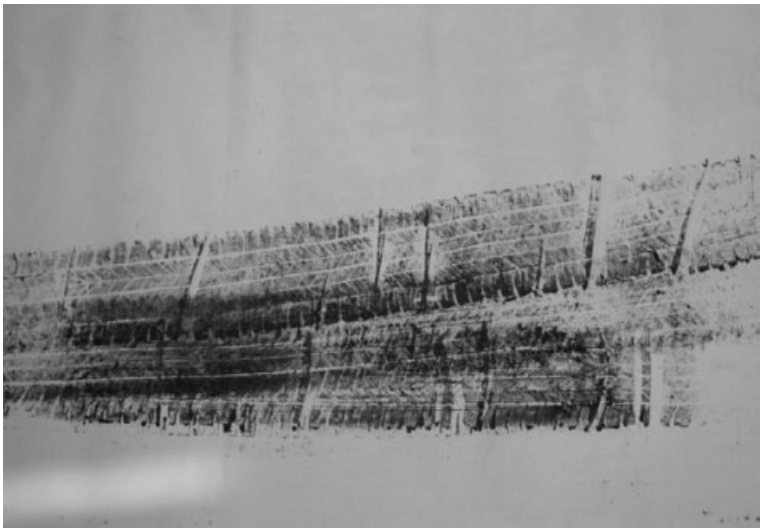
31 Збигнев Либера. Поражение в кроссе (из серии «Позитивы»). 2003
31 Zbigniew Libera. Failure in a Cross-Country Race (from the series Positives). 2003

32 Збигнев Либера. Непал (из серии «Позитивы»). 2003
32 Zbigniew Libera. Nepal (from the series Positives). 2003

Илл. 33

Давид Тер-Оганьян
Педали как копья, рули как томагавки. 2009

Работа была физически взята у художника в Москве и транспортирована в Екатеринбург на автомобиле вместе с проекционной техникой для выставки.



33 Давид Тер-Оганьян. Педали как копья, рули как томагавки. 2009
33 David Ter-Oganyan. Pedals like spears and steering wheels like tomahawks. 2009

Работа Давида Тер-Оганьяна заимствует свою образность из другого контекста. Это современная русская версия классического неодадаистского «Отпечатка автомобильной шины», созданного Робертом Раушенбергом и Джоном Кейджем в 1953 году как раз перед тем, как первый занялся своими знаменитыми коллажами из мусора, и вскоре после того, как второй написал легендарную композицию «4.33», музыку-тишину. Кейдж медленно ехал на своем «Форде» модели А по длинной дорожке из листов бумаги, сложенных встык, а Раушенберг одновременно с большой осторожностью наносил черную краску на одну из задних шин автомобиля. Ровный отпечаток, оставленный на двадцати листах бумаги, напоминал длинный росчерк на китайском свитке или ровную ноту гудка, возвещающего окончание рабочей смены.

Русская версия этого произведения создана средствами, более подходящими для постсоветского способа производства: джип бандитского вида на большой скорости пересек лужу акриловой краски и скользнул по шестиметровому полотну. Вместо медитативного росчерка получился зигзагообразный вихляющий след, сродни тому самому абстрактному экспрессионизму, от которого Раушенберг пытался уйти. Этот след можно сравнить с траекторией лихих 1990-х и эпохи шоковой приватизации. Обрыв следа – резкая остановка в гонке сквозь свободное время, которое казалось бесконечным. В остатке – дешевое удовольствие от потери контроля хотя бы на миг. Название работы заимствовано у русского рэпера Наггано.

ДР

strange scene more reminiscent of the end of a rave where a few athletes have wound up by mistake.

As has now been proved, in the majority of cases those old pictures were staged and montages – ideological constructions – themselves. But today the nature of this staging is changing. *Positives* are some of the most provocative, morbid, and troubling artworks of the late 20th century, even though all the morbidity has been erased from them. Or perhaps for that very reason.

To a large extent, these photographs are about forgetting and removing trauma. This is relevant not only for Poland, where the "Jewish question" and the subject of national guilt have yet to be resolved, but also countries like Russia, where similar subjects still have yet to be raised. But *Positives* also has a wider meaning.

The original photographs were, in the majority of cases, scenes from war displacing the usual order of things – in other words, everyday labor. Today these are photographs of leisure (albeit regimented), various hobbies and cheerful social interaction. It seems as if the subjects of Libera's staged photographs are "kicking back" at a company picnic. Or perhaps this is how they envision their time spent in the "heaven" of social networks, where everyone is linked through pseudo-intimate pseudo-friendly pseudo-relations.

Contemporary ideology and mass media sternly demand of man that he enjoy his life to the fullest at every moment, always be "positive" and "creative," have as many "friends" as possible (not real ones, but along the lines of Facebook), and that he conquer the ageing process and death itself. Classical 19th and 20th century capitalism announced its exploitative essence relatively honestly, with severe self-criticism growing inside it in the form of the artistic avant-garde. To a large extent, the avant-garde played the same role as classical Marxism did: it turned man's attention to the alienation tearing up his life and found a language for this – a laconic, visually ascetic language, the language of the *Black Square*. The new capitalism in which all mankind lives today heralds the coming of an era of universal prosperity (that can only be disturbed by terrorist attacks) in which members of all classes have all the necessary conditions for their personal growth, creativity, and leisure. Now asceticism is a diet fad, and the laconic language of privation is design. The only thing that can still affect us is torture by happiness and full self-realization. Expressing this is extremely difficult. Few can take a long look into Libera's subjects' eyes, eyes dilated from "the narcotic of new capitalism."

ED

David Ter-Oganyan Fig. 33

Pedals like spears and steering wheels like tomahawks. 2009

The work was physically handed over by the artist and transported to Ekaterinburg by car along with projection equipment for the show.

This canvas by David Ter-Oganyan is a mobile image, a contemporary Russian translation of the neo-Dadaist classic *Automobile Tire Print*, a collaboration by art-

Илл. 34

Дэниел Фауст
Силикон. 2010

Тщательно рассчитав вместе с куратором размер фотографий, исходя из размера стены, автор попросил о прямом контакте с московской фотолабораторией и все дальнейшие переговоры о печати и оформлении вел сам. Он потребовал использования высокопрофессиональных технологий, применяющихся для оформления винтажных фотографий.

34 Дэниел Фауст. Силикон. 2010
34 Daniel Faust. Silicon. 2010

Дэниел Фауст – продолжатель великой традиции социологической и антропологической фотографии, хотя люди на его снимках появляются редко. Впрочем, возможно, и не они должны сегодня быть предметом интереса социолога и антрополога. Человеческое общество – а может быть, и вообще так называемая реальность – сместилось сегодня в другое поле. Они обнаруживаются не столько в телах или предметах, сколько в коммуникативных процессах, в механизмах создания и хранения информации.

Фауст снимает узловые точки этого нового мира – музеи и здание ООН, корпорации Силиконовой долины и международные лаборатории. Стопки коробок и спутанные провода Силиконовой долины – технологическая изнанка

ist Robert Rauschenberg and composer John Cage in 1953, just before the former started making his famous combines and after the latter wrote his legendary piece of silent music, *4.33*. Cage drove his Model A Ford over a length of connected drawing sheets while Rauschenberg carefully applied black paint to one of the rear tires. The resulting straight tire track across 20 sheets of paper is like one long breath on a Chinese scroll, one note signaling the end of the working day. David Ter-Oganyan's Russian adaption of this piece was made in a way that suits the post-Soviet mode of production better: by having a Russian "gangsta" jeep skid over a six-meter canvas after driving through a puddle of acrylic paint at high speed. The result is not a meditative continuum but a jagged swerving mark that looks exactly like the sort of abstract expressionist gesture Rauschenberg was working against. Its trajectory reads like a trace of the violent 1990s and the era of shock privatization; the abrupt end of a cruise through free time that seemed endless, the cheap thrill of finally losing control, however briefly. The title of the piece is a line by Russian rapper Naggano.

DR

Daniel Faust Fig. 34
Silicon. 2010

After carefully calculating the size of the photo prints based on the dimensions of the wall with the curator, the author requested direct contact with a Moscow photo lab and directly negotiated all the details of printing and mounting. He demanded highly professional technology used to mount vintage photographs.

Daniel Faust follows the great tradition of sociological and anthropological photography, though people rarely appear in his work. It may be, however, that they are not what should be the subject of sociological and anthropological interest. Human society – and, perhaps, so-called "reality" itself – has shifted elsewhere. They can be located more in communicative processes, in mechanisms for creating and conserving information, than in bodies or objects.

Faust photographs the nodal point of this new world – museums and the UN headquarters, Silicon Valley corporations and international laboratories. Silicon Valley's piles of boxes and jumbled cables are the underbelly of modern capitalism, which promises, with the help of the Internet and new technologies, to open up a path for humankind towards limitless creativity, happiness, self-realization and the victory over ageing and death. But Faust's photographs are emphatically "not creative." They are simple and dry to a fault – almost boring, like a table of logarithms. Like a real sociologist, he looks at facts, not at promises.

All these institutions concentrate information, which presents itself as a new, even more immaterial form of capital. This concentration is so intense that it is frightening: it seems as if a crime could have been committed in these depopulated spaces, next to the telephone left off the hook and a half-finished can of cola. Or that one is being committed there now.

ED

35 Ольга Чернышева. Репетиции. 2007
35 Olga Chernysheva. Rehearsals. 2007

Make it a rule
To fly with Transaero
Comfortable, safe and fast

PHILIPS JVC SONY SHARP
It's the very best.

современного капитализма, который обещает с помощью интернета и новых технологий открыть человечеству путь к безграничному творчеству, счастью, самореализации и победе над старением и смертью. Но фотографии Фауста как раз подчеркнуто «не творческие». Они предельно просты и сухи – почти скучны, подобно таблице логарифмов. Как настоящий социолог, он смотрит на факты, а не на обещания.

Все эти институции концентрируют информацию, которая выступает новой, еще более нематериальной формой капитала. Концентрация эта так интенсивна, что становится пугающей: в этих обезлюдевших пространствах, рядом с брошенным телефоном и недопитой банкой кока-колы, кажется, могло быть совершено преступление. Или оно совершается там сейчас.

ЕД

Илл. 35

Ольга Чернышева
Репетиции. 2007

Видео предоставлено на диске в Москве.

Корпоративные гимны – одно из самых жестких средств поддержания дисциплины в коллективе. По всей видимости, изобрели их в Японии, а появление корпоративных гимнов в США в середине 1980-х совпало с возрождением моды на жизнеутверждающие песни наподобие We are the World («Мы – это мир»), которую сорок пять звезд под предводительством Майкла Джексона спели хором в поддержку голодающих Африки. Аналогичные песни начали клонироваться компаниями самого разного профиля: каждый корпоративный «мир» претендовал на то, чтобы иметь свое собственное «мы», и стремился утвердить квазифеодальную верность некоей единой морали, единому духу, который сегодня стал предметом брендирования. «A brand like a friend (бренд – мой френд)» – поют в фильме Ольги Чернышевой работники фирмы «Хенкель». В постсоветской России жанр корпоративного гимна вбирает в себя поэтику пионерских песен – и становится вдвойне унизительным для работников общепитовской сети «Крошка-картошка»: теперь они обязаны защищать левый фланг консумеризма как «союз картошки и труда». Русские корпоративные гимны также родственны попсовым песням и шлягерам 1990-х. Сотрудницы «Паркет-Холла», начисто лишенные музыкального слуха и маскирующие неловкость напускной лихостью, напоминают пьяных подростков на сельской дискотеке, а парни из «Техносилы» не поспевают за своим удалым бригадиром. В каждом из этих коллективов, даже самых сдержанных, есть свой вожак, свой фронтмен, но это не обязательно тот, кто музыкальнее других: зачастую громче всех поют самые немузыкальные, а подпевающий хор в конце концов смущенно замолкает. Как ни парадоксально, именно в этот момент гимны становятся интересны с музыкальной точки зрения – в ту секунду, когда навязанная коллективность распадается, стройный хор переходит в растерянное бормотание, а голосовые связки просто отказываются петь.

ДР

Olga Chernysheva
Rehearsals. 2007 Fig. 35

The film was handed over on a disk in Moscow.

Corporate anthems are one of the crudest measures for maintaining company discipline. Reportedly invented in Japan, their introduction in the USA in the mid-1980s coincided with the revival of the feel-good singalong through songs like *We are the World*, when 45 pop stars led by Michael Jackson joined in a chorus against the famine in Africa. Songs like this were cloned and duplicated by all kinds of companies, each corporate "world" laying claim to its own "we," avowing quasi-feudal fealty to the same ethos or spirit, now produced directly as a brand. "A brand is like a friend," as the employees of Henkel sing in one of Olga Chernysheva's videos. In post-Soviet Russia, the corporate hymn fuses with pioneer songs, a double humiliation for the employees of baked potato chain Kroshka Kartoshka. They must now protect the left flank of consumerism as "the union of potatoes and labor." Russian corporate anthems also mingle with the pop and schlagers of the 1990s; the girls at Parquet Hall hide their discomfort with tone deaf ebullience, like tipsy teenies at a village disco, and the boys from the appliance outlet Tekhnosila fail to follow their bad-boy brigadier. Each collective, no matter how reticent, always has a leader, a foreman. This is not necessarily the most musically talented person in the group; in fact, many of the loudest voices are singularly unmusical, and they lead the other singers into an embarrassed silence. Paradoxically, it is here that the anthems become musically interesting: when collective coercion collapses into embarrassed mumbling, when vocal chords simply refuse to sing.

DR

Praneet Soi
Notes on Underdevelopment. Part 1. The Printer from Kumartuli – on the Observation and Representation of Labor. 2010 Fig. 36

The project had not yet been made when the catalog went to print, the images published here are part of the artist's research into the subject.

Praneet Soi's *Kumartuli Printer* project, to be realized in the form of a slide show, is an investigation of labor in lingering Fordist conditions, and of the representation of the figures of worker and artist involved in this process of representation. For the past three years, Praneet Soi has been recording the work of a printer in his workshop in the Kumartuli district of Kolkata. The printer uses his aging machines to produce receipts for small enterprises, usually on thin pink or yellow paper, and prints the names of the sweetmeat shops, that are ubiquitous in every Bengali neighborhood, on unfolded paper cartons. His prints are sometimes made into small magazines that are displayed to prospective clients to give them an overview of everything his workshop can do. In the film we see the monotonous movements of the printer's hands as they operate the machines. His commercial prints are interspersed with him printing his own image, photographed or drawn by Praneet Soi.

CC

Илл. 36

Пранит Сой

Заметки о развивающихся странах. Часть первая. Кумартульский печатник: о наблюдении за трудом и о его репрезентации. 2010

На момент сдачи каталога в печать проект еще не был закончен автором. Изображения, публикуемые здесь, являются частью предпроектного исследования художника.

В проекте «Кумартульский печатник», задуманном в форме слайд-шоу, Пранит Сой исследует труд исчезающей фордистской формации, а также способы репрезентации рабочего и художника как участников этого процесса. На протяжении последних трех лет Пранит Сой снимал работу печатника, мастерская которого располагается в Кумартули, районе Колкаты (бывшая Калькутта). С помощью своих ветхих станков печатник изготавливает для мелких предприятий всякого рода квитанции на характерной, тонкой, розовой и желтой бумаге, а на листах картона – вывески кондитерских, которых в каждом бенгальском квартале видимо-невидимо. Время от времени печатник переплетает образцы своей продукции в маленькие брошюры, чтобы потенциальные заказчики могли оценить возможности мастерской. В фокусе Пранита Соя оказываются руки ремесленника – та монотонность движений, с которой он управляется со своим оборудованием. Иногда печатник откладывает коммерческую работу в сторону и распечатывает свои собственные изображения – фотографии и рисунки, сделанные Пранитом Соем.

КК

Илл. 37

Хито Штейерль

В свободном падении. 2010

Перевод текста, звучащего в фильме, был сделан в Лондоне (спасибо Настику Грызуновой). Субтитры в виде final cut файла изготовили в Москве и послали в Берлин. Там готовая HD-копия была загружена на специальный HD-медиаплеер, одолженный нам самой художницей.

Страшный миг – и все кончено. Точка невозврата, за которой обыкновенно следуют только клубы дыма, всполохи пламени, взрывная волна и падение горящих обломков. Только что все это означает? Возможно, это не просто очередной символ экономического краха, а нечто большее? Быть может, это образ бесконечного кризиса, присущего «капитализму катастроф», как его описывает Наоми Кляйн? Символ постоянного взрыва, в котором снова и снова переплавляется и вещный, материальный мир и субъекты, его производящие? Таково одно из возможных прочтений нового фильма Хито Штейерль «В свободном падении». Ускоренные кадры авиакатастроф, которые исследует художница, – это «плохие картинки», поизносившиеся от записи, перезаписи и повторения. Им противопоставлены удивительно четкие HD-съемки, сделанные на настоящем кладбище самолетов в Калифорнии. Здесь, на кладбище, становится зримым пересечение материального и нематериального производства: сначала старые самолеты для съемок зрелищных авиакатастроф использует Голливуд, потом алюминиевые ошметки идут на переработку, и, наконец, они перерождаются в виде металлического покры-

36 Пранит Сой. Заметки о развивающихся странах. Часть первая. Кумартульский печатник: о наблюдении за трудом и о его репрезентации. 2010
36 Praneet Soi. Notes on Underdevelopment. Part 1.The Printer from Kumartuli – on the observation and representation of labor. 2010

Hito Steyerl
In Free Fall. 2010 Fig. 37

The film was translated in London (many thanks to Nastik Gryzunova). The subtitles were prepared as a Final Cut file in Moscow, and sent to Berlin, where the film was rendered, and installed for screening in Ekaterinburg on a special media player supplied by the artist herself.

It's that sinking moment when everything is lost. The point of no return, usually followed by plumes of fire, shockwaves, and burning debris raining down. But what does it really mean? Maybe it is far more than just another coded image of economic collapse. Maybe it hides the permanent crisis immanent to disaster capitalism, an ongoing implosion that constantly reforges both the world of things and matter and the subjects that make them. This is one interpretation of Hito Steyerl's new film *In Free Fall*. The fast-paced images of airplane disasters that Steyerl examines are "poor," worn away by transmission and recording, by repetition. They are juxtaposed with singularly pristine HD footage from an airplane graveyard in California, where real airplanes eventually go to die. Here, you can see the intersection between immaterial and material production: First, the airplanes are used by Hollywood for spectacular explosions, then the scrap aluminum is recycled and resurrected as the metallic coating on DVDs. Steyerl deepens this investigation by following the life of 4X-JYI, a Boeing 707 that was blown up for the blockbuster *Speed* (1994). The result is a reinvention of that materialist artform that Soviet avant-gardist writer Sergei Tretyakov called the "biography of the thing," where the story of an object's creation and destruction

37 Хито Штейерль. В свободном падении. 2010
37 Hito Steyerl. In Free Fall. 2010

тия DVD-дисков. Штейерль углубляет свое исследование, прослеживая судьбу 4X-JYI, «Боинга-707», который был взорван на съемках блокбастера «Скорость» (1994). В результате художница приходит к тому «материалистическому» жанру, который советский авангардный писатель Сергей Третьяков назвал «биографией вещи»: история создания и разрушения вещи рассказывается художницей так, как если бы это было живое существо. В последней части фильма Штейерль переходит от предполагаемой субъективности объекта к объективности жизни субъекта, стоящего буквально здесь же, за камерой. Оператор фильма, бывший ударник киноиндустрии, рассказывает о том, как экономический кризис лишил его только что купленного дома, а дигитальная революция – профессии. И что ему делать с тем временем, которое ему теперь предоставлено?

ДР

is narrated as if it were that of a human being. In the last part of the film, Steyerl shifts from the possible subjectivity of objects to the objective life of the subject literally behind the camera. The cameraman, a former shockworker in the film industry, tells how economic crisis drove him from his newly acquired house, his profession made redundant by the digital revolution. What will he do with all the time he now has at his disposal?

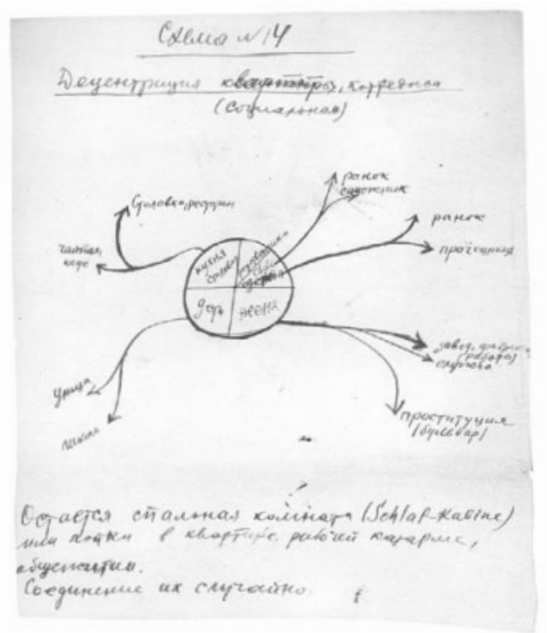
DR

Илл. 38

Михаил Охитович

Схема № 4. Децентрация квартиры, коттеджа (социальная). 1929

На выставке демонстрируется инсталляция, выполненная самими организаторами и представляющая собой увеличенную копию рисунка Михаила Охитовича, который был обнаружен кураторами в книге С.О. Хан-Магомедова «Михаил Охитович» (М.: фонд «Русский авангард», 2009). Копирайт был получен благодаря дружеским связям с фондом.



38 Михаил Охитович. Схема № 4. Децентрация квартиры, коттеджа (социальная). 1929
38 Mikhail Okhitovich. Diagram #4. Decentration of an Apartment and Cottage (Social Decentration). 1929

В 1929 году выдающийся советский социолог и теоретик урбанизма Михаил Охитович опубликовал в журнале «Современная архитектура» статью «К проблеме города», к которой сделал графические схемы, иллюстрирующие развитие жилища. Коттедж, это мелкобуржуазное жилье на одну семью, своего рода двор кустаря со всем бытовым производством, открывается в мир и делегирует свои функции государству и нанятым профессионалам: стирку – прачечной, приготовление пищи – ресторану, а сексуальное обслуживание – бульварной проститутке.

Охитович полагал, что созданием таких экстремальных условий отчуждения капиталистическое общество готовит условия для будущей коммунистической революции, где децентрализация приведет к расцвету индивидуальности и свободе творчества. Будучи по-настоящему революционным теоретиком, он был резко против домов-коммун, обобществляющих свободное время каждого, и выдвигал идею автономных, мобильных сборно-разборных жилищ на одного человека, которые обеспечат ему развитие индивидуальности. «Сеть победит, центр отомрет», – писал Охитович.

Mikhail Okhitovich Fig. 38
Diagram No. 4. Decentration of an Apartment and Cottage (Social Decentration). 1929

The piece displayed in the exhibition is an installation produced by the orga-nizers themselves, representing an enlarged drawing by Mikhail Okhitovich that was found by the curators in the S.O. Khan-Magomedov's book *Mikhail Okhitovich,* published by the Russian Avant-garde Foundation (Moscow, 2009). Copyright permission was given thanks to friendly relations with the Foundation.

In 1929, the leading Soviet sociologist and urbanist theoretician Mikhail Okhitovich published the article *Towards the Problem of the City* in the magazine *Contemporary Architecture.* In it he drew diagrams illustrating the development of living space. The cottage, that petit-bourgeois space for a single family, in a way an artisanal homestead with all mod cons, opens itself to the world and delegates its functions to the state and hired professionals: washing to the laundry, food preparation to the restaurant, and sexual services to the streetwalkers.

Okhitovich suggested that, in creating such extreme conditions of alienation, capitalist society was setting the stage for a future communist revolution where decentralization would lead to the flourishing of individuality and the freedom to create. As a genuinely revolutionary theoretician, he was a sharp opponent of communal houses, which collectivize every man's free time, and put forward the idea of autonomous, mobile, demountable houses for one man, which would allow his individuality to develop. "The network will win out, and the center will die out," wrote Okhitovich.

Since then, society has come to delegate family functions to professionals increasingly often – for example, not solely the upbringing, but also in conceiving, carrying, and giving birth to children. The degree of alienation has only grown: childbirth, free time, and friendship can be bought and sold. The network has won out – on the Internet, but also as a network of global trade corporations. Dreams of the communist future have been dashed like nightmares of a furniture store selling an image of an ever more creative individual through increasingly basic self-assembly units.

ED

Guy Ben Ner Fig. 39
Stealing Beauty. 2007

The author was forced to upload the raw version of his film twice. Both attempts failed for technical reasons. Many apologies. He then offered to do the subtitles for the film himself. Many many thanks. Also many thanks to Sergio Edelsztein for supplying the transcript.

Since time immemorial, the family has always been the hearth of latent slavery. The very structure of a family pre-ordains the unequal division of labor, and reproduces private property and its accumulation day in day out. Culture care-

С тех пор общество стало еще шире делегировать профессионалам семейные функции, например, не только воспитание, но и зачатие, вынашивание и рождение детей. Степень отчуждения только возросла: деторождение, свободное время, дружба продаются и покупаются. Сеть победила в интернете, но и как сеть глобальных торговых корпораций. Мечты о коммунистическом будущем, как в кошмарном сне, воплотились в мебельном магазине, который продает покупателю имидж все более творческого индивида при помощи все более стандартных сборно-разборных модулей.

ЕД

Илл. 39

Гай Бен Нер

Красота воровства. 2007

Автор был вынужден дважды закачивать свой фильм на ftp из-за технических проблем (приносим свои извинения). Он предложил поставить субтитры сам, за что мы ему очень благодарны. Благодарим также Серджио Эдельштейна за предоставленный транскрипт.

С незапамятных времен и до сегодняшнего дня семья была очагом скрытого рабства. Сама семейная структура программирует разделение труда и, следовательно, неравенство. Именно семья является основой для воспроизводства частной собственности. Культура тщательно скрывает этот бесконечный труд (в феминистской теории – «аффективный труд»), прикрывая его романтическим образом личных отношений и уютного дома.

Вместе с тем массовое производство мебели стандартизирует домашние интерьеры, превращая их в продолжение публичной сферы потребления – магазинов. И когда семья проводит выходной в гигантском торговом центре, то не только дизайн мебели, но и социальные отношения начинают стандартизироваться согласно штампам комедии положений, сюжет которой – все штампы капитализма.

Такова фабула фильма Гая Бен Нера, который был снят без разрешения в магазинах IKEA в трех разных странах. В фильме художник умело инсценирует «личную жизнь», в которой нет места для личного, мир, где жилая комната – это уже «фабрика грез», а отец семейства – «сам-себе-режиссер». В этой комедии положений художник политизирует личное: своему подворовывающему сынку он читает лекцию о значении частной собственности, приводя аргументы, напрямую заимствованные у Фридриха Энгельса. Он даже оплачивает своим детям мытье посуды, считая, что тем самым способствует торжеству справедливости. К концу фильма урок усвоен: проникнувшись классовостью сознания, дети восстают и пишут манифест, в котором отказываются от наследства. Смысл подобной концовки двоякий: это не только ирония по отношению к сверхполитизированному родителю, но и самоирония художника, который заставил сниматься в этом фильме своих собственных детей и тем самым превратил их в ударников постфордистской креативности.

ДР

39 Гай Бен Нер. Красота воровства. 2007
39 Guy Ben Ner. Stealing Beauty. 2007

Илл. 40

Младен Стилинович
Художник за работой. 1978–1993

Перед тем как уехать отдыхать, автор настоял на том, что пришлет фотографии экспресс-почтой в отпечатанном виде.

40 Младен Стилинович. Художник за работой. 1978
40 Mladen Stilinović. Artist at Work. 1978

«Почему искусство на Западе кончилось?» – спрашивал Младен Стилинович в своем знаменитом манифесте «Похвала лени» (1993). «Ответ прост. Художники на Западе перестали лениться». На самом деле Стилинович даже сказал, что «они вообще не художники, а производители». Иными словами – ударники. А чтобы создавать настоящее искусство, нужно практиковаться и совершенствоваться в лени. Сам Стилинович подал такой пример в своем уже ставшем легендой перформансе: целых полдня он пролежал в кровати в мастерской Бориса Демура. Такая лень, скажут некоторые, была возможна только в Югославии 1978 года, в золотые времена децентрализованного, «разгосударствленного» консюмеристского социализма, когда художник был счастливо независим не только от власти, но и от рынка. Парадоксальным образом именно в то время концептуалисты вроде Стилиновича смогли открыть для себя смысл старого доброго марксистского сопротивления социал-демократическому культу труда. Призыв к упразднению труда звучит в «Критике Готской программы» Маркса (1875), в «Праве на лень» Поля Лафарга (1883) и в статье Казимира Малевича «Лень как действительная истина человечества» (1921), в которой тот резко критикует военный коммунизм как средство повышения трудовой дисциплины. В практике авангарда лень является объектом непреходящей мечты: Родченко мечтал о том, чтобы

fully hides this endless "affective work," draping it in the fabric of personal relations and Otherness. Yet at the same time, mass production standardizes the individual domestic interior, turning it into an extension of the consumerist public sphere. Not just the furniture but the social relations themselves follow the clichés of situation comedy, performed as routine reproductions of the capitalist order, as the family spends its weekends at the megamall. This is the plot for Guy Ben Ner's *Stealing Beauty*: Shot at IKEA stores in three different countries without any permission, it is an elaborate enactment of a "personal life" in which there is no privacy, a world in which the living room is already a dream factory, and each pater familias is his own movie director. In this sit-com, the artist politicizes the personal and lectures his thieving son on the importance of private property, using arguments taken straight from Friedrich Engels. He even tries to introduce justice by paying his kids to do the dishes. By the end of the film, the lessons are learned: the class-conscious children rise up and write a manifesto in which they disown their inheritance. This conclusion has a double meaning, there is not only the self-irony of overly politicized parents, but also that of the artist, who has turned his children into shockworkers of post-Fordist creativity.

DR

Mladen Stilinović Fig. 40
The Artist at Work. 1978—1993

The author insisted on sending his photograph via express mail as photo prints just before he went on vacation.

"Why can art no longer exist in the West?" asks Mladen Stilinović in his manifesto *The Praise of Laziness* (1993). "The answer is simple. Artists in the West are not lazy." He answers, in fact, "they are not really artists at all, but producers of something." That is, they are shockworkers. To make real art, you need to "practice and perfect" laziness, as in Stilinović's by-now legendary performance in which he installed himself in bed at Boris Demur's studio for a long afternoon. Such laziness was only possible in Yugoslavia in 1978, one could say, in the golden years of self-managing consumer socialism, years in which the artist enjoyed a great deal of autonomy not only from the state but also the market. Paradoxically, that time made it possible for conceptual artists like Stilinović to discover realize an age-old line of resistance within socialism against the cult of work within the workers' movement. The plea for the abolition of work runs from Karl Marx's *Critique of the Gotha Program* (1875) and Paul Lafargue's *The Right to Laziness* (1883) to Kazimir Malevich's *Laziness as the Truth of Mankind* (1921), a bitter critique of war communism as a means of perfecting labor. In the practices of the avant-garde, laziness is a recurring dream: Rodchenko dreamed of working while lying on a couch, and Konstantin Melnikov designed a *Laboratory of Sleep* (1935) for exhausted shockworkers. But today, that entire tradition takes on a new meaning. Stilinović demonstrates that laziness can, in fact, be a form of work; sheer presence is already enough to extract surplus labor from the living ready-

41 Анетта Мона Киша и Лючия Ткачова. Все точки «Капитала». 2007
41 Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová. All Periods in Capital. 2007

made. Also, when the image circulates globally, yet more value is added, as it represents the special knowhow of the post-socialist artist: laziness.

DR

Anetta Mona Chișa and Lucia Tkáčová Fig. 42, 41
Dialectics of Subjection #4. 2006
All Periods in Capital. 2007

After email negotiations the authors uploaded the film and project documentation via ftp. Russian subtitles were added in Moscow.

42 Анетта Мона Киша и Лючия Ткачова. Диалектика зависимости. № 4. 2006
42 Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová. Dialectics of Subjection #4. 2006

Two girls loll about in bed and discuss famous international male politicians – exclusively from the perspective of their sexual attractiveness. These are young artists talking, and their piece consists solely of this. Anyone watching this film will be bewildered and perhaps also jealous of the fact that Anneta Mona Chi a and Lucia Tkáčová's *work* here did not involve any real *work* – the girls were just whiling away the time. All 12 minutes 56 seconds of it, to be exact.

The girls do not have any specific plans as regards Mr. Yushchenko and other such objects of their attention, and this undertaking of theirs seems, from a practical standpoint, as unproductive as it could be. But it may then not be so strange that this conversation is placed under the banner of art after all – art is useless by its very nature. That said, practical demands are made of it all the more frequently – that the form should entice the viewer and advertise its content; and

творить лежа на диване, а Константин Мельников спроектировал «Лабораторию сна» (1935) для изнуренных трудом ударников. Стилинович, однако, привносит новый смысл в эту традицию и показывает, что на самом деле лень может становиться формой работы: простого присутствия художника, этого живого реди-мейда, уже достаточно для образования прибавочного продукта. А когда образ лени начинает гастролировать в глобальном пространстве, его стоимость увеличивается еще больше: он уже становится воплощением специфического ноу-хау постсоциалистического художника, то есть его умения быть ленивым.

ДР

Илл. 42, 41

Анетта Мона Киша и Лючия Ткачова
Диалектика зависимости. № 4. 2006
Все точки «Капитала». 2007

После переговоров по электронной почте авторы загрузили фильм и документацию проекта на ftp. Русские субтитры были сделаны в Москве.

Две девушки валяются в постели и обсуждают знаменитых мировых политиков мужского пола – исключительно с точки зрения их сексуальной привлекательности. Разговаривают молодые художницы, и в этом и состоит их произведение. С недоумением, а возможно, и с завистью зритель этого фильма вынужден будет принять то обстоятельство, что эта работа Анетты Моны Киши и Лючии Ткачовой никакой особой работы не предполагала – девушки просто неплохо провели время. 12 минут 56 секунд, если соблюдать точность.

У девушек нет конкретных планов относительно г-на Ющенко и прочих объектов их внимания, и занятие их кажется предельно бесплодным с практической точки зрения. Но тогда не так уж странно, что этот разговор возведен в ранг искусства – ведь искусство бесполезно по своей природе. Правда, сегодня к нему все активнее предъявляются практические требования – и к его форме, которая должна быть притягательной и служить рекламой содержанию; и к посланию, которое должно что-то критиковать и тем самым служить оправданием форме. Неудивительно, что художника тянет немного прилечь и отдохнуть…

Или, напротив, потрудиться, но так, чтобы результат труда получился парадоксально бесполезным. «Все точки «Капитала» – это 22 591 шарик, сделанный вручную из глины. Количество шариков точно соответствует количеству точек в «Капитале» Маркса (Das Kapital, Kritik der Politischen Ökonomie, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt am Main, 1976, vol.1). Художницы сами посчитали точки, сами скатали шарики, покрасили их и положили в пакет. По их словам, изготовление одного шарика занимало 14 секунд, а всех вместе, при работе вдвоем, – 316 274 секунды, то есть 5271 минуту, или 87,8 рабочего часа.

Можно посчитать, что это примерно столько же, сколько заняло бы достаточно внимательное – на досуге – чтение «Капитала». Правда, чтение никто не измеряет в часах и минутах. Кажется, оно вовсе не считается трудом. И худож-

that the message should criticize something and thus justify the form. It's no surprise, then, that artists should want to lie down and rest for a bit…

Or, on the contrary, to get some work done – but in such a way as to make the end result paradoxically useless. *All Periods in Capital* are 22,591 handmade clay balls. The number of these balls is the exact same number of periods in Marx's *Capital* (*Das Kapital, Kritik der Politischen Ökonomie*, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt am Main, 1976, vol.1). The artists counted the periods, rolled the balls together, painted them and put them in a bag themselves. According to them it took 14 seconds to make one ball, while all of them put together, made working as a pair, took 316, 274 seconds, that is, 5,271 minutes, or 87.8 labor hours.

One could calculate that a relatively close reading of *Capital* in one's own time would take about as long. That said, nobody measured reading in hours and minutes. Apparently nobody considers it labor at all. And artists want the same freedom. But today's artistic system is such that they can only justify their reading of *Capital* by making twenty thousand balls for sale.

ED

Mona Vatamanu & Florin Tudor Fig. 43

Surplus Value. 2009

After email and phone negotiations, the film was uploaded via ftp.

Surplus Value, Mona Vatamanu and Florin Tudor's film, underlines the inherent contradictions of the system of accumulation and loss both in state run economies and in the current neoliberal age. They do so through an autobiographical reference: Under socialism, students were required to take manual labor classes, involving mainly knitting for girls and wood and metal work for boys. At the end of the school year, the students were required to buy back their own manufactured objects, the price rising proportionately with the complexity of the carving or piece of knitwork. In *Surplus Value*, the artists reproduce one of the first lessons in these classes, the manual whittling down of a small piece of metal into nothing. However, the retrieval of the memory of this pedagogical task goes beyond the absurdity of the different systems' economic norms, be it state planned capitalism or the waste and losses of the expanding neoliberal capitalist economy and interrogates the meaning of labor, profit, and materiality, getting down to the bottom line – universally shared throughout systems or historical moments – a certain history of struggle.

CC

Andrei Monastyrsky Fig. 44

podjachev's Channel. 2009–2010

All the films and film fragments shown here are freely available on YouTube. The author asked the curators to make a selection and to install it at will.

Since 2009, artist and theoretician Andrey Monastyrsky has maintained an Internet presence under the pseudonym "Semyon Podjachev," whose name and biographical details are borrowed from a real, little-known Soviet writer (1886–

ник хочет быть так же свободен. Но такова уж современная художественная система, что оправдать свое чтение «Капитала» художник может только изготовлением на продажу двадцати тысяч шариков.

ЕД

Илл. 43

Мона Ватаману и Флорин Тудор
Прибавочная стоимость. 2009

После переговоров по электронной почте и по телефону фильм был закачан авторами на ftp.

43 Мона Ватаману и Флорин Тудор. Прибавочная стоимость. 2009
43 Mona Vatamanu & Florin Tudor. Surplus Value. 2009

В этом фильме Мона Ватаману и Флорин Тудор выявляют внутренние противоречия, присущие системам накопления и расходования в государственно-регулируемых и в современных неолиберальных экономиках. В фильме имеется автобиографический подтекст. Во времена социализма учащиеся обязаны были посещать уроки труда: девочек учили главным образом вязанию, а мальчиков – работе с деревом и металлом. Под конец учебного года ученики должны были выкупать свои собственные поделки, причем цена рассчитывалась пропорционально сложности изделия. В «Прибавочной стоимости» художники воспроизводят один из первых таких уроков, на котором школьников учат вручную обрабатывать кусочек металла напильником. В результате брусок должен превратиться в стружку. Впрочем, воспоминание об этих педагогических опытах нужно художникам не только для того, чтобы продемон-

1934). In this guise, Monastyrsky accumulates video materials from his personal archive, recordings of new performances, works, and meetings with his friends that quickly acquire the status of artworks in their own right on YouTube. He also uses it to collect all sorts of strange video clips he finds on the Internet.

Monastyrsky has been a dominant figure in the Moscow Conceptualist School since the unofficial art era in the 1970s. The situation unofficial artists of that time were in was historically unprecedented: an impasse was embedded into their practice between professional, paid work (illustrating books or designing public sculptures – or, as in Monastyrsky's case, working in a museum) and "real," i.e. non-professionalized, art they made in their free time without even glancing at the market. Monastyrsky was one of that circle's most radical adherents of "art for oneself," hermeticism, and rejecting the need to please any audience bar perhaps one or two reference groups among his artist friends. Today, Monastyrsky is nonetheless enthused by the fact that his videos can theoretically be seen by a million users a day on YouTube. The Internet – that last refuge where one can use one's free time and friendship in ways beneficial for one's art – allows him to lose himself in the widest spectrum possible of what is presented here as the result of artistic and artistically-inclined practice (in Monastyrsky's words, "from Heidegger's lectures to the rapper Syava"). True, both leisure and friendship are subject to increasing monetization on the Internet today (one's "friend count" is a mere synonym for advertising potential). But Monastyrsky evades commercialization, donning the cap of an absurdist and a jester – just as he evaded the demands of censorship, the public, and the art market.

ED

Vadim Zakharov Fig. 45

The Funny and Sad Adventures of the Foolish Pastor. 1996–1998, 2007 (postscript)

The works were printed in Moscow from files supplied by the artist.

Vadim Zakharov's pastor is a conceptualist missionary, a superhero of sorts. He made his first appearance in the mid-1990s, just when it seemed that the Moscow Conceptual School was about to disperse. (*Pastor Zond* was also the name of a journal that Zakharov began to publish to "rally the flock," his fellow conceptualists, after relocating to Cologne in 1990.) The pastor – a figure established through Zakharov's photographed performances – probes the ground for Romantic Conceptualism's continued existence under globalization. His *Funny and Sad Adventures* take him to a submarine in Germany, a remote Japanese island, and even the windmills of Don Quixote; he peers into cracks, jumps skywards, dons masks and grows unnaturally tall: These are pilgrimages and Swiftian journeys, where the mobile image is the artist himself. They enact the near-holy "foolishness" of true romanticism, and look like effortless games during a trip out of town. But at the same time, Zakharov brings to mind his own status as a living commodity, becoming a caricature of the circulating global artist, whose intensity of labor is measured by the amount of specific sites he or she produces and consumes.

DR

стрировать абсурдность экономических нормативов, присущих самым различным системам, – идет ли речь о плановой экономике государственного капитализма или же о непроизводительных тратах капитализма неолиберального, постоянно расширяющего свои границы. Авторы фильма ставят вопрос о значении труда, прибыли и материальности, добираясь до самых основ, не зависящих ни от конкретных систем, ни от исторических периодов, – и именуемых историей борьбы.

КК

Илл. 44

Андрей Монастырский
Канал podjachev. 2009–2010

Демонстрируются фильмы и фрагменты фильмов, находящиеся в открытом доступе на YouTube. Автор предоставил право выбора фильмов кураторам.

С 2009 года художник и теоретик Андрей Монастырский выступает в интернете под псевдонимом Семен Подъячев, заимствуя имя и детали биографии у малоизвестного реального советского писателя (1886–1934). Под этим именем Монастырский аккумулирует на YouTube материалы из своего видеоархива, а также видеозаписи новых акций, произведений и дружеских встреч, которые немедленно приобретают статус произведения. Здесь же собираются разного рода странные видеоотрывки, найденные художником в интернете.

Начиная с 1970-х, эпохи неофициального искусства, Монастырский остается одним из лидеров школы московского концептуализма. В 1970-е годы неофициальный художник находился в уникальной исторической ситуации: в его деятельность был встроен разрыв между профессией, приносившей заработок (иллюстрирование книг или дизайн городской скульптуры или, как в случае с Монастырским, работа в музее), и «настоящим», то есть не профессионализированным, искусством, которое создавалось в свободное время и вне каких-либо рыночных перспектив. В этом кругу Монастырский был одним из радикальных адептов «искусства для своих», герметизма – отказа от того, чтобы нравиться какой бы то ни было публике, кроме разве одной-двух референтных фигур друзей-художников. Сегодня тем не менее Монастырский с энтузиазмом относится к тому, что за день на YouTube его видео теоретически могут увидеть миллион посетителей. Интернет – это последнее прибежище благотворной для искусства экономики свободного времени и дружбы – позволяет ему затеряться в предельно широком спектре того, что здесь представлено как результаты художественных и околохудожественных практик (по словам Монастырского, «от лекций Хайдеггера до рэпера Сявы»). Правда, и досуг, и дружба в современном интернете подвергаются все большей монетаризации (количество «друзей» – лишь синоним рекламного потенциала). Но Монастырский ускользает от коммерциализации, надевая колпак абсурдиста и шута, – точно так же, как он ускользал от требований цензуры, публики или художественного рынка.

ЕД

44 Андрей Монастырский. Канал podjachev. 2009–2010
44 Andrei Monastyrsky. podjachev's Channel. 2009–2010

Илл. 45

Вадим Захаров
Смешные и грустные приключения глупого Пастора.
1996–1998, 2007 (постскриптум)

Фотографии напечатаны в Москве с файлов, присланных художником.

45 Вадим Захаров. Смешные и грустные приключения глупого Пастора. 1996–1998
45 Vadim Zakharov. The Funny and Sad Adventures of the Foolish Pastor. 1996–1998

Пастор, персонаж творчества Вадима Захарова, – это концептуалист-миссионер, своего рода супермен. Впервые он появляется в середине 1990-х годов, как раз когда всем стало казаться, что Московская концептуальная школа находится на пороге рассеяния и распада. («Пастор Зонд» – так назывался журнал, который Захаров начал издавать, чтобы «окормлять паству» друзей-концептуалистов после своего переезда в Кельн в 1990 году.) Пастор – герой многих фотоперформансов Захарова – ищет ответ на вопрос, способен ли «романтический концептуализм» выжить в условиях глобализации. «Смешные и грустные приключения» приводят его на немецкую подводную лодку, на далекий японский остров и даже к ветряным мельницам, с которыми некогда сражался Дон Кихот. Герой Захарова проваливается в расселины, подпрыгивает до небес, ходит в маске и увеличивает свой рост до невероятных раз-

46 Цао Фей. cosPlayers. 2004
46 Cao Fei. cosPlayers. 2004

меров. В этих паломничествах и путешествиях, вполне свифтовских по своему духу, «мобильным образом» является сам художник. Похождения Пастора сродни нехитрым загородным развлечениям, и Пастор в них предстает почти как блаженный «глупец», герой подлинного романтизма. В то же время Захаров обнажает свой собственный статус «живого товара», иронизирует над фигурой разъезжающего по миру «глобального художника», производительность труда которого измеряется количеством особых мест, что он посетил и употребил в дело.

ДР

Илл. 46

Цао Фей
cosPlayers. 2004

В ходе переговоров по электронной почте выяснилось, что художница не имеет права выкладывать фильм на ftp из-за ограничений, связанных с копирайтом. Однако экспресс-почта из Гуанчжоу оказалась очень дорогой, и автор согласилась закачать фильм на сервер. Файлы, согласно контракту, после выставки будут стерты, а выставочная копия уничтожена.

Один из парадоксов мировой экономики состоит в том, что передовая нематериального производства обнаруживается в точности там, куда мигрировало и материальное производство. По крайней мере именно такое впечатление складывается, когда попадаешь в Китай, в район под названием «дельта Жемчужной реки». Здесь можно за 99 долларов купить фальшивый iPad. С деревнями, в которых расположено 80 процентов мирового производства пуговиц, соседствуют урбанистические гиганты, города-миллионники Гуанчжоу и Шэньчжэнь. Молодежь здесь почти с рождения живет в виртуальном мире широкополосного интернета и с раннего детства ощущает себя героями разнообразных онлайн-игр. Есть даже магазины, где подростки за приличные деньги работают виртуозными компьютерными игроками, привлекая внимание посетителей.

Фильм cosPlayers как раз о тех молодых людях, которые живут в этом мире и которые привычную им виртуальную реальность привносят в свою повседневную жизнь. В свободное время они наряжаются в цветастые костюмы супергероев и гоняются друг за другом по пустырям, разительно контрастируя с серостью городского пейзажа. Они разыгрывают в жизни свои фантазии, в которых есть и насилие, и секс, и волшебство, но их кричащая непохожесть на все вокруг придает происходящему странный грустный оттенок.

ДР

Илл. 47

Женя Демина
Без названия. 2010

Художница приехала в Екатеринбург и сделала работу на месте.

Искусство всегда было в первую очередь материализацией свободного времени, времени, которое неизменно крадется у других, будь то рабы, члены семьи или рабочие-мигранты. Затем в искусстве этот факт кражи облекается аурой тайны. Сегодня, конечно, эта аура вневременности уже изрядно потре-

Cao Fei Fig. 46

cosPlayers. 2004

Following email negotiations, it became clear that the artist could not upload to ftp because of copyright restrictions. Express mail was prohibitively expensive from Guangzhou. In the end, the artist agreed to upload the files, providing they would be erased and the exhibition's copies destroyed. These terms were set out in a contract.

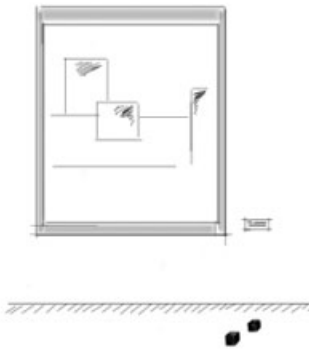
One of the great paradoxes of world economy is that the forefront of immaterial production can be found in precisely those zones to which material production migrates. At least this is what it feels like when you visit China's Pearl River Delta, where you can buy fake iPads for 99 dollars. Amid villages where 80 percent of all the world's buttons are made, there are urban centers like Guangzhou and Shenzhen, sites of massive accumulation. Here young people grow up in a virtualized world of broadband access and online multi-player role-playing games. In fact, there are virtual sweatshops where adolescent workers play, for hard cash, until they drop. Cao Fei's *cosPlayers* is a film following young people who live in this world and who spend their free time obsessively enacting its virtual reality in real life. Dressed in the flamboyant costumes of superheroes, they chase one another through their desolate urban landscape, grossly at odds with their surroundings, enacting fantasies of violence, magic, and lust, strangely melancholic in their starkly individual otherness.

DR

Zhenya Demina Fig. 47

Untitled. 2010

The artist came to Ekaterinburg and executed her work in situ.



47 Женя Демина. Без названия. 2010. Эскиз инсталляции
47 Zhenya Demina. Untitled. 2010. Sketch for the installation

More than anything else, art has always been the materialization of disposable time, a time always stolen from others, be they slaves, family members, or migrant workers, and then shrouded in an aura of mystery. Of course, by today, that aura of timelessness has eroded. Most artworks have no more than three seconds in the spotlight of fame. But in the process, disposable time is commodified to the point of becoming "unfree." It too is now measured in discrete units

пана. Большинству произведений искусства удается побыть в лучах славы или хотя бы внимания не более трех секунд. Но между тем свободное время само превращается в товар до такой степени, что на деле становится несвободным: оно теперь тоже измеряется в дискретных единицах и фрагментах. Таких, например, как кубики Жени Деминой, разбросанные по всему выставочному пространству. Эти «художественные единицы» не только иллюстрируют идею дробления и даже исчезновения свободного времени, но и вторгаются во все более стандартизируемую экономику времени в мире искусства. Демина, молодая художница, которой все свое время следовало бы вкладывать в учебу и творчество, отказывается отдавать работе больше пятнадцати минут – мало того, она крадет время, отводимое зрителем на знакомство с работами других художников, постарше. По ее собственным словам, она поступает так из эгоистических побуждений, стремясь защитить свое личное время. В сегодняшней нематериальной экономике это акт самосохранения: чтобы быть художником, требуется время по-настоящему свободное, а не какой-то кусочек свободы, заранее взвешенный, упакованный и абсолютно поддельный.

ДР

and segments, such as Zhenya Demina's cubes, distributed throughout the exhibition space. These units do not just mime the quantification and negation of disposable time, but intervene in the increasingly standardized temporal economy of the art world. Demina, a young artist who should be investing all her time studying, making art, refuses to invest more than fifteen minutes into her work, and what's more, she steals time from the reception of other older artists. As she says, she does this in an egoistical manner, to protect her own, personal time. In today's immaterial economy, this is an act of self-preservation; you need real disposable time to be an artist, not some little morsel of freedom, quantified and packaged in advance as a fake.

DR

Илл. 48

Илья и Эмилия Кабаковы
Труба. 2010

Эскиз инсталляции и подробные рукописные инструкции были присланы из Нью-Йорка в Москву с дружеской оказией (спасибо). После личной беседы с авторами в Москве материалы и исполнители были подобраны в Екатеринбурге.

Илья Кабаков больше всего известен в России как создатель масштабного гротескного образа советской бюрократии. Персонажи его альбомов и инсталляций «Вшкафусидящий Примаков» и «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» – и герои, и жертвы этого кафкианского мира.

С годами, однако, выясняется, что главной темой Кабакова была не столько советская система, сколько идеальные условия существования для художника, которые эта система породила. Запертый в своей комнате, исключенный из системы институций, работавший «для себя», этот творческий субъект был лишен частной собственности и частного пространства, но не лишен частного времени. Он был отрезан от публики, но одновременно и освобожден от необходимости угождать ей; он был окружен кругом друзей и по-настоящему свободен.

Кому нужно творчество художника, поэта, музыканта сегодня? Есть ли у него шанс быть услышанным? Помогает ли художнику большая «машина репрезентации искусства», частью которой являются глобальные биеннале, или все ее силы уходят на шумиху и пустое колебание воздуха?

Проект, задуманный Ильей Кабаковым вместе с его постоянным соавтором Эмилией Кабаковой специально для 1-й Уральской биеннале и исполненный по их инструкциям на открытии, не дает на этот вопрос оптимистического ответа.

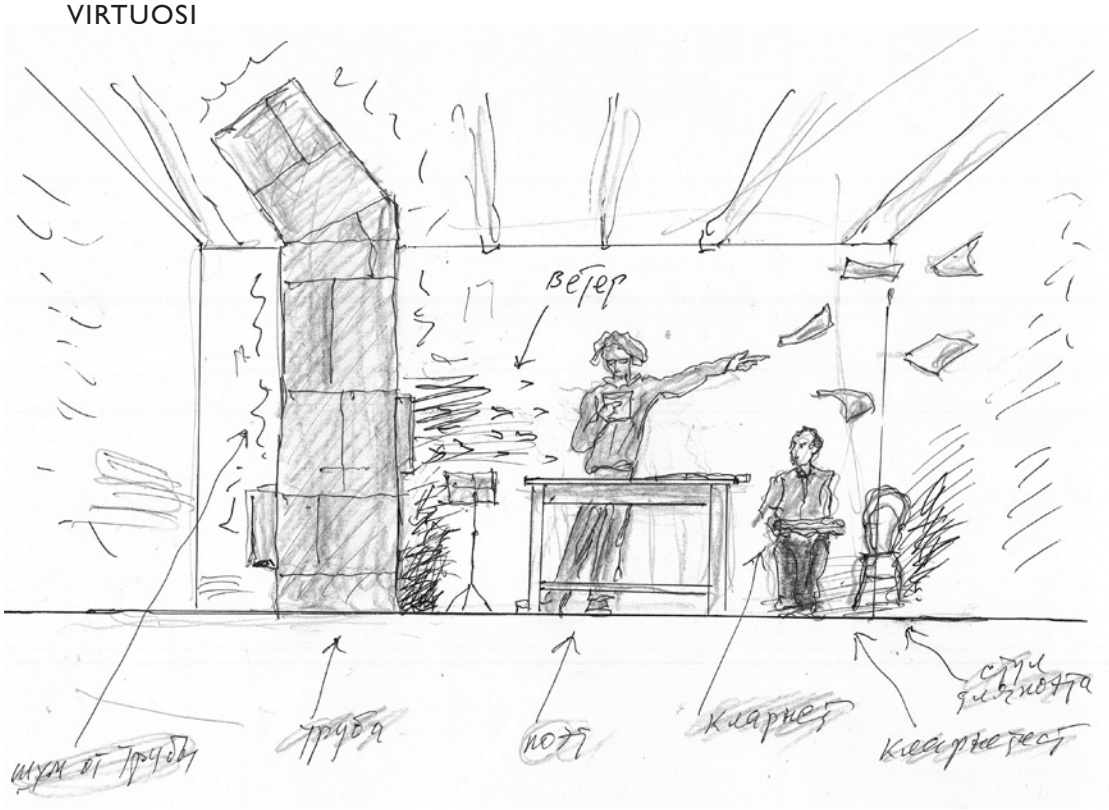
ЕД

Илл. 49

Джимми Дурам
Разгром. 2005

После переговоров по электронной почте с галереями художника и с ним самим фильм был прислан в Москву экспресс-почтой.

Начиная с кубизма начала XX века, в котором человеческое тело и предметы были расчленены на отдельные части, искусство отождествляется не с производством прекрасных объектов, но скорее с их отрицанием, разрушением и уничтожением. Великие новаторы, подобные Казимиру Малевичу, занимались тяжелой работой «сведения к нулю». К концу XX века этот когда-то героический жест превратился в рутинную операцию: искусство заявляет о «дематериализации художественного продукта» и представляет публике произведения, в которые, кажется, вкладывается все меньше и меньше труда. Даже если это на самом деле не так, художник любит поддер-



48 Илья и Эмилия Кабаковы. Труба. 2010. Эскиз перформанса и инсталляции
48 Ilya & Emilia Kabakov. Trumpet. 2010. Sketch for the performance and installation

Ilya and Emilia Kabakov
Trumpet. 2010

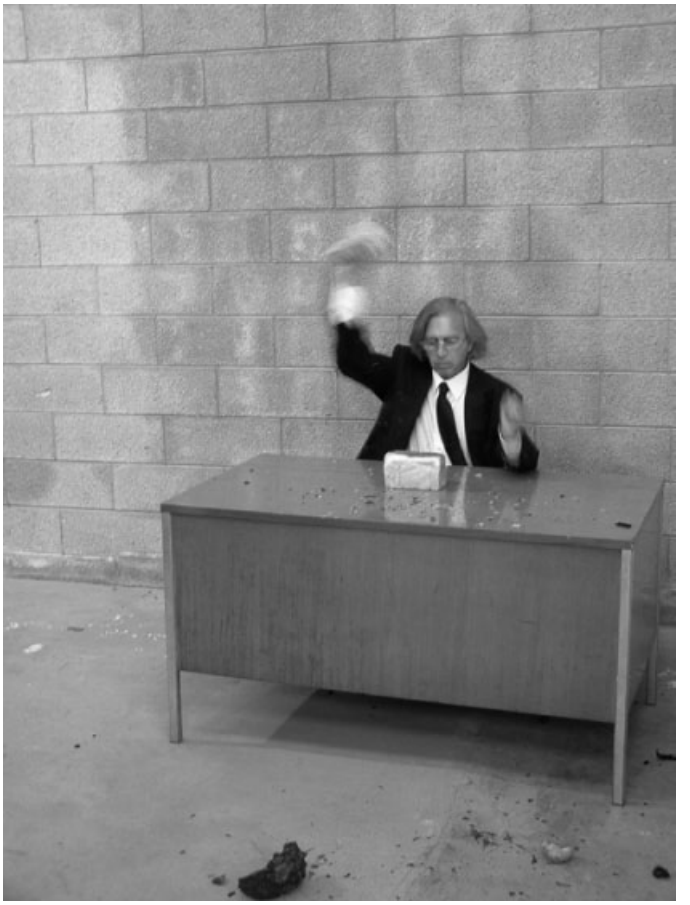
Fig. 48

The installation sketch and further handwritten instructions were personally delivered from New York to Moscow by a friend (thank you). Materials and participants were selected on location in Ekaterinburg after a personal consultation with the authors in Moscow.

Ilya Kabakov is known in Russia primarily as the creator of a large-scale, grotesque image of Soviet bureaucracy. The characters who populate his albums and installations *Sitting-in-the-Closet Primakov* and *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* are heroes and victims of that Kafkaesque world. With hindsight, however, it became clear that Kabakov's main preoccupation was not so much with the Soviet system as with the ideal living conditions for the artist which that system begat. Shut up in his room, excluded from the institutional system, working "for himself," this creative subject was deprived of his personal property and personal space, but not of his personal time. He was cut off from the public, but simultaneously freed from having to oblige it; he was surrounded by a circle of friends and was truly free.

Who needs the work of an artist, poet, or musician today? Does he have the chance to be heard? Does the "art representation machine," of which global biennials are a part, help the artist, or does it expend all its energy on sensationalism

живать эту иллюзию, да и публика тоже вошла во вкус и полюбила «мыльные пузыри» современного искусства именно за то, что они одновременно присутствуют и отсутствуют.



49 Джимми Дурам. Разгром. 2005
49 Jimmie Durham. Smashing. 2005

Остроумный и почти сатирический видеоперформанс Джимми Дурама показывает, какая именно операция и какой труд стоит за тем декоративным мусором, который нам сегодня предлагают в виде художественного произведения. Художник-бюрократ за сходную цену проводит авангардную операцию по «утилизации» объектов. Да и в самом деле: выбросить какой-то агрегат в современной цивилизации порой оказывается труднее и дороже, чем купить новый. Так что роль художника как «эксклюзивного уничтожителя объектов» перестала быть такой уж эксклюзивной…

ЕД

Илл. 50 Алексей Булдаков
Коррекция дизайна. 2008
Работа исполнена автором на месте, в Екатеринбурге.

and hot air? Devised by Ilya Kabakov and his constant collaborator Emilia Kabakov especially for the 1st Ural Biennial and implemented at the opening according to their instructions, this project's answer to that question is not an optimistic one.

ED

Jimmie Durham Fig. 49
Smashing. 2005

After extensive email negotiations with the artist's two galleries and himself, the film was sent to Moscow by express mail.

Since early 20th century cubism, where objects and the human body were broken up into separate parts, art has been identified less with the production of beautiful objects than with their rejection, debasement, and destruction. Great innovators such as Kazimir Malevich took on the difficult work of "reduction to nothing." By the end of the 20th century this once-heroic gesture had become routine: Art now proclaims the "dematerialization of the artistic product" and offers the public works that seemingly involve less and less labor. Even if this is not really the case, artists love to maintain this illusion; the public has also picked up a taste for contemporary art's "soap bubbles" and come to love them for their simultaneous presence and absence.

Jimmie Durham's sharp-witted and almost satirical video-performance shows us the operation and labor that lie behind the decorative trash we are offered today as works of art. The artist-bureaucrat carries out an avant-garde operation for "utilizing" objects at a reasonable price. And indeed in contemporary civilization, disposing of some kind of assembly often turns out to be more difficult and expensive than buying a new one. So the artist's role of as "exclusive destroyer of objects" has ceased to be so exclusive…

ED

Alex Buldakov Fig. 50
A Correction in the Design. 2008

The piece was executed in situ in Ekaterinburg.

We see a wall of identical office folders torn through either by superhuman physical power or social rage strained to its limits: what happened here? Did a downtrodden manager's patience run out? Did this business go under in the crisis? Or has the monotonous world of administration, so keen these days to proclaim its "flexibility" and "creativity," come across what real artistry is – something based not on appropriation, but destruction?

Alex Buldakov's post-minimalist installations and video works display an interest in settled systems that, on discovering a weak spot, he detonates from within. For him, contemporary art is one such system – in his words, too "easy and refined, idle and clever."

Contemporary art as we know it today – ephemeral, temporary installations in which ideas take precedence over their material implementation, where the

50 Алексей Булдаков. Коррекция дизайна. 2008
50 Alex Buldakov. A Correction in the Design. 2008

Стена из одинаковых офисных папок разорвана то ли сверхчеловеческой физической мощью, то ли достигшей предела социальной яростью: что здесь произошло? Истекло терпение униженного менеджера? Бизнес смело волной кризиса? Или монотонный административный мир, который сегодня любит заявлять о своей «гибкости» и «креативности», столкнулся с тем, что такое настоящее творчество, в основе которого не приспособление, а разрушение?

Алексея Булдакова – в его постминималистских инсталляциях и видео – интересуют сложившиеся системы, которые он взрывает изнутри, обнаруживая точку нестабильности. Одной из таких систем является для него нормативное современное искусство – слишком, как он пишет, «легкое и изящное, ленивое и умное».

Современное искусство, каким мы его знаем сегодня, – эфемерные и временные инсталляции с преобладанием идеи над материальным воплощением, где «ролевой моделью» выступает не ваятель, не человек физического труда, но куратор (менеджер, манипулятор, организатор), – сформировано минимализмом и концептуализмом 1960-х годов. Тогда же мир начал переходить от материального труда на фордистском конвейере к модели труда «творческого», «нематериального», сулившего поначалу освобождение. Так не стало ли современное искусство сообщником – и даже пионером – тех социальных изменений, которые оно – так легко и изящно, лениво и умно – критикует?

ЕД

51 Кристиан Янковски. Tableau Vivant (Живая картина). 2010
51 Christian Jankowski. Tableau Vivant. 2010

Илл. 51

Кристиан Янковски

Tableau Vivant (Живая картина). 2010

Фильм получен в двух экземплярах – экспресс-почтой из галереи художника и лично от его ассистента в Берлине. За показ фильма заплачен гонорар. Перевод и субтитры сделаны в Москве. Спасибо художнику за предоставление транскрипта этого очень насыщенного текстом фильма.

Телерепортеры возбужденно, как будто речь идет о землетрясении, комментируют «новое произведение художника Кристиана Янковски», с которым тот приехал в их город Сидней, словно не замечая, что никакого другого «произведения», кроме их собственного появления на экране, тут нет. Репортеры истерически суетятся, между тем как художник, куратор, критики и ассистенты выступают в роли застывших персонажей «живых картин», поскольку единственное, что арт-мир может предъявить сегодня, – это свое физическое присутствие, свою мумию, которую (подобно произведению искусства в прошлом) транспортировали на очередную международную биеннале.

Кристиан Янковски стал известен своими абсурдистскими медиаперформансами, в которых он откровенно издевался над вездесущностью идиотических массмедиа, одновременно используя все их возможности. В течение недели он питался только теми продуктами, которые ему удавалось подстрелить из лука в супермаркете (и снял об этом фильм), перед ответственным участием в Венецианской биеннале он заказал консультацию у телеастрологов (и выставил их ответы), он позволил фокуснику превратить себя в голубя на глазах у зрителей и устроил скандал на телешоу евангелистов. В позе «модного художника» Янковски появляется на той процветающей территории, где образы в избытке генерируются без всякой помощи современного искусства. Снова и снова он рвется в самую глубину ада современной медиальной цивилизации, утверждая и доказывая, что искусство давно уже не существует, что оно лишь часть медиаспектакля и что биеннале и «кураторские проекты» ничем не отличаются от бессмысленных и поверхностных телевизионных программ.

ЕД

Илл. 52

Нароа Лизар

iHirst (из серии iArtistLondon). 2009

Конструктор iHirst был собран по точным инструкциям художницы. Череп, искусственные бриллианты, клей и серебряная краска были куплены в Москве, а крупные «бриллианты» и упаковочная коробка пришли из Лондона по почте.

Усыпанный бриллиантами череп – символ современного искусства в его худших проявлениях – известен каждому. Его производство стоило четырнадцать миллионов фунтов, продавался он за пятьдесят, и в результате работу приобрел целый консорциум покупателей, в который вошел и сам автор – бывший «молодой британский художник» Дэмиен Херст. Название этой работы – «Ради любви к Богу» (2007) – как бы предвосхищает то усталое и раздраженное «да ради бога», с которым люди реагируют на историю про то, как в 2008 году, на

"role model" is not a sculptor, not a physical laborer, but the curator (a manager, manipulator, organizer) – was formed by the minimalism and conceptualism of the 1960s. It was then that the world was beginning to move from material labor on a Fordist production line to a model of "creative" and "immaterial" labor that initially promises liberation. And indeed, has contemporary art – so easy and refined, so idle and clever – not become an accessory to, and even pioneer of, those very social changes that it criticizes?

ED

Christian Jankowski Fig. 51

Tableau Vivant. 2010

Two copies of the film were received via express mail from the artist's gallery and personally from his assistant in Berlin. A screening fee was paid. Translation and subtitles were made in Moscow. We are grateful to the artist for the transcript of this text-intensive film.

Excitedly, as if talking about an earthquake, TV reporters comment on "the artist Christian Jankowski's new work" which he has brought to their city, Sydney, seemingly without having noticed that there is no "work" here bar their own onscreen presence. The reporters work themselves into a frenzy while the artist, curator, critics, and assistants play frozen characters from *tableaux vivants*, since all that the art world has to offer today is its own physical presence, a mummified form of itself, which (like a work of art from the past) they have brought to yet another international biennial.

Christian Jankowski became known for his absurdist media-performances in which he openly mocked the ubiquitous idiocy of mass media while simultaneously taking advantage of all that it offered. For a week he subsisted solely on food that he had successfully shot in a supermarket display with a bow and arrow (which he filmed), he consulted TV psychics and astrologers on the eve of his participation in the Venice Biennale (and displayed their responses), let a magician turn him into a pigeon in front of an audience, and scandalized an evangelist TV show. In his pose as a "trendy artist," Jankowski arrives at that flourishing territory where excess images are generated without any help from contemporary art. He repeatedly delves into the hellish depths of our contemporary media civilization, asserting and proving that art ceased to exist long ago, that it is just part of a media spectacle and that biennials and "curatorial projects" are no different from meaningless, superficial television programs.

ED

Naroa Lizar Fig. 52

*iHirst (*from the series *iArtistLondon)*. 2008

The *iHirst* kit was assembled according to exact instructions from the artist. Skull, artificial diamonds, glue, and silver paint were purchased in Moscow, while the larger "diamonds" and the packing box for the kit were sent from London via mail.

Everybody knows that diamond-studded skull. It is the epitome of contemporary

52 Нароа Лизар. iHirst (из серии iArtistLondon). 2009
52 Naroa Lizar. iHirst (from the series iArtistLondon). 2009

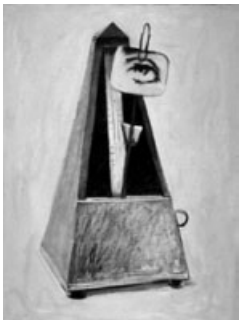
следующий день после краха фондовой биржи, Херст умудрился продать на Sotheby's своей художественной продукции на 111 миллионов фунтов.

Большинство произведений Херста можно назвать концептуальными люксовыми «мультиплями». Производятся они в Китае, на фабриках, и хотя на самом деле это вещи тиражные, каждая версия претендует на оригинальность и совершенство, и ценник к ней прилагается соответствующий. Нароа Лизар пускает этот коммерческий механизм вспять: под брендом iArtist она через интернет рекламирует производство фальшивых мультиплей. Посетителям своего сайта она предлагает самим в домашних условиях повторить произведение Херста и прочих художников (отсюда название – iArtist). Для этого всем желающим она предоставляет инструкции и материалы, а заодно и возможность более продуктивно использовать то время, которое обычно тратится на разные игры и гаджеты. Хотя на самом деле проект не работает (художница сделала только один набор для одного самодельного Херста), концепция получила известность и даже прославилась в блогосфере, так что Нароа Лизар до сих пор получает заказы на несуществующий продукт. Экспонат, представленный на выставке, собран по инструкциям художницы волонтерами и сотрудниками биеннале в Екатеринбурге.

ДР

art at its worst. It cost over £14 million to make, and sold for 50 million. Its creator, the not-so-young British artist Damien Hirst was part of the consortium of buyers. The pieces' name *For the Love of God* (2007) anticipated the exasperation that people feel when they hear this story, which ends with the anecdote about how Hirst sold £111 million worth of his own art at Sotheby's a day after the stock market crashed in 2008. Most of this work was what one could call conceptual luxury multiples, made in massive numbers at factories in China, reproductions recycled over and over again, but each with a claim of originality and perfection, and a price-tag to match. Naroa Lizar reverses this procedure: Hers is a fake multiple advertised over the internet as part of the *iArtist* concept. Users are invited to remake the work of Hirst and others with the help of do-it-yourself kits, to divert free time usually spent playing with gadgets to something more productive (hence the *iArtist* label). Though it was a fiction (the artist never produced more than one kit), her concept caught on and was widely publicized in the blogosphere, so much so that she still receives orders for a nonexistent product. The version in the exhibition is a replica reassembled according to the artist's instructions. It was made by interns and assistants in Ekaterinburg.

DR



53 Авдей Тер-Оганьян. Картины для музея. 1989–1991
53 Avdei Ter-Oganyan. Paintings for a Museum. 1989–1991

Илл. 53

Авдей Тер-Оганьян

Картины для музея, перерисованные анонимным художником для выставки «Ударники мобильных образов». 2010

Согласно концепции работы картины скопированы в произвольном размере с файлов, присланных художником, хотя оригинальные произведения тоже были доступны. Изначально предполагалось, что копировать их должен художник, специализирующийся на коммерческих уличных портретах, однако это оказалось слишком дорого, и работу выполнил представитель екатеринбургского современного искусства.

Авдей Тер-Оганьян впервые написал «Картины для музея» в 1989–1991 годах в Москве. Это были сделанные вручную копии Дюшана, Ман Рея, Ива Кляйна, Уорхола, но сделаны они были не с самих классических произведений модернизма и поп-арта, а с плохих репродукций, которые можно было найти в советских книгах, критикующих западное искусство, и куда, в свою очередь, эти фотографии скорее всего попадали из иностранных газет. В этом «воображаемом музее», построенном на цепочке столь же бесплатного, сколь и неточного репродуцирования, произведение дематериализуется и приобретает статус примера, иллюстрирующего теоретический, критический текст – пусть даже этот текст только подразумевается. «Картины для музея» отрываются от какого-либо владельца, будь то частный коллекционер, государственный музей, автор исторических работ, обладатель книги с репродукциями или даже автор копий: они принадлежат только контексту обмена идеями, контексту образования и самообразования.

Этот проект Авдей Тер-Оганьян продолжал в виде заданий для своих учеников, и проект по-прежнему остается открытым. Поэтому кураторы выставки предпочли скопировать вещи снова, а не выставить сохранившиеся оригиналы 1989 года. Критическое «сделай сам» Авдея Тер-Оганьяна любопытно сравнить с проектом Нароа Лизар о Дэмиене Херсте, который тоже построен на незаконном копировании, но укоренен в другой исторической ситуации. Классический модернизм и даже поп-арт не оспаривали традиционно жесткое ограничение количества копий художественного произведения, видя в этом залог права художника нравиться только немногим. Растворяя эту уникальность в череде подражаний, Авдей Тер-Оганьян подвергает сомнению модернистские претензии. Однако в конце XX века титаны рынка, подобные Дэмиену Херсту или Мураками, уже готовы увеличить свои тиражи, следуя логике бестселлера, которую визуальное искусство всегда отвергало. Оказывается, что современный зритель, даже коллекционер, стал меньше ценить уникальность и больше – известность. Нароа Лизар предлагает каждому иметь у себя дома Дэмиена Херста – более подлинного и уникального, чем сам Херст.

ЕД

Илл. 54

Дмитрий Булныгин

Ой, нэ-нэ, нэ-нэ. 2009

Фильм находится в открытом доступе на YouTube.

Avdei Ter-Oganyan Fig. 53

Paintings for a Museum, repainted by an anonymous artist for the exhibition Shockworkers of the Mobile Image. 2010

According to the concept of this series, the paintings were copied in different sizes from files sent by the artist, even though the originals were available. At first, the artist's idea was for a commercial street painter to paint them, but that proved too expensive. In the end, the piece was executed by a local contemporary artist.

Avdei Ter-Oganyan painted his first *Paintings for a Museum* in Moscow between 1989 and 1991. These were handmade copies of Duchamp, Man Ray, Yves Klein and Warhol, taken not from these seminal modernist and pop art works themselves, but from bad reproductions in Soviet books critical of Western art, where these photographs had themselves made their way from foreign newspapers. In this "imaginary museum," founded on a reproductive chain which is free of charge and inaccurate in equal measure, art works are dematerialized and acquire the status of an example illustrating a theoretical, critical text – even if this text is only implied. *Paintings for a Museum* exist as separate from any owner, be he a private collector, a state museum, the maker of the original pieces, the owner of a book containing reproductions, or even the painter of a copy: They belong only to the context of an exchange of ideas, education, and self-education.

Avdei Ter-Oganyan continued the project as an exercise for his students, and it remains as open as before. The exhibition's curators have thus opted to copy the paintings again instead of exhibiting the originals from 1989.

One could compare Ter-Oganyan's critical DIY approach with Naroa Lizar's Damien Hirst project, which is also structured around illegal copies, but rooted in a different historical situation. Classical modernism and even pop art never contested the traditionally strict limits on the number of copies of an artwork, seeing in this a guarantee of the artist's right to please only a few people. By dissolving that uniqueness into a chain of reflections, Avdei Ter-Oganyan cast doubt on the modernists' pretensions. However, by the end of the 20th century, market giants like Damien Hirst or Murakami were prepared to increase their print runs, following the bestseller logic that visual art had always rejected. It turned out that contemporary viewers and even collectors began to place less value on uniqueness and more on celebrity. Naroa Lizar offers everyone the chance to own a Damien Hirst – one more genuine and unique than Hirst himself.

ED

Dmitry Bulnygin Fig. 54

Hai, ne ne, ne ne. 2009

The film is freely accessible on YouTube.

Anonymous

Joseph Backstein Facebook Page. 2009 Fig. 56

These screenshots were supplied by the project's authors who prefer to remain anonymous.

Илл. 56 Анонимный автор

Facebook Иосифа Бакштейна. 2009

Фотографии, сделанные со скриншотов, предоставлены авторами, которые пожелали остаться неизвестными.

В дни открытия 3-й Московской биеннале Дмитрий Булныгин заснял торжественный ужин в особняке Зураба Церетели, наведя объектив своей камеры на комиссара биеннале Иосифа Бакштейна. Самый модный функционер московской арт-сцены, когда цыгане начали петь, сплясал соло под аплодисменты всех собравшихся арт-сановников. Кое-кого из московских художников критического настроя явно передергивало от неловкости, пока они, наслаждаясь яствами, наблюдали за происходящим. Позже клип попал на YouTube и получил широкую известность. И в самом деле, в этих плясках есть что-то очень странное: Бакштейн похож на марионетку. Но так обычно и бывает с комиссарами и кураторами. Культурное производство (особенно в своем социальном аспекте) по большей части состоит из разыгрывания пантомим. Люди в нем – функции, кураторы – актеры и медиазвезды на час, самозванные живые реди-мейды, вовлеченные в постоянную работу общения, подстегиваемого нарастающей виртуозностью технических средств. Похоже, все это и происходило с комиссаром 3-й Московской биеннале в первые дни после ее открытия: его страница на Facebook'е ломилась от фотографий, самоцитат, рекламных снимков, а также весьма странных изображений блюд латышской кухни и сыра «бакштейн». Но как только «Иосиф» начал раскрывать некоторые дискредитирующие его обстоятельства, сразу стало понятно, что все это было шуткой. Его личность была похищена анонимной группой интернет-пранкстеров, которые использовали ее как реди-мейд, болванку для институциональной критики русской арт-сцены с ее специфическим смешением домашней невзыскательности и гламурной роскоши в духе XIX столетия.

ДР

Илл. 57 Коллектив «Что делать»

Башня (зонгшпиль). 2010

Размер фильма оказался слишком велик для загрузки на ftp, и он был физически послан на жестком диске в Екатеринбург. Фильм был перенесен на HD-медиаплеер. 500 экземпляров газеты «Чей это город?», которую авторы считают неотъемлемой частью своей практики, были посланы из Петербурга в Екатеринбург поездом. Все эти процедуры были закреплены в контракте.

Фильм «Башня» коллектива «Что делать» – заключительный в трилогии «зонгшпилей», первый из которых был посвящен политическим драмам эпохи перестройки, а второй – противоречивому идеологическому ландшафту Сербии после Милошевича.

Сюжет «Башни» основан на реальных событиях, связанных со строительством башни «Охта-центр» в Петербурге и развернувшимся вокруг этого социальным протестом.

54 Дмитрий Булныгин. Ой, нэ-нэ, нэ-нэ. 2009
54 Dmitry Bulnygin. Hai ne ne, ne ne. 2009

Жанр «зонгшпиля», политического спектакля-поэмы с немелодическим, декламационным пением, заимствован у Бертольда Брехта, автора «Трехгрошовой оперы» (1928). Тем самым «Что делать» декларативно присоединяется к влиятельной традиции программно-антикапиталистического искусства. В России мало художников, работающих на этом поле, поскольку левая идея все еще скомпрометирована извратившим ее сталинизмом. Парадоксальным образом именно триумф карикатурного русского капитализма сделал политическую картину более четкой, подарил искусству в России красочный объект для сатиры и позволил ему осознать свою критическую роль.

Предметом сатиры в фильме становится не только бизнес, власть и церковь, но и тот род модного, дорогого и глянцевого contemporary art, который «идет навстречу» всему вышеперечисленному и служит поддержанию несправедливого порядка. Еще более удручающе, с точки зрения авторов фильма, то, что даже противники строительства башни в своих аргументах не решаются говорить о социальных или политических вопросах, а топчутся на территории чистой эстетики («главное в нашем городе – это красота») и в конечном счете консерватизма и даже фундаментализма («нельзя нарушать исторический облик города»).

В своей собственной практике коллектив «Что делать» пытается соединять художественную деятельность с социальным активизмом, в частности – изданием газеты, которая распространяется и на этой выставке.

ЕД

Илл. 55 MeineAkademie
Glückwünsche (Поздравления). 2005

Фильм был закачан на ftp одним из авторов, субтитры сделаны в Москве.

55 MeineAkademie (МояАкадемия). Glückwünsche (Поздравления). 2005
55 MeineAkademie (MyAcademy). Glückwünsche (Congratulations). 2005

Деиндустриализация – процесс двойственный. С одной стороны, она включает в себя передачу материального производства на аутсорсинг: фабрики закрываются и создаются заново там, где рабочая сила дешевле. С другой сто-

56 Анонимный автор. Facebook Иосифа Бакштейна. 2009
56 Anonymous. Joseph Backstein's Facebook page. 2009

In the opening days of the 3rd Moscow Biennial, Dmitry Bulnygin filmed a dinner party at the mansion of sculptor Zurab Tsereteli, where he trained his camera eye on the biennial's commissioner Joseph Backstein. The Moscow art scene's most fashionable functionary rose to the occasion when the gypsies start to play and danced a solo, to the applause of all the assembled dignitaries. Some of Moscow's critical artists however, also at the table, look intensely uncomfortable as they eat and observe. The clip later hit YouTube and was circulated widely. And there is indeed something very strange about these dances, it is as if Backstein were a marionette. This is generally the case with commissioners and curators. Cultural production (especially on its socialized side) mostly comprises pantomimes. It turns people into functions, and curators into actors and tactical media stars, self-invented living readymades, engaged in a permanent work of communication, fueled by increasing technical virtuosity. This is what seemed to be happening to the commissioner of the 3rd Moscow Biennial just after its opening: his recently founded Facebook page was abuzz with photos, self-quotations, publicity shots, and some very strange images of Latvian cuisine and Backstein cheese, but when "Joseph" began to reveal the incriminating secrets of his sovereignty, it became clear: this was all a prank. His identity had been seized by an anonymous group of media pranksters, who were now using him as a living readymade, a vehicle for the institutional critique of the Russian art scene and its specific mixture of pettiness and opulent 19th century glamor.

DR

роны, принимаются меры по повышению капитализации старого места производства, превратившегося в место «производства знания», то есть того города или региона, где базируется компания. Прекрасной иллюстрацией к этим процессам является политика, проводимая на протяжении последних лет корпорацией «Фольксваген». Когда в 2004 году титан немецкого автопрома начал спонсировать строительство новой библиотеки для Университета искусств (UdK) и Политехнического университета (TU), многим студентам стало ясно, что речь тут идет о чем-то гораздо большем, чем просто о спонсорстве или о позитивном позиционировании бренда. «Фольксваген» явно вторгался в образовательный сектор. Дело в том, что корпорация открыла в Вольфсбурге свой частный университет – Volkswagen AutoUni, и решила использовать опыт специалистов из библиотеки UdK, чтобы сформировать собственную библиотеку. Больше того, хотя «Фольксваген» предоставил только 10% средств, необходимых для строительства зданий, студенты их частного университета получили такие же права на пользование библиотеками UdK и TU, как и студенты самих государственных вузов.

Часть студентов-художников UdK объединились в коллектив под названием MeineAkademie («Моя академия») и выступили с протестом против того, что частное образование субсидируется государством. На годовщину открытия новой библиотеки они разместили в вестибюле небольшой столик, бесплатно разливали шампанское и раздавали издевательские анкеты и листовки, в которых рассказывалось об отношениях между «Фольксвагеном» и университетами. Один из членов коллектива установил на балюстраде библиотеки гигантские фигуры – силуэты руководителей в момент заключения сделки между частным бизнесом и государственным образованием. Представление, устроенное художниками, было похоже на театр абсурда и в то же время со всей ясностью показывало, что искусство может становиться инструментом революционной политики. Однако тут справедливо возникает подозрение: не является ли такого рода коллективная интервенция в общественную жизнь всего-навсего упражнением, частью образовательного процесса? В последние годы члены группы, и среди них Йоханнес Пауль Ретер, активно размышляли над этим вопросом.

ДР

Илл. 58

Йоханнес Пауль Ретер

Неолиберальная критичность. 2010

Тексты плакатов были написаны специально для выставки. Плакаты напечатаны с файлов, предоставленных художником.

Уже в 1990-е годы стало ясно, что институции и этика неолиберализма нередко обнаруживают сходство с организационными формами и этикой, которые прежде были присущи политическим активистам и художникам левых взглядов. В своей этапной книге The New Spirit of Capitalism (London: Verso, 2006) Ева Кьяпелло и Люк Болтански писали о том, что критичность мышления, политиче-

57 Коллектив «Что делать». Башня (зонгшпиль). 2010
57 Chto Delat. The Tower: a Songspiel. 2010

Chto Delat
The Tower: a Songspiel. 2010

Fig. 57

The film's original files were too big to upload, so they were transferred to a hard disk that was then physically sent to Ekaterinburg. Its contents were transferred to a HD-media player. 500 copies of the newspaper "Whose city is this?" considered by the group as an inalienable part of their practice, were brought from St. Petersburg to Ekaterinburg by train. This entire procedure was stipulated by the artist's contract.

Chto Delat's film *The Tower* is the last in a trilogy of *Songspielen*, the first of which dealt with Perestroika-era political intrigue, and the second with Serbia's contradictory post-Milošević ideological landscape.

The plot of *The Tower* is based on real events surrounding the construction of the Okhta-Center tower in St. Petersburg and the social protest that subsequently unfolded.

The *Songspiel* genre, political verse theater with unmelodic, declamatory singing, is borrowed from Berthold Brecht, author of the *Threepenny Opera* (1928). Thus Chto Delat is making a statement, joining the influential tradition of programmatically anti-capitalist art. Since leftist ideas are still compromised by the perversions of Stalinism, few artists work in this field in Russia. Paradoxically, it was the triumph of Russian caricature capitalism that made the political scene starker, gifted Russian art a colorful target for satire and allowed it to recognize its critical role.

The objects of the film's satire are not only business, authority and the Russian Orthodox church, but also the fashionable, pricey, and glitzy kind of contemporary art that greets all the above cap in hand and supports an unjust social order. All the more frustrating from the filmmakers' perspective is the fact that even those opposed to the tower's construction cannot bring themselves to deal with social or political issues in their arguments, dragging their feet in aesthetic purism

58 Йоханнес Пауль Ретер. Неолиберальная критичность. 2010
58 Johannes Paul Raether. Neoliberal Criticality. 2010

ская ангажированность, самоорганизация и даже радикальное отрицание существующего порядка – все это входит в джентльменский набор начинающего мелкого предпринимателя. Многие отмечали, что это бросает тень на сам политический активизм, так как тот становится частью «нормальной» образовательной практики, обслуживающей креативную индустрию. Больше того, способность к критическому мышлению и историчность сознания даже превращаются в своего рода национальные бренды и региональные ноу-хау, которые госпредприятия с примесью частного капитала экспортируют в качестве нематериального товара. Работа Йоханнеса Пауля Ретера обыгрывает эту сомнительную сторону активизма. В годы учебы Ретер сам был активистом и имел непосредственное отношение к работе «свободного класса» – институции внутри берлинского Университета искусств (UdK), где студенты самостоятельно формировали обра-

("beauty is the most important thing in our city") and, ultimately, conservatism and even fundamentalism ("the city's historic appearance must be preserved").

Chto Delat attempts to fuse its artistic practice with political activism, in particular by publishing a newspaper which is available at this exhibition.

ED

MeineAkademie Fig. 55

Glückwünsche (Congratulations). 2005

The film was uploaded to ftp by one of its authors. Subtitles for it were prepared in Moscow.

Deindustrialization is a dual process. On the one hand it involves the outsourcing of material production. Entire factories are dismantled and put back together in places where labor is cheap. On the other hand, it involves measures to increase the value of the original site and the company seat, a country or region, as a place for the "production of knowledge." Volkwagen's policy over recent years has been a perfect case in point. When the German carmaker stepped in to sponsor the completion of the new library for the University of the Arts (UdK) and the Polytechnical University (TU) in 2004, it was clear to many students that this was about much more than sponsorship or positive branding. Instead, Volkswagen is clearly expanding into the educational sector. It has opened its own private university, the Volkswagen AutoUni (car university), on the MobileLifeCampus in Wolfsburg, and now wants to use the knowhow of the UdK's librarians to build up its own library there; moreover, even though it only supplied 10% of the building's funding, its private students enjoy the same user and loaning rights as students of the public universities.

Some of the art students at UdK founded a collective called MeineAkademie (My Academy) to protest the public subvention of private education. At the one year anniversary of the new library, the collective set up a little stand where its members handed out sparkling wine, a questionnaire, and a zine commenting on and explaining the relationship between Volkswagen and the universities. Meanwhile one of the members of the collective put up giant cutout graphic figures on the library's balustrade that showed the chief executives making a deal between private enterprise and public education. The ensuing street theater is both absurd and utterly clear, and demonstrates that a revolutionary politics can emerge through art. But at the same time, the question arises of whether this kind of collective interventionism might not be part of the whole educational process. This is something that its members, among them Johannes Paul Raether, have reflected upon intensely in recent years.

DR

Johannes Paul Raether Fig. 58

Neoliberal Criticality. 2010

The poster texts were written especially for the exhibition. The posters were printed from files supplied by the artist himself.

зовательную программу и выбирали себе профессоров. Кроме того, Ретер был создателем активистских групп, в число которых входила и MeineAkademie (см. выше). Имея за плечами такой активистский опыт, Ретер задумался над вопросом: где же проходит та тонкая грань, которая отделяет политический активизм, нацеленный на критику нового экономического порядка, от коллаборационизма? Именно этой проблеме была посвящена его работа «Неолиберальная самоорганизация» (2006) – серия рекламных плакатов, адресованных немецким студентам. Плакаты преподносили ценности нового капитализма как рецепт успеха и приглашали студентов вступать в «свободный класс». Произведение, представленное на 1-й Уральской биеннале, является ремейком плакатной серии 2006 года и обращается непосредственно к екатеринбургской аудитории. Новые плакаты рекламируют критичность, которая является признанным интеллектуальным брендом Германии. Помимо этого, работа Ретера – ироничный комментарий к определенному переизбытку берлинских «критических художников» на нашей выставке.

ДР

Since the 1990s it has been clear that the organizational forms and ethics of neoliberalism often resemble those traditionally inhabited by political activists and artists of the left. As Eve Chiapello and Luc Boltanski write in their landmark book *The New Spirit of Capitalism* (London: Verso, 2006), critical thinking, engagement, self-organization, and even radical negativity have become components in the toolbox of the startup and the micro-enterprise. As many commentators have pointed out, this calls into doubt political activism, which becomes part of any "normal" education for the creative industries. Further, the capacity for critical thinking and historical consciousness becomes a national brand or regional knowhow, to be exported as an immaterial commodity by the nation state's public-private institutions. In his work, Johannes Paul Raether plays on this doubt. As a former student activist organizer, he was heavily involved with the "free class," an institution within the University of Arts in Berlin that allows students to determine and organize the content of their education themselves, including by choosing multiple teachers. Raether has also initiated activist practices such as MeineAkademie (see above). From this position, he has had the chance to reflect upon the fine line between collaboration with the new economy and political activism against it in a piece called *Neoliberal Self-Organization* (2006), a set of posters that advertise the values of capitalism's new spirit as the hallmarks of success to young German students, exhorting them to join the "free class." The present work is a remake of that piece commissioned especially to address the audience in Ekaterinburg directly. Among other things, it advertises criticality as a particularly German brand of knowledge. It is also an ironic gesture toward the heavy presence of Berlin-based critical artists in the show.

DR

Илл. 59

Kolumne Links
Суммарное обвинение. 2010

Коллаж на стенах составлен из цитат, взятых из исследований разных авторов. Тексты и изображения представляют собой увеличенные репродукции страниц из книги Сергея Агеева «Неизвестный “Уралмаш”» (Екатеринбург, 2003), выставочного каталога Астрид Фольперт «Бела Шеффлер. Неизвестный архитектор Баухауза на Урале» (М.: Goethe Institut Moskau, 2002) и многих других источников. Принты сделаны с файлов, выложенных на ftp.

Перед нами комната следователя. Фотографии, документы… Провода и кабели – эти каналы и проводники информации – образуют узор, похожий на линии какой-то параноидальной карты. Дело, похоже, сфабриковано в духе сталинской эпохи. Но улики все-таки налицо, и они представлены здесь, на стене, в инсталляции берлинского (возможно, воображаемого) художественного коллектива Kolumne Links. Заговор очень сложен, но событие, с которого все началось, точно известно. Это пожар, произошедший в свердловском кинотеатре «Темп» в 1934 году, накануне показательного процесса над вредителями, выявленными на «Уралмаше». Обвинителем на процессе был Леопольд Авербах, бывший генсек ультралевой литературной организации РАПП и шурин руководителя НКВД Генриха Ягоды. Одним из свидетелей должен был стать Николай Елизаров (он же Цзян Цзинго), персонаж загадочный, сын Чан Кайше и будущий президент Тайваня. Вторым – Бела Шеффлер, архитектор-конструктивист, в прошлом помощник Ханнеса Мейера, коммуниста и директора Баухауза в Дессау. Позднее, как говорят, Мейер стал любовником фотографа Тины Модотти, и та умерла у него на руках. Кинотеатр сгорел. Или этот факт тоже нельзя считать достоверным? Как бы то ни было, обвинительное заключение лежит на столе.

ДР

Илл. 60

Рабия Мруэ
Я скучаю по старым злым временам. 2010

Проект был осуществлен после сдачи каталога в печать.

В проекте, сделанном специально для Екатеринбурга, Рабия Мруэ разворачивает детективный сюжет, связанный с советским участием в гражданской войне в Ливане (1975–1990). Критически исследуя механизмы, которые формируют исторический нарратив, Мруэ смешивает факты и вымысел, литературный рассказ и строгую информативность. Некоторые из вопросов, которые он ставит, таковы: как сказать правду в художественном произведении, вымышленном по своей природе? Возможен ли доверительный, содержательный и этически выверенный диалог между художником с его индивидуальным взглядом на вещи и обществом, которое находится в состоянии раскола? Возможен ли в травматизированном обществе диалог как таковой? Можно ли, не вытесняя реальность, вывести носителя исторической травмы из состояния

Kolumne Links
Cumulative Indictment. 2010

Fig. 59

The collage on the walls is an appropriation of other people's research; its texts and images are blow-ups and crops from Sergei Ageev's *Unknown Uralmash* (Ekaterinburg, 2003) and Astrid Volpert's exhibition catalog Béla Scheffler: *The Unknown Bauhaus Architect of the Urals* (Goethe-Institut Moskau, 2002) as well as a variety of other sources. The prints were made from files uploaded via ftp.

59 Kolumne Links. Пожар в кинотеатре. 2010. Коллаж (фрагмент инсталляции «Суммарное обвинение»)
59 Kolumne Links. Arson in the Movie Theater (collage from the installation Cumulative Indictment). 2010

We see an investigator's room with photos and documents. The space's cables and electrical chords become the canals, conduits and constructs of a hauntingly paranoid map. It's clearly a Stalinist fabrication. But the evidence is on the wall, in this installation of the Berlin-based (possibly fictitious) collective Kolumne Links. The conspiracy is complicated but there is a unified center, a doubtful historical event, a fire at the movie theater Temp in 1934 on the eve of a show trial against saboteurs at Uralmashzavod, the factory of factories. The trial's public prosecu-

60 Рабия Мруэ. Я скучаю по старым злым временам. 2010
60 Rabih Mroué. I miss the bad old days. 2010

только лишь отчаяния и безутешной скорби? Ведь именно память о травме, как правило, определяет самосознание ее носителя. Ответ Мруэ однозначен: «Я работаю с этим материалом, чтобы забыть, а не вспомнить». Но его «забвение» нельзя считать безответственным разрывом с историей. Это скорее активный процесс примирения, отказ от того, чтобы длить проживание беспощадных последствий исторической катастрофы, выход за пределы устоявшегося «чрезвычайного положения».

КК

tor was Leopold Averbach, formerly general secretary of ultra-leftist literary organization RAPP and brother-in-law of NKVD chief Genrich Yagoda. One of its planned witnesses was Nikolai Elizarov aka Chiang Ching-kuo, the mysterious son of Chiang Kai Shek and future president of Taiwan. Another was Béla Scheffler, Bauhaus architect and former assistant to Hannes Meyer, communist Bauhaus director and later would-be lover of photographer Tina Modotti, who died in his arms. The movie theater burned down. Or did it? In any case, the indictment is on the table.

DR

Rabih Mroué Fig. 60

i miss the bad old days. 2010

The work was conceived after the catalog went into print.

In the project developed especially for Ekaterinburg, Rabih Mroué unfolds a detective story touching on the involvement of the Soviet Union in the Lebanese Civil War (1975–1990), blending facts and fiction, narratives and information in a critical exploration of the mechanisms behind. Some of the main questions accompanying his work can be formulated as follows: How can truth be expressed through fiction? Can artistic subjectivity create a communal, meaningful, and ethically grounded exchange with the public, in a divisive society? How can one establish dialogue in a traumatized society, aware of its reality but not falling into the trap of disconsolate mourning, as the politics of memory is often seen in contexts that have experienced historical trauma? Mroué's stance is unambiguous: "I'm working with these issues in order to forget, not to remember." His "forgetting," however, cannot be regarded as irresponsible dis-identification with ones" own history. Rather it is an active process of coming to terms with it, refuting the implacability of the consequences of historical catastrophes and rejecting the concept of a permanent state of exception.

CC

Ху Фан

«Капитал» чувств

> Они покидали зал, им было грустно. Нет, не о таком фильме они мечтали. Это не был тот шедевр, который каждый из них носил в себе, тот совершенный фильм, который не подвластен времени. Тот фильм, который каждый из них хотел бы создать сам. Или который каждый из них глубоко втайне мечтал пережить.
>
> Жорж Перек. Вещи:
>
> Одна из историй шестидесятых годов.
>
> Пер. Т. Ивановой // Веркор и Коронель и др. Французские повести. М: Правда, 1984.

Поход в кино на выходные – его и ее любимое времяпрепровождение.

Есть данные, что углубление экономического кризиса делает посещение кинотеатров одним из самых популярных развлечений.

Он и она лихорадочно прочесывают интернет в поисках киноновинок и при всем небогатстве выбора выбиваются из сил, чтобы отыскать какой-нибудь артхаусный фильм, который бы мог составить альтернативу типовому коммерческому блокбастеру.

Потребление в сфере культуры предполагает такого рода скорость, которая определяется ритмом памяти. На лицах – его и ее – не найти признаков старения: надежда на то, что они увидят фильм, который окажется еще лучше, не покидает их – и, словно чудодейственный крем, разглаживает морщины. Страстно обсуждая только что увиденный фильм, он и она все еще верят, что жизнь может предложить им какой-то выбор, что в сюжетах возможны новые повороты, коль скоро всякий фильм все начинает сначала. И веря в это, он и она неизбежно выходят из кинотеатра несколько помрачневшими и подавленными.

Их чувства сродни подавленности героев романа Жоржа Перека «Вещи», действие которого разворачивается в Париже шестидесятых, когда кинематограф «новой волны» находился на подъеме. В самом деле, что изменилось с тех пор? Повседневная жизнь по-прежнему течет волнами нескончаемых сверхурочных, случайных романов, покупок и ипотек.

Где-то в 30-е годы прошлого века Сергей Эйзенштейн заявил о своем намерении экранизировать «Капитал» Маркса. В одной дневниковой записи он наметил пути для решения этой задачи. Опыт, накопленный Эйзенштейном при создании его ранних шедевров, позволяет предположить, что эта новая задача была для него абсолютно решаемой. Однако на деле экранизация «Капитала», вероятно, так и останется одним из великих неосуществленных проектов в истории кино. Фильм был задуман Эйзенштейном сложно, эссеистично, и в нем он намеревался решительно отказаться от простой передачи событий, подойти к ним как к звеньям единой логической цепи и, таким образом, подняться от представления материального мира к абстракциям и обобщениям. Средствами кинематографа он надеялся выразить диалектику мысли.

Hu Fang
Das Kapital of the Senses

> They leave the cinema, dark and dejected. This is not the movie of their dreams. This is not that perfect, all-encompassing film unspooling in every person's mind that can never be completed. This is not the movie that they themselves would like to film. Perhaps similarly – if it's possible to peer into their most secret thoughts – this is not the movie that they want to live out.
>
> Georges Perec. *Things: A Story of the Sixties.*

Going to the cinema on the weekend is His and Her favorite pastime. According to reports, as the economic crisis deepens, going to the cinema has become one of the most popular forms of diversion.

They fervently scour the Internet for movie news, and though there aren't many options, They exhaust themselves seeking out art-house films that at least provide an alternative to the typical commercial blockbuster.

Cultural consumption always relies on this kind of determined speed to catch up with the pace of memory. In Their features there are no signs of aging. Invoking the power of skin-care products, They still hope to see an even better film. Passionately discussing the film They have just seen, They still believe that life has the potential for choice, and narrative the potential for new developments, just as every movie represents a new beginning. As such, They inevitably leave the cinema feeling somewhat dark and dejected.

Their dejection approximates that of the protagonists in Georges Perec's novel *Things*, set in 1960's Paris during the crest of the New Wave. What's changed? Daily life is still flooded by waves of continuous overtime shifts, occasional romances, purchases and mortgages.

It seems that in the 1930s, Sergei Eisenstein declared his intent to bring Marx's *Das Kapital* to the silver screen. In a passage in his diary, he confidently outlined how he perceived this proposal. Considering his experience from his early masterpieces, these concepts would seem to have been entirely attainable, but in reality *Das Kapital* will probably remain one of the great unrealized projects of cinema history. Eisenstein planned his cinematic adaptation of *Das Kapital* as a complex, essayistic film that would completely break through the simple exposition of events and would "deal with events as a series of propositions and conclusions" that "from the representation of material life would leap into abstracted and universalized significance." Through the medium of film, he hoped to express a dialectics of thought.

Eisenstein's films were made at a time when the piecework-flow concept of Frederick W. Taylor, who is now reverentially referred to as the "father of scientific management" was being popularized. Today, assembly lines have evolved into an invisible system for the assessment of self-valuation, possessing even greater incentivization and seductiveness (and for creative workers, the first priority is never addressing problems of sustenance, but rather figuring out how to

Фильмы Эйзенштейна создавались в то время, когда набирал популярность поточный метод производства Фредерика У. Тейлора, уважительно именуемого «отцом научного менеджмента». Сегодня же конвейерной стала сама невидимая система замера самооценок – еще более мощный инструмент стимуляции и обольщения (ведь для творческих работников приоритетом являются отнюдь не вопросы пропитания, а изобретение способов реализации своего самоуважения). Если бы кто-то захотел применить капиталистическую теорию к анализу современной системы производства, то социальный контекст киноиндустрии мог бы показаться для этого слишком тесным. Однако применение конвейерного метода в кинопроизводстве является свершившимся фактом, и сама киноиндустрия уже стала воплощением буржуазной теории.

А вообще, сдав школьные экзамены по диалектическому и историческому материализму, он и она уже наверняка никогда не вспомнят о марксовой теории прибавочной стоимости. Когда-то на уроках в социалистической школе он и она ломали голову и не могли ответить на вопрос, обладает ли воздух только потребительной стоимостью или меновой тоже; теперь же реклама любого пекинского агентства по продаже недвижимости служит ей и ему разъяснением капиталистической идеологии во всей ее полноте.

В конце пяти-шестидневной рабочей недели он и она получают короткую передышку и в выходные могут позволить себе светский раут – выход в кинотеатр.

Не будь этого консюмеризма выходных дней, мир бы остановился. Он и она с наслаждением предаются ритму этого мира, следуя годичному циклу кинопоказов, которые – точь-в-точь как недели мод – отмеряют смены сезонов (весна – лето – осень – зима).

Быть может, в своем воображении Эйзенштейн довел экранизацию «Капитала» до конца и завещал миру диалектичность кинематографа: как фильм концептуальный, «Капитал» должен был содержать в себе сложность самого мира, не упрощая противоречия, присущие нашему существованию.

Следуя этому завещанию и задавшись целью перемонтировать историю мирового послевоенного кинематографа (Витторио де Сика, Федерико Феллини, Жан-Люк Годар, Ясудзиро Одзу, Хоу Сяо-Сянь, Эдвард Ян), мы бы могли обнаружить в нем другую теорию капитализма – «Капитал» чувств. Теорию, в которой судьба индивида становится чередой взлетов и падений, повторяющих эволюцию капиталистического общества, а образ на пленке – отражением, которое служит нашей идентификации, механическим глазом, проникающим в историю индивидуальных жизней. И тогда окажется, что новое начало мы найдем в самой последовательности кинематографических образов, в кинонарративе.

Не это ли тот самый фильм, который ищут он и она?

Английская версия текста была опубликована в онлайн-журнале ART it, 02.07.2010.

realize self-worth). Were one to use capitalist theory to interpret the current production system, the social context of the film industry might appear constrained, but film's assembly-line method has already matured: The film industry itself already performs the narrative of capitalist theory.

In fact, after passing through middle-school exams on dialectic historical materialism, They will certainly never again run across Marx's theory of surplus value.

In those years of socialist middle-school classes, when asked to determine whether air is possessed only of functional value and has no exchange value they wracked their brains but could not find an answer, while now a Beijing real-estate development advertisement can make them understand capitalist ideology in its entirety.

Working five or six days a week, then enjoying a brief escape on the weekend, their "opera" is going to the movies.

Were there no weekend consumption, the world might stop turning. Rejoicing, They enter the world's rhythm, the cinema's program revolving on a Spring – Summer – Fall – Winter cycle, just as fashion week rings the seasonal changes.

Maybe Eisenstein had already completed *Das Kapital* in his head, and passed on to the world a cinematic dialectical ideology: As a conceptual movie, *Das Kapital* must carry with it the complexity of the world itself, and is unable to simplify the contradictions inherent in our existence.

This being the case, if we were to re-edit cinema since the post-war period (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang), would it not be possible to find another kind of capitalist theory – "*Das Kapital* of the Senses"? One in which individual destiny repeatedly rises and falls along with the evolution of capitalist society, and the image becomes a reflection for identifying ourselves, becomes a mechanical eye that can infiltrate the history of individual lives?

Accordingly, through the narrative of images it's likely that we can find yet another new beginning.

Is this the film that They are willing to seek?

The text was originally published in the magazine ART it, 02.07.2010.

Benedict Seymour
Creativity's Rainbow[1]

– It has happened before, but there is nothing to compare it to now.[2]

Captain Thomas Powderdry was poring over the GPS mappings of the Russian front.

Since 2015 and the fourth Dip it had become almost impossible to get hold of decent kit. The merger of the DCMS[3] and the Ministry of Defense had changed all that. Now Powderdry had access to the best that War could buy, and a brand new space of artistic endeavour.

Бенедикт Симор

Радуга креатива[1]

Такое бывало и раньше, но теперь его не с чем сравнить.[2]

Капитан Томас Порохсух разглядывал спутниковые карты Русского фронта.

С 2015 года и четвертого Нырка почти невозможно стало раздобыть приличный комплект. Все изменилось, когда слились МКСМИС[3] и Министерство обороны. Теперь у Порохсуха имелось все лучшее, что можно купить на войне, а также новенькое пространство для художеств.

«Лучшая оборона – креатив, – еще в 2009 году говаривал командующий Брюле. – Население, годное к воинской службе, лучше тунеядствующего». Тогда подобные разговоры казались анахронизмом, и тем не менее сейчас все жили именно в таком климате.

Сквозь очки «ГляньКа» Порохсух проследил за движением сигнальных вспышек, и на память ему вдруг пришли строки Аполлинера:

Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage.[4]

Все уже давно растворилось, растаяло и оцифровалось. Но капитан все равно чуял запах кордита – в пикселях еще таилась та первая острая боль футуризма. Один розовый взрыв цитировал другой, пока подлинника не осталось – лишь бесконечная череда фейерверков да их смертоносных подобий. Идеальный круг, размышлял Порохсух, будто змей пожирает собственный хвост, похоже на кольцо атомов углерода в производном бензола. Или это спираль, где каждый изгиб возносит прекурсор к высочайшей власти? А где у нее верх? Сам он подымается к небесам или низвергается на дно вечной ночи?

– А, Порохсух, я знала, что ты здесь будешь. Токсичный у нас вечерок, – Лило д'Оревильи показала на дверь бункера, в которую только что вошла. – Да и тут помойка, – добавила она. – Блядский китайский гипсокартон. У меня все легкие от него в крови.

После второго Нырка Центр олимпийских СМИ так и не достроили – в итоге пришлось, как и встарь, полагаться на мнения из толпы. Безработные журналисты и «нация камкордеров» наперебой похвалялись: «Это первая Олимпиада с открытым исходником!» Однако фундамент Центра успели заложить еще до того, как депортировали строителей. Оставшиеся ассигнования на культуру сразу истратили на празднование «мирного перевооружения», и поскольку Олимпиада превратилась в неприятное воспоминание, почти все художники, которым удалось вписаться в проект, толкались локтями, чтобы воспеть новой программе боевых искусств осанну – или хотя бы подвергнуть ее деконструкции.

Д'Оревильи пошла в гору после четвертого коррупционного скандала, что разразился на втором сроке Дяди Дэйва и последовавшего за ним обра-

"Creativity is the best defense," as Commander Brulé had put it back in 2009: "A country of able bodies is better than a land of layabouts." Such talk had seemed anachronistic then, yet somehow it had become the climate in which they lived.

Through the VewEm goggles Powderdry traced the movement of the flares and suddenly these lines from Apollinaire floated up into his mind:

Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage.

All that was long since dissolved, melted into the digital. But he could still catch a whiff of cordite, that first futurist pang lingering in the pixels. One rose explosion cited another until there was no original, only an infinite precession of fireworks and their lethal semblants. A perfect circle, mused Powderdry, like a serpent eating its tail or a ring of carbon atoms in a derivative of benzene. Or was it a spiral, each twist raising the precursor to a higher power? And which end up was up? Was he ascending into the heavens or racing toward the bottom of the night?

"Ah, Powderdry, knew I'd find you in here. It's toxic out there this evening." Lilo D'Aurevilly gestured to the door of the bunker through which she had just entered. "Toxic in here too," she added. "Fucking Chinese drywall. My lungs are bleeding!"

After the second Dip, the Olympic Media Center was never completed – in the end they had to fall back on crowd-sourced commentary from unemployed journalists and the "Camcorder Nation" – "The world's first open source Olympics," they boasted. But the basement at least had been dug before the workers were deported. The only cultural funds left were going straight to celebrating the project of "peaceful rearmament," and with the Olympics just an unpleasant memory, most of the artists who could get on board were lining up for a chance to hymn, or at least deconstruct, the new martial program.

The fourth great corruption scandal of Uncle Dave's second term, the subsequent creation of the Dept. of Sex, Sport and War had given D'Aurevilly a boost. Russo-French in origin, she had taken her mother's maiden name after the London community of ex-pat oligarchs fell out of favor. She had been rocking the aristoporn look for several years and blazed the trail for the New Objectification's authoritarian destructivist wing. Lady WarWar, they called her, and laughed at her Weimar/Brideshead/Neofolk fashion mash-ups. But the contract with English Apparel cemented her hegemony. She was the flavor of the month, and the month was something like August 1914.

"Look at this Lilo," cried Powderdry, "the Necrotoids seem to have reached Georgia. Either that or it's just a vernissage...?"

Powderdry lifted his goggles momentarily and gave D'Aurevilly a quick glance. He would have liked to sex her up over the warboard but there was too much going on and he was tired of fighting harassment suits.

"Could be, Tom. Or maybe they've got some real weapons this time?"

зования Министерства секса, спорта и войны. По рождению она была русско-француженкой, и когда лондонское сообщество эмигрировавших олигархов перестало пользоваться всеобщей благосклонностью, сменила фамилию на материну девичью. Несколько лет она раскачивала «аристопорновый» фасон, торила путь для авторитарного деструктивистского крыла Новой Объектификации. Ее прозвали «Леди ВойВойна», смеялись над ее веймарско-брайдсхедско-неофолковыми мэш-апами. Но ее гегемонию закрепил контракт с «Английским убранством». Она стала «ароматом месяца», а месяц чем-то напоминал август 1914-го.

– Только глянь, Лило, – воскликнул Порохсух, – похоже, некротоиды захватили Грузию. Либо это, либо просто вернисаж…

Порохсух на миг сдвинул очки на лоб и окинул д'Оревильи быстрым взглядом. Хорошо бы рассупонить ее на штабном столе, но тут слишком много чего происходит, а он устал отбиваться от обвинений в сексуальных домогательствах.

– Вероятно, Том. А может, на сей раз они раздобыли настоящее оружие.

Д'Оревильи лениво скинула кожаную куртку и осталась в одном белом дирндле и чулках.

– Нравишься ты мне в этих очках, Том, – рассмеялась она, озирая всю его высокую фигуру. Он же тем временем, склонившись, разглядывал виртуальную панораму Русского фронта.

– Как красиво, – пробормотал он, водя ладонями по плазмексу штабного стола. Его увлекала некая игра в духе Дюшана, но правила ее знал только он. Если такие правила вообще наличествуют.

Ему всегда хотелось создать свою игру. Не столько «Игру в войну» Дебора (штабные настольные игры ему настоятельно наскучили), скорее – совершенное воссоздание, точное повторение футуристской спеси. Он осуществит то, что осталось виртуальным после первой итерации. Футуризм для мира, пожирающего свое будущее, как экономика пожрала свои гарантии.

Если фейерверки с безопасного расстояния смотрятся красиво, как же они выглядят из окопов? Аполлинер по большей части сидел далеко от передовой. Порохсух тоже, где-то на 2000 миль в тылу. Фейерверки – невиданная иллюминация цифровых подрывников. Но тяга поставить эту сцену заново, завершить испорченную кровопролитием свадьбу футуристов с природой была сильна. «В-Герэт»[5] – машина воссоздания – способен удваивать и утраивать войны прошлого столетия, и в результате умножения получалось девственное вычитание, невиданная прежде гигиена. Не одна-две бомбы, но корневая система ядерных зверств, глобальная акупунктура, что очистит планету от болезненного избытка и переустановит игру. Перезагрузить машину – задача художника, и Порохсух был готов к этому историческому делу.

– Жаль, что тебе самому пострелять не дают, а? – ворвался в его грезу ядовитый голос Лило. Как невыносимо беспардонно она разговаривает нынче, рубленые гласные – сами по себе провокация. От насмешливо-истафарского чпокни своей

D'Aurevilly had slid off her leather coat and was lounging resplendent in white dirndl and stockings. "I love you in those goggles, Tom," she laughed, taking in the tall figure as he leaned into the virtual panorama of the Russian front.

"So beautiful," he murmured, palms moving over the plasmex warboard. He was locked into a Duchampian game that he alone knew the rules of. If indeed there were rules.

He had always wanted to create a game of his own. Not so much Debord's Game of War (board games bored him). Rather a perfect reenactment, the exact repetition of futurism's hubris. He would realize that which remained virtual in the first iteration. A futurism for a world which was eating its future, as the economy had devoured its securities.

If the fireworks looked pretty from a safe distance, how did they appear from the trenches? Apollinaire was mostly behind the lines. Powderdry was too, about 2,000 miles behind. The fireworks were the feu d'artifice of digital artificers. But the compulsion to restage that scene, to complete the futurists' bloodily botched wedding with nature was strong. The R-Gerät, the reenactment machine, could double and triple the wars of the previous century, and what its multiplication produced was a pristine subtraction, a hygiene the like of which had never been seen. Not one or two bombs, but a rhizomatic network of nuclear atrocities, a global acupuncture purging the planet of its painful surplus and resetting the game. It was the artist's role to reboot the machine, and Powderdry was ready for his historic task.

"Shame they don't let you fire anything yourself, eh?" Lilo's caustic tone cut through his reverie. How unapologetically posh her voice seemed these days, the clippedness of the vowels a kind of provocation in themselves. She had dropped the trustafarian mockney of her youth. The mature D'Aurevilly was purged of proletariana. As the scum started to look like they might do something their charm quickly faded. Nowadays the talk was all meta-Mitford and porno-Riefenstahl, salon reenactments of Mosley's top speeches, styles of radical will. Slavery was increasingly tolerated, with many hipsters adopting migrant love-work accessories as dogs became prohibitively expensive to keep. A man with many workers will soon be rich, a man with many servants will soon be poor, as Adam Smith had observed. A man with several Rumanian girlfriends will have something to fall back on when the graphic design work dries up.

"You know you could probably make a fortune if you'd just do a range of furniture, spin something off," murmured D'Aurevilly, contemplating the collection of plasmex devices and imipolex objets clustered around Powderdry like phalli. "That's all they want at Frieze these days, you know. Research is so pre-dip."

"I'm not catering to the private market," said Powderdry. "It's all state subsidized anyway. The money is just a means to an end, and the end is nigh."

Powderdry's idea was elegant and provided the common ground on which they both could work. If the games market had been a spin off from military technology, a ploughsharing of combat into culture, the new art form must be pointless

юности она уже отказалась. Повзрослевшая д'Оревильи изжила в себе пролетариану. Едва мразь дает понять, будто на что-то способна, ее обаяние быстро гаснет. Нынче все говорят под мета-Митфорд и порно-Рифеншталь, произносят салонные подделки под речи Мосли, излагают по «образцам безоглядной воли». Все больше терпимости к рабству, множество хипстеров заводит себе аксессуары любви-работы гастарбайтеров – собак-то все накладнее держать. Тот, у кого много рабочих, вскоре разбогатеет, тот, у кого много слуг, вскоре обеднеет, как некогда заметил Адам Смит. Тому, у кого несколько румынских подружек, будет на что опереться, когда перестанут заказывать графический дизайн.

– Знаешь, а ведь ты бы мог, наверно, озолотиться, если бы сделал линейку мебели, запустил франшизу, – пробормотала д'Оревильи, не сводя глаз с коллекции приборов из плазмекса и обжедаров из имиколекса, что столпились вокруг Порохсуха, как фаллосы. – На «Фризе» нынче только это и надо. Изучать матчасть – так до-нырково.

– Я не окучиваю частный рынок, – ответил Порохсух. – Все равно он живет на государственные субсидии. Деньги – просто средство дойти до конца, а конец уж близок.

Замысел Порохсуха был изящен, на его плацдарме они бы могли работать вместе. Если игровой рынок – франшиза военных технологий, внедрение боевых действий в культуру, новый вид искусства должен стать бессмысленными боевыми действиями с реальным эффектом. Их практика позволяла осуществить идеальный переход от экономики культуры к экономике войны. «Сверхидентификация», как раньше выражались.

Однако Лило понимала, что этого мало. Они пойдут дальше иронии – совершат предельный, тотальный акт юберидентификации, в котором благоговение сольется с пастишем. Развить системы вооружения до тотального слияния с объектами искусства, уничтожить разницу между творением и разрушением, содействием и тщетностью. Идеальное оружие, идеальное произведение искусства.

Отсюда, из подземного бункера под старым олимпийским объектом они запустят ракету. Когда «шарик улетит», когда осядет пепел на руинах Санкт-Петербурга и проявится спутниковое изображение энтропийной опухоли – будто Очаг Пылеводства, – у них будет копирайт на все будущие воспроизведения. Не то чтоб они рассчитывали, будто это будущее затянется надолго.

(Продолжение можно прочитать здесь:
www.metamute.org/en/content/creativity_s_rainbow)

Примечания

1 Этот текст – отрывок из произведения, опубликованного на сайте лондонских культурных активистов Metamute. Название произведения – «Радуга креатива» – отсылает к роману Томаса Пинчона «Радуга тяготения» (1973), который выйдет на русском языке лишь к концу 2010 года в переводе Анастасии Грызуновой и Максима Немцова (также переводчика этого отрывка). Классический постмодернистский роман Пинчона с запутанным сюжетом и множеством персонажей повествует о поисках особого приспособления для недавно разработанной ракеты «Фау-2». Если этот квест олицетворяет собой до странности иррациональную «харизму» –

combat with real effects. Their practice made perfect the segue from cultural to military economy. "Overidentification," as they used to say.

But Lilo knew that wasn't enough. They would take it further than irony, a final, total act of überidentification merging pastiche with veneration. To push weapons technology forward to a point of total fusion with the art object, undoing the distinction between creation and destruction, instrumentality and futility. The perfect weapon, the perfect work of art.

They would launch the rocket from here in the underground bunker below the old Olympic site. When the balloon went up, when the ashes settled over the ruins of St. Petersburg, forming a satellite image of entropic growth like Dust Breeding, they would hold the copyright on all future reenactments. Not that either of them expected the future to last very long.

(To read the ending, go to
www.metamute.org/en/content/creativity_s_rainbow)

Notes

1 The present text is an excerpt from a longer fiction published on the London-based cultural activist platform Metamute. Its title, Creativity's Rainbow refers to Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* (1973.) Translated by Anastasia Gryzunova and Maxim Nemtsov (Nemtsov also translated the present excerpt), *Gravity's Rainbow* will only appear in Russian toward the end of 2010. This post-modern classic narrates a complex plot of many characters on a quest for a special device in one of the newly developed V2 rockets. If this quest embodies the strangely irrational "charisma" or transgression produced by the overly rational Fordist system of mass production, Seymour's pastiche sketches a different parabola for the post-industrial cult of creativity as it is battered and scarred by one crisis or "Dip" after another: From virtual warfare back to real destruction.

2 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973).

3 The Department for Culture Media and Sport is a government ministry founded in 1997 in the United Kingdom; it is responsible for the "creative industries" as well as the Olympics, a recurring topic in this text.

Pavel Pepperstein

The Era of Attractions

Extract from a story[1]

At last the Era of Attractions was at hand, and the powers that be (including bureaucrats, the military, scientists and economists) finally came to understand the greatness of Daniil Andreev and his visions. 2088 saw the inauguration of ROZALAND, a vast theme park based entirely on the spiritual insights of this Gulag inmate.

At that time it was already clear that a completely different system was emerging from the bowels of capitalism, and just as capitalism had once worn the mask of something completely different to hide its motives, a strange new sacrality now wore the mask of money. The theme park pretended to be a commercial enterprise when in fact it was not. All the money it raised was secretly burnt in one of its worlds. You were only allowed to enter barefoot, as when entering a mosque, in memory of how highly Andreev rated the feeling of bare feet on soil.

By then Danteland had already been set up in Florence, and there were theme parks based on the *Odyssey*, and Ovid, and *One Thousand and One Nights*. In the

или трансгрессию – насквозь рациональной фордистской системы массового производства, то пастиш Симора очерчивает иную параболу постиндустриального культа креативности: один кризис («Нырок») за другим ломают и уродуют его, от виртуальных военных действий переходя к реальному разрушению.

2 Томас Пинчон. Радуга тяготения. Пер. А. Грызуновой и М. Немцова.

3 МКСМИС – Министерство культуры, СМИ и спорта, государственный орган, основанный в Соединенном Королевстве в 1997 г.; отвечает за «творческие индустрии» и проведение Олимпийских игр, о чем в данном тексте говорится постоянно.

4 Огонь, взметенный в облака
Невиданной иллюминацией,
О порыв подрывника,
Отвага, смешанная с грацией (фр.).
Начало стихотворения французского поэта Гийома Аполлинера (1880–1918) «Праздник» из книги «Калиграммы» (1913–1916, опубл. в 1918), пер. М. Яснова. *(Прим. пер.)*

5 От нем. Gerät – прибор, аппарат, механизм, устройство. *(Прим. пер.)*

Павел Пепперштейн
Эпоха аттракционов

Отрывок из рассказа[1]

Наконец наступила «Эпоха аттракционов», и власть имущие (среди них высшие государственные чиновники, военные, ученые и экономисты) оценили величие (Даниила) Андреева и его видений. Тогда, в 2088 году, был создан грандиозный РОЗАЛЕНД – парк аттракционов, целиком на основе духовидческих прозрений этого заключенного.

В то время в недрах капитализма уже отчетливо зрела совсем другая система, и точно так же, как некогда капиталистические мотивы маскировались под нечто совсем иное, теперь – новая странная сакральность прикрывалась фальшивой маской наживы.

Аттракцион был стилизован под коммерческий, но на самом деле таковым не являлся, и все деньги, что он приносил, втайне сжигались в одном из его миров. Входить в Аттракцион разрешалось, как в мечеть, лишь босиком – в память о том, как высоко ставил Андреев прикосновение босых ног к земле.

К тому времени уже существовал Дантеленд во Флоренции, аттракционы, базирующиеся на «Одиссее», Овидии и «Тысяче и одной ночи».

В тот период, который мы называем «Эпохой аттракционов», в обществе будущего в каждом человеке с детства будет воспитываться так называемая есения – влечение к аттракционам, желание пройти их все. Прошедший через все аттракционы получает звание есениалис («прошедший через все аттракционы»), и только такой человек может занять ответственный государственный или военный пост и вообще достичь какого-либо руководящего положения в обществе будущего.

Возникли аттракционы «Бардо Тодоль» (Тибет), «Путешествие на Запад» (Китай), «Божественная комедия» (Италия), «Сведенборг» (Швеция), «Дионисий» (высокогорные вершины Кавказа), «Книга мертвых» (Египет), «Хокинг-Сити» (Англия) – из этого аттракциона человек выходит инвалидом, зато понимает многое о физике космоса.

period we call the Era of Attractions, every member of society was raised from childhood with a sense of aesenia, a passion for attractions, a desire to go on all the rides. He who completes all the existing attractions earns the moniker aesenialis or "he who has been on all the rides." Only this kind of person could hold public office or rank in the military, or indeed, attain any power whatsoever in the society of the future. The new theme parks included places like the Bardo Todol (Tibet), Journey to the West (China), Divine Comedy (Italy), Svedenborg (Sweden), Dionysus (mountain peaks of the Caucasus), The Book of the Dead (Egypt), and Hawking-City (England). People would leave the latter wheelchair-bound, but knowing a great deal about the physics of space.

There was the Benefactor (Mexico), Alef (Argentina), Journey to the City of the Dead (Nigeria), and the pharma-technical theme park Memory, where visitors were able to re-live their lives right up to the last second. (As Proust wrote, "Only he who has lived twice has the right to impact the lives of others.")

The Era of Memory Restoration, and New Initiations, these are the terms they would use to speak of that period. All these joyrides and theme parks taken together were known by the abbreviation of T.A.C., or the Temple Attraction Complex.

We, today, know nothing of what awaits us after death. This utter ignorance permeates the lives of people in our time, just as the lives of people in the past were shot through with the snow-white vision of heaven, the blood-red glimmer of hell, the twilight of Hades and Sheol, the sweet scent of the Great Lotus or the thick darkness of atheism. Even the atheists' belief in total disintegration after death has form, albeit a negative one. But ignorance owns no forms, which is why modern life is, in essence, formless. The real god of our time is the Unknown. Not only is it impossible to depict, as in Judaism and Islam, but even thinking about It is forbidden. It's like the Zen saying: "If you meet The Unknown – kill it."

That could be why the Unknown hides behind younger protector-gods who ensure that it is not accidentally met and killed. These are gods of concealment, the god of money (mammon), the god of success, the god of technology, and the gods and spirits of times and places. The spirits of time are omnipotent but short-lived, the spirits of places are weaker but survive for longer periods.

Packed together, standing shoulder to shoulder, these veiling Gods hide the Unknown. But is it really hiding there behind them? Or is it always visible to all? We do know that it is unknown whether or not the Unknown is in fact known to us.

Possibly the Unknown has no interest in being worshipped but people today do not retain that ignorance of the Unknown in its purest sense. They ascribe to the Unknown the qualities of evil. For today's consciousness, the Unknown is a threat. People today are not able to believe in unknown helpers and protectors (indeed, they see such a belief as not merely naïve, but dangerous, because it is comforting). However, they are keen to concede the possibility of unknown enemies and dangers, all of which today's mass-culture recites in an ominous chant. That is why our age is characterised by a special kind of readiness to destroy the Unknown at the first avail-

Аттракционы «Бенефактор» (Мексика), «Алеф» (Аргентина), «Путешествие к Городу мертвых» (Нигерия), а также фарматехнический аттракцион «Память», где человек переживает заново свою жизнь до последней секунды (по Прусту – «только проживший свою жизнь дважды имеет право влиять на жизнь других людей»).

«Эпоха восстановления памяти», «Новые инициации» – так будут говорить о том времени.

ХАК (Храмово-аттракционный комплекс) – так станут обозначать аттракционы будущего.

Мы ничего не знаем о том, что ждет нас после смерти, и это абсолютное незнание пронизывает жизнь людей нашего времени точно так же, как жизнь людей прошлого пронизывали белоснежное сияние Рая, кровавые отблески Ада, сумерки Аида и Шеола, благоухание Великого Лотоса или плотная тьма атеизма. Полное исчезновение после смерти (вера атеистов) – это тоже форма, хоть и негативная, но незнание не имеет форм, поэтому современная жизнь, по сути, бесформенна. Подлинный бог наших дней называется в среднем роде – Неизвестное, его не только нельзя изобразить, как в исламе и иудаизме, даже думать о нем воспрещено, и в силе дзенская формула «Встретишь Неизвестное – убей его».

Возможно, поэтому, чтобы никому случайно не попасться на пути и не быть убитым, Неизвестное прячется за спинами младших богов-защитников, «богов прикрытия» – богов денег (Мамона), богов успеха, техносферы, а также богов и духов времен и мест: духи времен всевластны, но недолговечны, местные духи слабее, но способны к долгому выживанию.

Плотно сомкнувшись, стоя плечом к плечу, эти Боги Завесы прикрывают собой Неизвестное. Но прячется ли оно в самом деле за их спинами? Или оно постоянно у всех на виду? Нам точно известно, что неизвестно, известно ли нам Неизвестное или неизвестно.

Возможно, Неизвестное не заинтересовано в том, чтобы ему поклонялись, но люди наших дней не сохраняют свое незнание о Неизвестном в чистоте. Они приписывают Неизвестному свойства зла. Неизвестное для нынешнего сознания представляет собой угрозу. Человек наших дней не способен поверить в неизвестных ему помощников и защитников (такая вера кажется ему не только наивной, но и опасной: она расслабляет), но охотно допускает возможность неизвестных врагов и неведомых опасностей. Об этом зловеще поет массовая культура наших дней. Поэтому наше время исполнено достаточно специфической решимости: при первой же возможности уничтожить Неизвестное, даже не сделав его известным, не исследовав всесторонне, а изучив только одну возможность – избавиться от него.

Между тем о Неизвестном неизвестно, доброе оно или злое, могущественное или слабое, расщепленное оно или единое. Если какой-либо фрагмент Неизвестного кажется уничтоженным, то никогда нельзя быть уверенным в том, что этот фрагмент действительно уничтожен, ведь свойства его неизвестны.

able opportunity, not even by making it known, not by studying it thoroughly, but to get rid of it having learned only one facet of it. Meanwhile it is not known whether the Unknown is good or bad, powerful or weak, split or whole. If it seems that some fragment of the Unknown has been destroyed, then it is impossible to be certain that the fragment was in fact destroyed, for its characteristics remain unknown.

In some future springtime of humanity, people will finally come to understand the sheer scale of the Unknown, whether it touches upon human existence or not. But as for the journey undertaken by souls after death, this X will no longer be the shameful blind spot that it is today. It will become a cathedral, a shrine, a temple.

The Temple Attraction Complex will furnish recreational shrines and educational temples to prepare rational beings for the unknown future of their souls.

Far from all those who pass through ROZALAND want to talk about the attractions within. Some say that they have never been through anything more terrible, but still, they long to return. Others affirm that they felt exceedingly well in ROZALAND, but would not seek to repeat the experience. All are silent as to what exactly they experienced there. We will not reveal the technical secrets of ROZALAND, since we do not know them ourselves, mostly. We may mention just one: the bare feet of those who enter the attraction. Not only it is a tribute to Daniil Andreev, who so loved walking barefoot. The human foot, as we all know, is the supreme control panel, an accordion of important points. When walking or creeping on the slippery surface of ROZALAND, the visitor's uncomprehending feet tread on micro-needles furnished with super-sensitive receptors every step of the way. These micro-needles either hit one of the magical spots or deliver an imperceptible injection of a psycho-active substance. Making use of drugs legal in the future, ROZALAND thus unfolds its full technical capacity.

Notes

1 Pavel Pepperstein's *The Era of Attractions* (2010) is a story or essay dedicated to Daniil Andreev (1906–1959), a Russian writer and mystic, who spent the period from 1947 to 1957 in a Gulag. Daniil Andreev's book *Roza Mira* was published as samizdat in the Soviet period, and continues to enjoy great popularity. Pepperstein's text ends with a long quotation from Andreev's book. Pepperstein thus mobilizes one of the main idols of "pop sacrality" in his battle against a capitalism that, in his view, is already on the verge of collapse and dissolution.

В какое-нибудь весеннее мгновение будущего человечество, возможно, сможет с новым наслаждением осознать гигантский масштаб неизвестного, вовлеченного или невовлеченного в человеческую жизнь. Но что касается посмертных путешествий души – этот икс вполне может сделаться из постыдного белого пятна великолепным храмом.

Такими храмами-играми, храмами-школами, готовящими мыслящие существа к неизвестному будущему их душ, и станут ХАКи (Храмово-аттракционные комплексы).

Далеко не все, прошедшие РОЗАЛЕНД насквозь, желают рассказывать о его аттракционах. Некоторые говорят, что им не приходилось переживать ничего более ужасного, но все же они стремятся снова оказаться там. Другие утверждают, что в РОЗАЛЕНДЕ ощущали себя восхитительно, но не хотят повторения этого опыта. И те и другие молчат о том, что пережили там. Не станем раскрывать технических секретов РОЗАЛЕНДА, благо они в основном нам неведомы. Упомянем лишь об одном: босые ноги тех, кто вступает на территорию аттракциона, – это не просто дань уважения Даниилу Андрееву, любившему ходить босиком. Человеческая ступня, как известно всем, – превосходный пульт управления, аккордеон существенных точек: шагая или крадясь по нестойким поверхностям РОЗАЛЕНДА, человек поневоле ступает на участок, где с его ступнями соприкасаются микроиглы, снабженные сверхчувствительными датчиками, эти микроиглы или нажимают на одну из магических точек, либо делают незаметную инъекцию того или иного психоактивного вещества: так, с помощью легальных наркотиков будущего, РОЗАЛЕНД дополняет свои технические возможности.

Примечания

1 Рассказ, или эссе, писателя и художника Павла Пепперштейна «Эпоха аттракционов» (2010) посвящен фигуре Даниила Андреева (1906–1959), русского писателя-мистика и узника ГУЛАГа (1947–1957). Даниил Андреев и его книга «Роза мира», распространявшаяся в самиздате, до сих пор являются предметом массового культа. Рассказ завершается обширной (половина длины всего текста) цитатой из Андреева. Как это свойственно Пепперштейну 2000-х годов, обращение к идолам и идеям «поп-сакральности» служит борьбе автора с ненавистной ему экономикой, высшее воплощение зла которой он обнаруживает в современном капитализме. Однако, согласно Пепперштейну, капитализм близок к тому, чтобы уничтожить сам себя.

Юрий Альберт
Родился в 1959 г. в Москве, СССР. Живет и работает в Москве, Россия, и Кельне, Германия.
Избранные персональные выставки:
2010 — «Забор воды» (совместно с Андреем Филипповым и Виктором Скерсисом), ПROЕКТ_ FАБRИКА, Москва, Россия
2009 — Moscow Poll, галерея Paperworks, Москва, Россия
2008 — «Живопись, скульптура, графика», Stella Art Foundation, Москва, Россия
—— «Рассказы об искусстве», Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород, Россия
2007 — «Выставка», Фонд поддержки визуальных искусств Елены Березкиной «Эра», Москва, Россия
Избранные групповые выставки:
2009 — The Making of Art, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Франкфурт-на-Майне, Германия
—— 3-я Московская биеннале современного искусства: «Против исключения», Центр современной культуры «Гараж», Москва, Россия
—— «Show and Tell. Художник и его модель. Омут» (совместно с Андреем Филипповым и Виктором Скерсисом), Stella Art Foundation, Москва, Россия
2008 — Total Enlightment, Moscow Conceptual Art 1960–1990, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Франкфурт-на-Майне, Германия; Фонд Хуана Марча, Мадрид, Испания
—— That Obscure Object of Art, Kunsthistorisches Museum, Вена, Австрия; Ca'Rezzonico, Венеция, Италия
2007 — «Мыслящий реализм», Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

Тарсила ду Амарал
Родилась в 1886 г. в Капивари, Бразилия. Умерла в 1973 г. в Сан-Паулу, Бразилия.
Избранные персональные выставки:
2009 — Фонд Хуана Марча, Мадрид, Испания
1950 — Музей современного искусства Сан-Паулу, Сан-Паулу, Бразилия
1931 — Музей нового западного искусства, Москва, СССР
1929 — Palace Hotel, Рио-де-Жанейро, Бразилия
1926 — Galerie Percier, Париж, Франция
Избранные групповые выставки:
2007 — A Century of Brazilian Art: Collection of Gilbert Chateaubriand, Музей Оскара Нимейера, Куритиба, Бразилия
2005 — Brazil: Body Nostalgia, Национальный музей современного искусства, Токио, Япония
—— Woman: Metamorphosis of Modernity, Фонд Хоана Миро, Барселона, Испания
1964 — 32-я Венецианская биеннале, павильон Бразилии, Венеция, Италия
1951 — 1-я Биеннале в Сан-Паулу, Сан-Паулу, Бразилия

Ателье E.P.S. Huayco
Мариэлла Зеваллос родилась в 1959 г. в Органосе, Пиура, Перу. Живет и работает в Цюрихе, Швейцария.
Мария Луи родилась в 1950 г. в Пуэрто-Мальдонадо, Мадре-де-Дьос, Перу. Живет и работает в Цюрихе, Швейцария.
Франсиско Мариотти родился в 1943 г. в Берне, Швейцария. Живет и работает в Цюрихе, Швейцария.
Каро Норьега родилась в 1957 г. в Таларе, Пиура, Перу. Живет и работает в Лиме, Перу.
Эрберт Родригес родился в 1959 г. в Лиме, Перу. Живет и работает в Лиме, Перу.
Хуан Хавьер Салазар родился в 1955 г. в Лиме, Перу. Живет и работает в Лиме, Перу.
Армандо Уильямс родился в 1956 г. в Лиме, Перу. Живет и работает в Лиме, Перу.
Группа существовала с 1980 по 1981 г., Лима, Перу.
Избранные персональные выставки и акции:
2004 — E.P.S. Huayco. Una Retrospectiva, Centro Cultural de España, Лима, Перу
1981 — Encuesta, акция в городском пространстве, Лима, Перу
1980 — Sarita Colonia, акция в окрестностях Лимы, Перу
1979 — Arte al Paso, Galería Forum, Лима, Перу
Избранные групповые выставки:
2010 — Flying Down to Earth, Музей современного искусства города Виго (MARCO de Vigo), Виго, Испания; FRAC Lorraine, Metz, France
2009 — Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression 60s–80s / South America / Europe, W rttembergischer Kunstverein Stuttgart, Штуттгарт, Германия

Яэль Бартана
Родилась в 1970 г. в Кфар-Иехезкель, Израиль. Живет и работает в Амстердаме, Голландия, и Тель-Авиве, Израиль.
Избранные персональные выставки:
2010 — …and Europe will be stunned, Moderna Museet, Мальме, Швеция
—— "If you want, we'll travel to the moon together," Annet Gelink Gallery,

Yuri Albert
Born 1959, Moscow, USSR. Lives and works in Moscow, Russia and Cologne, Germany.
Selected solo exhibitions:
2010 — *The Fence of Water* (with Andrei Filippov and Victor Skersis), PROEKT_ FABRIKA, Moscow, Russia
2009 — *Moscow Poll*, Paperworks gallery, Moscow, Russia
2008 — *Painting, Sculpture and Graphics*, Stella Art Foundation, Moscow, Russia
—— *Tales about Art*, Nizhny Novgorod Museum of Fine Arts, Nizhny Novgorod, Russia
2007 — *Exhibition*, The Elena Berezkina Foundation for visual art support Era, Moscow, Russia
Selected group exhibitions:
2009 — *The Making of Art*, The Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, Germany
—— 3rd Moscow Biennale of Contemporary Art: *Against Exclusion*, Garage Center for Contemporary Culture, Moscow, Russia
—— *Show and Tell: Deep Water* (with Andrei Filippov and Victor Skersis), Stella Art Foundation, Moscow, Russia
2008 — *Total Enlightment, Moscow Conceptual Art 1960–1990*, The Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main; Fundación Juan March, Madrid, Spain
—— *That Obscure Object of Art*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria; Ca'Rezzonico, Venice, Italy
2007 — *Thinking Realism*, The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

Tarsila do Amaral
Born 1886, Capivari, Brazil. Died 1973, São Paulo, Brazil.
Selected solo exhibitions:
2009 — Fundación Juan March, Madrid, Spain
1950 — São Paulo Museum of Modern Art, São Paulo, Brazil
1931 — Museum of Modern Western Art, Moscow, USSR
1929 — Palace Hotel, Rio de Janeiro, Brazil
1926 — Galerie Percier, Paris, France
Selected group exhibitions:
2007 — *A Century of Brazilian Art: Collection of Gilbert Chateaubriand*, Oscar Niemeyer Museum, Curitiba, Brazil
2005 — *Brazil: Body Nostalgia*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan
—— *Woman: Metamorphosis of Modernity*, Fundación Joan Miró, Barcelona, Spain
1964 — 32nd Venice Biennale, Brazilian Pavilion, Venice, Italy
1951 — 1st São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil

István Bácskai Lauró
Born 1933, Budapest, Hungary. He graduated from the Hungarian Academy of Drama and Film in 1957 and started his career at MAFILM (Hungarian Film Factory). After several short films he produced his first feature in 1968. He was one of the founding members and managerial board member of the Béla Balázs Studio (BBS).

Pablo Baen Santos
Born 1943, Manila, Philippines. Lives and works in Manila, Philippines.
Selected solo exhibitions:
2009 — *SMS*, The Crucible Gallery, Mandaluyong City, Philippines
2007 — *Oplan Tumba*, Sining Makiling Art Gallery, University of the Philippines, Los Baños, Philipines
1993 — *Refugees*, Liongoren Art Gallery, Quezon City, Philippines
1989 — *Internal Refugees*, Cultural Center of the Philippines, Manila, Philippines
1979 — *Unpleasant Sights*, Mayi Associates, Makati, Philippines
Selected group exhibitions:
2006 — *Telah Terbit. South East Asian Art Practices During the 1970s*, Singapore Art Museum, Singapore
1999 — *The Art of Resistance: Social Realists of the Philippines*, The Puffin Room, New York, USA
1990 — *13 Artists Award*, Cultural Center of the Philippines, Manila, Philippines
1987 — *Artists' Camp '87*, Takamatsu City Museum of Art, Takamatsu, Japan
1977 — *Katotohanan, Kabuluhan, Kasalukuyan* (Truth, Significance, Present – the first Kaisahan group exhibition), Hiraya Gallery, Manila, Philippines

Yael Bartana
Born 1970, Kfar Yehezkel, Israel. Lives and works in Amsterdam, Holland, and Tel Aviv, Israel.
Selected solo exhibitions:
2010 — *…and Europe will be stunned*, Moderna Museet, Malmö, Sweden
"If you want, we'll travel to the moon together," Annet Gelink Gallery, Amsterdam, Holland
2009 — Museum of Modern Art, Warsaw, Poland
2008 — P.S. 1 Contemporary Art Center, New York, USA
—— Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel
Selected group exhibitions:
2010 — *Early Years*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany
—— *… on the eastern front. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Ludwig Museum – Museum of

Амстердам, Голландия
2009 — Музей современного искусства, Варшава, Польша
2008 — P.S. 1 Contemporary Art Center, Нью-Йорк, США
—— Центр современного искусства, Тель-Авив, Израиль
Избранные групповые выставки:
2010 — Early Years, Институт современного искусства Kunst-Werke (KW), Берлин, Германия
—— …on the eastern front. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009, Музей Людвига – Музей современного искусства, Будапешт, Венгрия
—— Artes Mundi 4, Кардиффский национальный музей, Кардифф, Великобритания
2009 — Transitland. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009, InterSpace, София, Болгария; transmediale, Берлин, Германия; Музей Людвига – Музей современного искусства, Будапешт, Венгрия
—— Acting Out: Social Experiments in Video, Институт современного искусства, Бостон, США

Иштван Башкай Лауро
Родился в 1933 г. в Будапеште, Венгрия. Окончил Венгерскую академию драмы и кино в 1957-м, свою карьеру начал на MAFILM'е (Венгерской кинофабрике). После нескольких короткометражек выпустил свой первый полнометражный фильм в1968-м. Один из основателей и руководителей Студии Белы Балаша (BBS).

Пабло Баэн Сантос
Родился в 1943 г. в Маниле, Филиппины. Живет и работает в Маниле, Филиппины.
Избранные персональные выставки:
2009 — SMS, The Crucible Gallery, Мандалуйонг, Филиппины
2007 — Oplan Tumba, Sining Makiling Art Gallery, Филиппинский университет, Лос-Баньос, Филиппины
1993 — Refugees, Liongoren Art Gallery, Кесон-Сити, Филиппины
1989 — Internal Refugees, Филиппинский культурный центр, Манила, Филиппины
1979 — Unpleasant Sights, Mayi Associates, Макати, Филиппины
Избранные групповые выставки:
2006 — Telah Terbit. South East Asian Art Practices During The 1970s, Сингапурский художественный музей, Сингапур
1999 — The Art of Resistance: Social Realists of the Philippines, The Puffin Room, Нью-Йорк, США
1990 — Cultural Center of the Philippines 13 Artists Award, Филиппинский культурный центр, Манила, Филиппины
1987 — Artists' Camp '87, Художественный музей города Такамацу, Такамацу, Япония
1977 — Katotohanan, Kabuluhan, Kasalukuyan («Правда, значение, современность» — первая выставка группы Kaisahan), Hiraya Gallery, Манила, Филиппины

Гай Бен Нер
Родился в 1969 г. в Рамат-Гане, Израиль. Живет и работает в Тель-Авиве, Израиль.
Избранные персональные выставки:
2009 — Thursday the 12th, MasMOCA, Норт-Адамс, США
—— Fold Along the Line, Museo de Arte Carrillo Gil, Сан-Анджел, Мексика
—— Second Nature, Galerie Konrad Fischer, Берлин, Германия
2007 — Stealing Beauty, Postmasters Gallery, Нью-Йорк, США
2005 — 50-я Венецианская биеннале, павильон Израиля, Венеция, Италия
Избранные групповые выставки:
2009 — Performa 09, Performa Hub, Нью-Йорк, США
2008 — Ливерпульская биеннале, галерея Тейт в Ливерпуле, Ливерпуль, Великобритания
2007 — History Will Repeat Itself, Институт современного искусства Kunst-Werke (KW), Берлин, Германия
—— skulptur projekte münster 07, Мюнстер, Германия
2005 — Greater New York 2005, P.S.1 Contemporary Art Center, Нью-Йорк, США

Кристиан фон Боррис
Родился в 1961 г. в Штуттгарте, Германия. Живет и работает в Берлине, Германия. Дирижер, композитор, кинорежиссер, художник. Был колумнистом в известном берлинском журнале Spex, посвященном поп-культуре.
Избранные групповые выставки:
2010 — The World in Your Hand, Kunsthaus Dresden, Дрезден, Германия
2008 — Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System, PHOENIX Dortmund, Дортмунд, Германия
2007 — Art Goes Heilgendamm. Art Goes Public, интервенция в городское пространство, приуроченная к проведению саммита G8 в Ростоке, Росток, Германия
—— At once and simultaneously. A feasibility study. Musical scenes for the negation of work from Alice Creischer, Christian von Borries and Andreas Siekmann, Documenta 12, Кассель, Германия

Сергей Братков
Родился в 1960 г. в Харькове, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.
Избранные персональные выставки:
2010 — Glory Days, Deichtorhallen, Гамбург, Германия
—— «Украина», PinchukArtCentre, Киев, Украина
2009 — «Балаклавский кураж», галерея «Риджина», Москва, Россия
2008–2009 — Glory Days, Canal de Isabel II, Мадрид, Испания; Фотомузей Винтертура, Винтертур, Швейцария
2008 — «В поисках горизонта», галерея «Риджина», Москва, Россия
2007 — Центр современного искусства BALTIC, Гейтсхед, Великобритания
2006 — «Часть моей жизни», Московский музей современного искусства, Москва, Россия
—— SPA, галерея «Риджина», Москва, Россия
Избранные групповые выставки:
2010 — Балтийская биеннале в Раума-2010: What's up Sea?, Художественный музей города Раума, Раума, Финляндия
—— «Записки сумасшедшего», галерея «Риджина», Москва, Россия
—— «Футурология», Центр современной культуры «Гараж», Москва, Россия
2009 — «Русский леттризм», Центральный дом художника, Москва, Россия
2007 — 52-я Венецианская биеннале, павильон Украины, Венеция, Италия
—— 2-я Московская биеннале современного искусства: «ПРИМЕЧАНИЯ: геополитика, рынки, амнезия», башня «Федерация», Москва, Россия
2004 — Manifesta 5, Сан-Себастьян, Испания

Contemporary Art, Budapest, Hungary
——*Artes Mundi 4*, National Museum Cardiff, Cardiff, UK
2009—*Transitland. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, InterSpace, Sofia, Bulgaria; transmediale, Berlin, Germany; Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, Hungary
——*Acting Out: Social Experiments in Video*, ICA, Boston, USA

Guy Ben Ner
Born 1969, Ramat-Gan, Israel. Lives and works in Tel Aviv, Israel.
Selected solo exhibitions:
2009—*Thursday the 12th*, MasMOCA, North Adams, USA
——*Fold Along the Line*, Museo de Arte Carrillo Gil, San Angel, Mexico
——*Second Nature*, Galerie Konrad Fischer, Berlin, Germany
2007—*Stealing Beauty*, Postmasters Gallery, New York, USA
2005—50th Venice Biennale, Israel Pavilion, Venice, Italy
Selected group exhibitions:
2009—Performa 09, Performa Hub, New York, USA
2008—Liverpool Biennial, Tate Liverpool, Liverpool, UK
2007—*History Will Repeat Itself*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany
—— skulptur projekte münster 07, Münster, Germany
2005—*Greater New York 2005*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA

Blue Noses
Viacheslav Mizin, born 1962, Novosibirsk, USSR.
Alexander Shaburov, born 1965, Berezovsky town (Sverdlovsk Region), USSR.
The Blue Noses group originated in 1999.
Selected exhibitions:
2009—3rd Moscow Biennale of Contemporary Art: *Against Exclusion*, Garage Center for Contemporary Culture, Moscow, Russia
2007—*Sots Art. Political Art in Russia and China*, The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia
2005—1st Moscow Biennale of Contemporary Art: *Dialectics of Hope*, former Lenin Museum, Moscow, Russia
——51st Venice Biennale: *Always a Little Further*, Venice, Italy
2003—*Absolute Generation*, within the framework of the 50th Venice Biennale, Palazzo Zenobio,Venice, Italy

Christian von Borries
Born 1961, Stuttgart, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Conductor, composer, filmmaker, visual artist. Former columnist for the *Spex* Pop Culture Magazine, Berlin.
Selected group exhibitions:
2010—*The World in Your Hand*, Kunsthaus Dresden, Dresden, Germany
2008—*Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System*, PHOENIX Dortmund, Dortmund, Germany
2007—*Art Goes Heilgendamm. Art Goes Public. Art intervention on the occasion of the G8 Summit 2007 in Rostock*, Rostock, Germany
——*At once and simultaneously. A feasibility study. Musical scenes for the negation of work from Alice Creischer, Christian von Borries and Andreas Siekmann*, Documenta 12, Kassel, Germany

Sergei Bratkov
Born 1960, Kharkov, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected solo exhibitions:
2010—*Glory Days*, Deichtorhallen, Hamburg, Germany
——*Ukraine*, PinchukArtCentre, Kiev, Ukraine
2009—*Balaklavsky Drive*, Regina Gallery, Moscow, Russia
2008—2009—*Glory Days*, Canal de Isabel II, Madrid, Spain; Fotomuseum, Winterthur, Switzerland
2008—*In Search of Horizon*, Regina Gallery, Moscow, Russia
2007—BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, UK
2006—*Part of my life*, The Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia
——*SPA*, Regina Gallery, Moscow, Russia
Selected group exhibitions:
2010—Rauma Biennale Balticum 2010: *What's up Sea*, Rauma Art Museum, Rauma, Finland
——*The Notes of the Crazed*, Regina Gallery, Moscow, Russia
——*Futurology*, Garage Center for Contemporary Culture, Moscow, Russia
2009—*Russian Lettrism*, Central House of Artists, Moscow, Russia
2007—52th Venice Biennale, Ukraine Pavilion, Venice, Italy
——2nd Moscow Biennale of Contemporary Art: *FOOTNOTES on Geopolitics, Markets and Amnesia*, The Federation Tower, Moscow, Russia
2004—Manifesta 5, Saint Sebastian, Spain
2003–2004—*Berlin–Moscow. Moscow–Berlin. 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany; The State Historical Museum, Moscow, Russia
2003—50th Venice Biennial, Russia Pavilion, Venice, Italy
——*Horizons of Reality*, Museum of Contemporary Art Antwerp (MuHKA), Antwerp, Belgium

Alex Buldakov
Born 1980, Kostroma, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected solo exhibitions:
2009—*Excess*, XL Gallery, Moscow, Russia
2008—*Mute*, XL Gallery, Moscow
2007—*Crash Test*, XL Gallery, Moscow
2005—*Satisfactory* (with David Ter-Oganyan), XL Gallery, Moscow, Russia
Selected group exhibitions:
2010—*Russian Utopias*, Garage Center for Contemporary Culture, Moscow, Russia
2009—*When a painting moves*, Museo de Arte de Puerto Rico, Santurce, Puerto Rico
——*XXXMalevich*, White Space Gallery, London, UK
——*European Atelier: Sharing a Cultural Space*, Central House of Artists, Moscow, Russia
2007—*Progressive Nostalgia*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italy

Dmitry Bulnygin
Born 1965, Novosibirsk, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected solo exhibitions:
2009—*Flowers*, PROEKT_FABRIKA, Moscow, Russia
2008—*Kolbasa*, PROEKT_FABRIKA, Moscow, Russia; Contemporary City Foundation, Moscow, Russia
——*Supplies*, Reflex Art Gallery, Moscow, Russia
1998—*Groove*, Artists Space, Berlin, Germany
1997—*Night Life*, Esther Eppstein's Message Salon, Zurich, Germany

2003–2004 — «Берлин – Москва. Москва – Берлин. 1950–2000», Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, Германия; Государственный Исторический музей, Москва, Россия
2003 — 50-я Венецианская биеннале, павильон России, Венеция, Италия
—— Horizons of Reality, Музей современного искусства Антверпена (MuHKA), Антверпен, Бельгия

Алексей Булдаков
Родился в 1980 г. в Костроме, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.
Избранные персональные выставки:
2009 — «Излишества», XL галерея, Москва, Россия
2008 — Mute, XL галерея, Москва, Россия
2007 — Crash Test, XL галерея, Москва, Россия
2005 — Satisfactory (совместно с Давидом Тер-Оганьяном), XL галерея, Москва, Россия
Избранные групповые выставки:
2010 — «Русские утопии», Центр современной культуры «Гараж», Москва, Россия
2009 — When a painting moves, Художественный музей Пуэрто-Рико, Сантурче, Пуэрто-Рико
—— XXXMalevich, White Space Gallery, Лондон, Великобритания
—— «Европейская мастерская: творчество в общем культурном пространстве», Центральный дом художника, Москва, Россия
2007 — Progressive Nostalgia, Центр современного искусства Луиджи Пекки, Прато, Италия

Дмитрий Булныгин
Родился в 1965 г. в Новосибирске, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.
Избранные персональные выставки:
2009 — «Цветы», ПROEKT_FABRИKA, Москва, Россия
2008 — «Колбаса», ПROEKT_FABRИKA, Москва, Россия; фонд «Современный город», Москва, Россия
—— «Припасы», Reflex Art Gallery, Москва, Россия
1998 — Groove, Artists Space, Берлин, Германия
1997 — Night Life, Esther Eppstein's Message Salon, Цюрих, Германия
Избранные групповые выставки:
2010 — «Русские утопии», Центр современной культуры «Гараж», Москва, Россия
2009 — «Сверхновая вещественность», Московский музей современного искусства, Москва, Россия
2008 — Russian Dreams, Art-Basel Miami Beach, Майами, США
2004 — Faster Than History, Музей современного искусства «Киасма», Хельсинки, Финляндия
2002 — Davaj!, Postfuhramt, Берлин, Германия; Музей прикладного искусства (MAK), Вена, Австрия

Мона Ватаману и Флорин Тудор
Мона Ватаману родилась в 1968 г. в Констанце, Румыния.
Флорин Тудор родился в 1974 г. в Женеве, Швейцария. Художники живут и работают в Бухаресте, Румыния.
Избранные персональные выставки:
2009 — Surplus Value, BAK basis voor actuele kunst, Утрехт, Голландия
—— All Power to the Imagination!, Сецессион, Кабинет графики, Вена, Австрия
2008 — Appointment with History, Lombard-Freid Projects, Нью-Йорк, США
2006 — Re-animating the City, Cooper Gallery, Данди, Великобритания
2003 — Living Units, Project Room, Музей Людвига – Музей современного искусства, Будапешт, Венгрия
Избранные групповые выставки:
2010 — Flying Down to Earth, Музей современного искусства города Виго (MARCO de Vigo), Виго, Испания; FRAC Lorraine, Метц, Франция
—— Workers Leaving the Workplace, ms – Muzeum Sztuki, Лодзь, Польша
—— Over the Counter, Mücsarnok, Будапешт, Венгрия
2008 — 5-я Берлинская биеннале: When Things Cast No Shadow, Институт современного искусства Kunst-Werke (KW), Берлин, Германия
2007 — 52-я Венецианская биеннале, павильон Румынии, Венеция, Италия

Виталий Волович
Родился в 1928 г. в городе Спасске, СССР. Живет и работает в Екатеринбурге, Россия.
Избранные персональные выставки:
2008 — Выставка графики и живописи В.М. Воловича, Музей истории Екатеринбурга, Екатеринбург, Россия
1999 — Выставка графики и живописи В.М. Воловича, Екатеринбург, Россия
1993 — Выставка графики и живописи В.М. Воловича, Екатеринбург, Россия
1984 — Выставка графики В.М. Воловича, Ярославль, СССР
1977 — Выставка графики В.М. Воловича, Карловы Вары, Чехословакия
1975 — Выставка книжной и станковой живописи, Москва, СССР
Избранные групповые выставки:
1984 — Международная выставка книжной иллюстрации, Брно, Чехословакия
1977 — Международная выставка «Искусство книги», Лейпциг, ГДР
1971 — Международная выставка «Искусство книги», Лейпциг, ГДР
—— 2-я Таллинская триеннале графики, Таллин, СССР
1966 — 33-я Венецианская биеннале, павильон СССР, Венеция, Италия
1965 — Международная выставка «Искусство книги», Лейпциг, ГДР

Женя Демина
Родилась в 1982 г. в Москве, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.
Избранные групповые выставки:
2010 — «Агенда», галерея «ЖИР», Москва, Россия
—— «Зоны видимости», ПROEKT_FABRИKA, 2-я Московская международная биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»
2009 — «Активный процесс», галерея RU. ЛИТВИН, Москва, Россия
—— «Невыносимое», квартирная выставка, Москва, Россия

Петер Добай
Родился в 1944 г. в Будапеште, Венгрия. Писатель, поэт.
В 1970 – 1994 годах работал на MAFILM'e (Венгерской кинофабрике) помощником режиссера, позже сценаристом.
Избранные фильмы производства Студии Белы Балаша с участием Петера Добая:
—— Büntetöexpedíció / «Карательная экспедиция», 1970 (сценарист)
—— Agitátorok / «Агитаторы», 1969 (актер)
—— Szobaszínház (Együtthatók) / «Домашний театр (Коэффициенты)», 1973, незакончен (режиссер)

Джимми Дурам
Родился в 1940 г. в Вашингтоне, Арканзас,

Selected group exhibitions:
2010 — *Russian Utopias*, Garage Center for Contemporary Art, Moscow, Russia
2009 — *Ultra-New Materiality*, The Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia
2008 — *Russian Dreams*, Art-Basel Miami Beach, Miami, USA
2004 — *Faster Than History*, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland
2002 — *Davaj!*, Postfuhramt, Berlin, Germany; MAK, Vienna, Austria

Afanasy Chepkasov
Born 1921. Nothing more is known about the artist.

Olga Chernysheva
Born 1962, Moscow, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected solo exhibitions:
2010 — Calvert22, London, UK
2009 — *Inner Dialog*, Bank Austria Kunstforum, Vienna, Austria
2009 — *Present Past*, Baibakov Art Projects, Moscow, Russia
2009 — *Adventure Istiklal*, Yapı Kredi Kazım Taşkent Art Gallery, Istanbul, Turkey
—— *Caesuras*, Galerie Volker Diehl, Berlin, Germany
Selected group exhibitions:
2010 — 6th Berlin Biennale, Berlin, Germany
—— *Artes Mundi 4*, National Museum Cardiff, Cardiff, UK
2009 — 3rd ICP Triennial of Photography and Video: *Dress Codes*, ICP, New York, USA
—— *The Boundaries of Time. Wrinkles in time / Images unconfined*, IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), Valencia, Spain
2007 — 2nd Moscow Biennale for Contemporary Art: *FOOTNOTES on Geopolitics, Markets and Amnesia*, The Federation Tower, Moscow, Russia

Anneta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
Anneta Mona Chișa, born 1975, Nădlac, Romania.
Lucia Tkáčová, born 1977, Banská Štiavnica, Czechoslovakia. The artists live and work in Prague, Czech Republic.
Selected solo exhibitions:
2010 — *Far from You*, Karlin Studios, Prague, Czech Republic
2009 — *Wager*, Collectiva gallery, Berlin, Germany
—— *Fair Sex*, Hermitage Gallery, Chicago, USA
—— *Footnotes to Business, Footnotes to Pleasure*, Christine König Galerie, Vienna, Austria
2008 — n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany
Selected group exhibitions:
2010 — *Beyond Credit*, Sanat Limani, Istanbul, Turkey
—— *Cinema X: I Like to Watch*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, Canada
2009 — *Gender Check*, The Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK), Vienna, Austria
2008 — *Do Something Different*, Barbican Centre, London, UK
—— Taipei Biennial 2008: *Dirty Yoga*, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan

Chto Delat
The members of the Chto Delat collective live and work in Russia.
The group was founded in 2003.
Selected solo exhibitions:
2010 — *The Urgent Need to Struggle*, ICA, London, UK
—— *What is to be done? The urgent need to struggle. Part 01*, Nova Galeria, Zagreb, Croatia
Selected group exhibitions:
2010–2011 — *The Potosí Principle. How can we sing the land?*, Museum Reina Sofía, Madrid, Spain; Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany
2010 — 17th Biennale of Sydney: *The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age*, Sydney, Australia
—— *Monument to Transformation*, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, Spain
—— *…on the eastern front. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, Hungary
—— *Play Van Abbe*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland

Alice Creischer,
Max Jorge Hinderer,
Andreas Siekmann
Since 2008, Alice Creischer, Max Jorge Hinderer and Andreas Siekmann have been the curatorial collective for the exhibition project *Principio Potosí*, which has already been displayed at the Reina Sofía Museum, Madrid, 2010 and at the Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 2010–2011. The curatorial projects created jointly by Alice Creischer and Andreas Siekmann include: *Violence on the Margin of All Things*, Generali Foundation, Vienna, 2002 and *Ex-Argentina – Steps for the Flight from Labour to Doing*, Museum Ludwig, Cologne, 2004.
Alice Creischer, born 1960, Gerolstein, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2001 — *The Greatest Happiness Principle Party*, Secession, Vienna, Austria
1998 — *Do Lobby today*, Kunstbüro Gallery, Vienna, Austria
Selected group exhibitions:
2009 — *Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, Spain
2007 — *At once and simultaneously. A feasibility study. Musical scenes for the negation of work from Alice Creischer, Christian von Borries and Andreas Siekmann*, Documenta 12, Kassel, Germany
2004–2005 — *How do we want to be governed? (Figure and Ground)*, Miami Art Central, Miami, USA
—— *Museotopia*, Osthaus Museum Hagen, Hagen, Germany
Max Jorge Hinderer, born 1980, Heidelberg, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Writer and art critic. Work includes research carried out during the period 2005 to 2007 on the Christian-iconic implications of political demonstrations in Santa Cruz, Bolivia (*Proyecto Palmasola*, in collaboration with Katherine Braun). His most recent books are: *Pok ta Pok. Aneignung – Macht – Kunst* (with Jens Kastner, eds. Vienna, 2007), and *TO SHOW IS TO PRESERVE – Figures and Demonstrations* (with Martin Beck et al., eds), a publication on the exhibition of the same title held at the Kunsthalle Lüneburg in 2008. He was visiting editor of *Kultur&Gespenster* magazine (issue 11, August 2010) on *Drugs, Technologies of the Self and Societies of Control* (with Hans-Christian Dany), and is a founding member of The Long Memory of Cocaine research group on the political economy of cocaine from pre-Fordist to post-Fordist labor regimes.

США. Живет и работает в Берлине, Германия.

Избранные персональные выставки:

2010 — Rocks Encouraged, Portikus, Франкфурт-на-Майне, Германия

—— Universal Miniature Golf, Glasgow Sculpture Studios, Глазго, Великобритания

2009 — Pierres rejetêes (Rejected Stones), Музей современного искусства города Парижа, Париж, Франция

2007 — Templum: The Sacred, the Profane, and Other, Fondazione Volume!, Рим, Италия

2003 — From the West Pacific to the East Atlantic, GeM — Музей современного искусства, Гаага, Голландия

Избранные групповые выставки:

2010 — Spatial City: An Architecture of Idealism, Hyde Park Arts Center, Чикаго, США

2009 — 10-я Лионская биеннале: The Spectacle of the Everyday, Лион, Франция

2008 — Collection(s) 2008, Институт современного искусства, Вийёрбанн, Рона-Альпы, Франция

2007 — Información contra información, Галисийский центр современного искусства, Сантьяго-де-Компостела, Испания

—— Tiempo al Tiempo, Музей современного искусства города Виго (MARCO de Vigo), Виго, Испания

Вадим Захаров
Родился в 1959 г. в Душанбе, СССР. Живет и работает в Москве, Россия, и Берлине, Германия.

Избранные персональные выставки:

2006 — «Двадцать пять лет на одной странице», Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

2004 — «Охота на мышь» (совместно с Андреем Монастырским), Stella Art Foundation, Москва, Россия

2003 — Памятник Теодору Адорно, площадь Теодора Адорно, Франкфурт-на-Майне, Германия

2002 — «Ничего нового», Государственный центр современного искусства, Москва, Россия

1995 — Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder, Kölnischer Kunstverein, Кельн, Германия

Избранные групповые выставки:

2007 — 1-я Биеннале в Фессалониках: Heterotopias, Музей византийской культуры, Фессалоники, Греция

2005 — «Ангелы истории. Московский концептуализм и его влияние», Музей современного искусства Антверпена (MuHKA), Антверпен, Бельгия

2003 — Moskauer Konzeptualismus: Sammlung Oroschakoff und Sammlung, Verlag, Archiv — Vadim Zakharov, Кабинет гравюр (Kupferstichkabinett), Берлин, Германия

2003–2004 — «Берлин – Москва. Москва – Берлин. 1950–2000», Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, Германия; Государственный Исторический музей, Москва, Россия

2001 — 49-я Венецианская биеннале: Plateau of Humankind, Венеция, Италия

Андреас Зикманн,
Алиса Крайшер,
Макс Йорге Хиндерер
С 2008 г. Алиса Крайшер, Андреас Зикманн и Макс Йорге Хиндерер являются кураторами выставки «Принцип Потоси», которая уже была показана в Музее королевы Софии, Мадрид, 2010, и Haus der Kulturen der Welt (HKW), Берлин, 2010–2011.

В число кураторских проектов, осуществленных совместно Алисой Крайшер и Андреасом Зикманном, входят: Violence on the Margin of All Things, Generali Foundation, Вена, 2002; Ex-Argentina — Steps for the Flight from Labour to Doing, Музей Людвига, Кельн, 2004.

Андреас Зикманн родился в 1961 г. в Хамме, Германия. Живет и работает в Берлине, Германия.

Избранные персональные выставки:

2010 — Andreas Siekmann. From: Limited Liability Company, 1996–99, Gustav-Lübcke-Museum, Хамм, Германия

—— Andreas Siekmann. Verhandlungen unter Zeitdruck, Städtische Museen Jena, Йена, Германия

2006 — Faustpfand, Treuhand und die unsichtbare Hand, Heidelberger Kunstverein, Гейдельберг, Германия

2002 — The Exclusive Power. On the Policy of the Exclusive Fourth, Salzburger Kunstverein, Зальцбург, Австрия

Избранные групповые выставки:

2009 — Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism, Музей современного искусства Барселоны (MACBA), Барселона, Испания

2007 — At once and simultaneously. A feasibility study. Musical scenes for the negation of work from Alice Creischer, Christian von Borries and Andreas Siekmann, Documenta 12, Кассель, Германия

—— skulptur projekte münster 07, Мюнстер, Германия

2004–2005 — How do we want to be governed? (Figure and Ground), Miami Art Central, Майами, США

Алиса Крайшер родилась в 1960 г. в Герольштейне, Германия. Живет и работает в Берлине, Германия.

Избранные персональные выставки:

2001 — The Greatest Happiness Principle Party, Сецессион, Вена, Австрия

1998 — Do Lobby today, Kunstbüro Gallery, Вена, Австрия

Избранные групповые выставки:

2009 — Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism, Музей современного искусства Барселоны (MACBA), Барселона, Испания

2007 — At once and simultaneously. A feasibility study. Musical scenes for the negation of work from Alice Creischer, Christian von Borries and Andreas Siekmann, Documenta 12, Кассель, Германия

2004–2005 — How do we want to be governed? (Figure and Ground), Miami Art Central, Майами, США

2002 — Museotopia, Osthaus Museum Hagen, Хаген, Германия

Макс Йорге Хиндерер родился в 1980 г. в Гейдельберге, Германия. Живет и работает в Берлине, Германия. Автор статей, арт-критик. В число его последних публикаций входит Proyecto Palmasola (в соавторстве с Катериной Браун) — исследование, посвященное импликациям христианской иконографии в политических демонстрациях в боливийском городе Санта-Крус; Pok ta Pok. Aneignung – Macht – Kunst (ред., в сотрудничестве с Йенсом Кастнером; Вена, 2007), а также сборник статей TO SHOW IS TO PRESERVE – Figures and Demonstrations (ред., в сотрудничестве с Мартином Беком и др.), приуроченный к одноимен-

Andreas Siekmann,
born 1961, Hamm, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2010 — *Andreas Siekmann. From: Limited Liability Company, 1996–99*, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Germany
—— *Andreas Siekmann. Verhandlungen unter Zeitdruck*, Städtische Museen Jena, Jena, Germany
2006 — *Faustpfand, Treuhand und die unsichtbare Hand*, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, Germany
2002 — *The Exclusive Power. On the Policy of the Exclusive Fourth*, Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria
Selected group exhibitions:
2009 — *Modernologies*. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, Spain
2007 — *At once and simultaneously. A feasibility study. Musical scenes for the negation of work from Alice Creischer, Christian von Borries and Andreas Siekmann*, Documenta 12, Kassel, Germany
—— skulptur projekte münster 07, Münster, Germany
2004–2005 — *How do we want to be governed? (Figure and Ground)*, Miami Art Central, Miami, USA

Zhenya Demina
Born 1982, Moscow, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected group exhibitions:
2010 — *Agenda*, ZHIR gallery, Moscow, Russia
—— *Visibility Zones*, PROEKT_FABRIKA, "Qui Vive?" 2nd Moscow International Biennale for Young Art
2009 — *Active Process*, RU.LITVIN gallery, Moscow, Russia
—— *Unbearable*, apartment exhibition, Moscow, Russia

Péter Dobai
Born 1944, Budapest, Hungary. Writer and poet. Between 1970–1994 he worked for MAFILM (Hungarian Film Factory) as an assistant director, and later, as a scriptwriter. Selected films that Péter Dobai worked on at the Béla Bálazs Studio:
—— *Büntetöexpedíció* / Punitive Expedition, 1970 (script)
—— *Agitátorok* / Agitators, 1969 (actor)
—— *Szobaszínház (Együtthatók)* / Apartment Theatre (Coefficients), 1973, unfinished (direction)

Jimmie Durham
Born 1940, Washington, AR, USA. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2010 — *Rocks Encouraged*, Portikus, Frankfurt am Main, Germany
—— *Universal Miniature Golf*, Glasgow Sculpture Studios, Glasgow, UK
2009 — *Pierres rejetêes* (Rejected Stones), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
2007 — *Templum: The Sacred, the Profane, and Other*, Fondazione Volume!, Rome, Italy
2003 — *From the West Pacific to the East Atlantic*, GeM – Museum voor Actuele Kunst, The Hague, Holland
Selected group exhibitions:
2010 — *Spatial City: An Architecture of Idealism*, Hyde Park Arts Center, Chicago, USA
2009 — 10th Lyon Biennial: *The Spectacle of the Everyday*, Lyon, France
2008 — *Collection(s) 2008*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Rhône-Alpes, France
2007 — *Información contra información*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain
—— *Tiempo al Tiempo*, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, Spain

Harun Farocki
Born 1944, Nový Jicin, German-annexed Czechoslovakia. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2009–2010 — *Against What? Against Whom?*, Raven Row, London, UK
2009 — Museum Ludwig, Cologne, Germany
2008 — *Deep Play*, Greene Naftaly Gallery, New York, USA
2007–2008 — àngels barcelona, Barcelona, Spain
—— *One image doesn't take the place of the previous one*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montreal, Canada
Selected group exhibitions:
2009–2010 — *Una Fábrica, una Máchina, un Cuerpo. Arqueología y Memoria de los Espacios Industriales*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Mexico, Mexico
2009 — H.F./R.G. Harun Farocki / Rodney Graham, Jeu de Paume, Paris, France
2008 — Manifesta 7, Fortezza, Bolzano, Trento, Italy
2007 — Documenta 12, Kassel, Germany
2006 — *Cinema like never before*, Generali Foundation, Vienna, Austria

Daniel Faust
Born New Rochelle, USA. Lives and works in New York, USA.
Selected group exhibitions:
2008 — Gwangju Biennale 2008: *Annual Report: A Year in Exhibitions*, Gwangju, Republic of Korea
—— 01SJ Biennial, San Jose Museum of Art, San Jose, USA
2007 — 10th International Istanbul Biennial: *Not Only Possible, But Also Necessary – Optimism in the Age of Global War*, Istanbul, Turkey
—— *Hidden in Plain Sight: Contemporary Photographs from the Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA
2006 — 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville: *The Unhomely, Phantom Scenes in Global Society*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo/ Reales Atarazanas, Seville, Spain

Cao Fei
Born 1978, Guangzhou, China. Lives and works in Beijing, China.
Selected solo exhibitions:
2009 — Shiseido Gallery, Tokyo, Japan
—— *RMB City Opera* (director), Artissima Festival, Turin, Italy
2008 — FRAC Ile-de-France / Le Plateau, Paris, France
—— *RMB City*, Serpentine Gallery, London, UK
2007 — *Whose Utopia*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, USA
Selected group exhibitions:
2010 — 17th Biennale of Sydney: *The Beauty of Distance. Songs of Survival*, Sydney, Australia
—— *Contemplating the Void*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA
2009 — *The Generational: Younger Than Jesus*, The New Museum, New York, USA
2008 — Yokohama Triennale 2008: *Time Crevasse*, Yokohama, Japan
—— *In Between. Asian Video Art Weekend*, Mori Art Museum, Tokyo, Japan
2007 — 52nd Venice Biennale, China Pavilion, Venice, Italy

ной выставке в Kunsthalle Lüneburg (2008). В августе 2010 года в качестве приглашенного редактора выпустил 11-й номер журнала Kultur & Gespenster (Drugs, Technologies of the Self and Societies of Control; в сотрудничестве с Хансом-Кристианом Дани). Один из создателей исследовательской группы The Long Memory of Cocaine, разрабатывающей вопросы политической экономии кокаина в ее развитии от дофордистских к постфордистским системам производства.

Йорис Ивенс
Родился в 1898 г. в Неймегене, Голландия. Умер в 1989 г. в Париже, Франция.
Кинорежиссер, оператор. Автор более 80 кинокартин. Лауреат многочисленных премий, в том числе Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1968), премии «Золотой телец» Голландского кинофестиваля (1985), премии Че Гевары (1987, Куба). Обладатель награды «Золотой лев» Венецианского кинофестиваля за вклад в развитие кинематографа (1988).
Избранная фильмография:
——De Brug / «Мост», 1928, Голландия (режиссер, монтажер, оператор)
——Regen / «Дождь», 1929, Голландия (режиссер, монтажер, оператор)
——The Spanish Earth / «Испанская земля», 1937, США (режиссер, сценарист)
——The Four Hundred Million / «400 миллионов», 1939, США (режиссер, сценарист)
——Our Russian Front / «Наш русский фронт», 1941, США (режиссер, совместно с Льюисом Майлстоуном)
——Indonesia Calling! / «Индонезия зовет!», 1946, Австралия (режиссер, сценарист, монтажер)
——Das Lied der Ströme / «Песня великих рек», 1954, ГДР (режиссер, сценарист, совместно с Владимиром Познером)
——La Seine a rencontré Paris / «Сена встречает Париж», 1957, Франция (режиссер, сценарист)
——Loin de Vietnam / «Далеко от Вьетнама», 1967, Франция (режиссер, совместно с Аленом Рене, Жан-Люком Годаром, Уильямом Кляйном, Клодом Лелушем, Аньес Вардой)

Линь Илинь
Родился в 1964 г. в Гуанчжоу, Китай. Живет и работает в Пекине, Китай, и Нью-Йорке, США.
Избранные персональные выставки:
2009 — Big Family: Brothers, Not Comrades, Arrow Factory, Пекин, Китай
2008 — Target, Tang Contemporary Art, Пекин, Китай
——A Spatio-temporal Tunnel, Shanghai Gallery of Art, Шанхай, Китай
2006 — Zero Interface: Brave New World, Vitamin Creative Space, Гуанчжоу, Китай
2004 — Move On: Lin Yilin, ISE Cultural Foundation, Нью-Йорк, США
Избранные групповые выставки:
2009 — 10-я Лионская биеннале: The Spectacle of the Everyday, Лион, Франция
2007 — Documenta 12, Кассель, Германия
2003 — 50-я Венецианская биеннале, Венеция, Италия
1998 — Big Tail Elephant, Kunsthalle Bern, Берн, Швейцария
1997 — Cities on the Move, Сецессион, Вена, Австрия

Илья и Эмилия Кабаковы
Илья Кабаков родился в 1933 г. в Днепропетровске, СССР.
Эмилия Кабакова родилась в 1945 г. в Днепропетровске, СССР. Сотрудничает с Ильей Кабаковым с 1989 г. Художники живут и работают в Нью-Йорке, США.
Избранные персональные выставки:
2009 — «Ретроспектива», Центр современной культуры «Гараж»; Центр современного искусства ВИНЗАВОД; Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; галерея M&Ю Гельман, Москва, Россия
2004 — «Случай в музее и другие инсталляции», Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия
2003 — Where is Our Place?, в рамках 50-й Венецианской биеннале, Fondazione Querini Stampalia, Венеция, Италия; Mori Art Museum, Токио, Япония; MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Рим, Италия
2000 — 50 Installations, Бернский художественный музей, Берн, Швейцария; Музей Висбадена, Висбаден, Германия; Kunstsammlungen Chemnitz, Хемниц, Германия
1995 — We Are Living Here, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция
1993 — 45-я Венецианская биеннале, павильон России (совместно с Владимиром Мартыновым), Венеция, Италия
——The Big Archive, Стеделийк-музей, Амстердам, Голландия
Избранные групповые выставки:
2009 — Heart in Heart, Национальный музей современного искусства, Афины, Греция
2003–2004 — «Берлин – Москва. Москва — Берлин. 1950–2000», Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, Германия; Государственный Исторический музей, Москва, Россия
2003 — Utopia Station, в рамках 50-й Венецианской биеннале, Венеция, Италия
2001 — 49-я Венецианская биеннале: Plateau of Humankind, Венеция, Италия
1997 — Биеннале Уитни-1997, Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк, США
1992 — Documenta 9, Кассель, Германия

Никита Кадан и Александр Бурлака
Никита Кадан родился в 1982 г. в Киеве, СССР. Живет и работает в Киеве, Украина.
Избранные персональные выставки:
2010 — «Процедурная комната», Галерея на Институтской, Киев, Украина
2009 — «Место действия» (совместно с «Группой предметов»), галерея «Коллекция», Киев, Украина
2007 — «Грибы», галерея Kiev.FineArt, Киев, Украина
2006 — Silent TV, Bereznitsky Gallery, Киев, Украина
Избранные групповые выставки:
2010 — Over the Counter. The Phenomena of Post-Socialist Economy in Contemporary Art, Mücsarnok, Будапешт, Венгрия
——«Якщо / Если / If. Украинское искусство на переломе», Пермский музей современного искусства PERMM, Пермь, Россия
2009 — «Выставка 20 номинантов премии PinchukArtCentre», PinchukArtCentre, Киев, Украина
2008 — Alphabetical Order, Index — Шведский фонд современного искусства, Стокгольм, Швеция
—— New Ukrainian Painting, White Box Gallery, Нью-Йорк, США

Mário Moreira Fontenelle
Born 1919, Delta do Parnaíba, Piauí, Brazil. Died 1986 Brasilia, Federal District, Brazil.

Joris Ivens
Born 1898, Nijmegen, Holland. Died 1989, Paris, France.
Film director and cameraman. Made over 80 films. Received numerous awards, including: the International Lenin Prize for Strengthening Peace Among Peoples (1968), the Golden Calf – Dutch Film Prize (1985), the Ché Guevara Prize (1987, Cuba). Ivens was also awarded the Golden Lion for lifetime achievement at the 1988 Venice Film Festival.
Selected filmography:
——*De Brug* /Bridge, 1928, Holland (director, cameraman and montage)
——*Regen* / Rain, 1929, Holland (director, cameraman and montage)
——*The Spanish Earth*, 1937, USA (director, script writer)
——*The Four Hundred Million*, 1939, USA (director, scriptwriter)
——*Our Russian Front*, 1941, USA (director, script writer with Lewis Milestone)
——*Indonesia Calling!*, 1946, Australia (director, scriptwriter, montage)
——*Das Lied der Ströme* / Song of the Rivers, 1954, GDR (director; scriptwriter with Vladimir Pozner)
——*La Seine a rencontré Paris* / The Seine Meets Paris, 1957, France (director, scriptwriter)
——*Loin de Vietnam* / Far from Vietnam, 1967, France (co-director with Alain Resnais, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda)

Christian Jankowski
Born 1968, Göttingen, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2010—*Was ich noch zu erledigen habe*, Grieder Contemporary, Zurich, Switzerland
——*The Perfect Gallery*, Pump House Gallery, London, UK
——*Strip the Auctioneer*, Friedrich Petzel Gallery, New York, USA
——*Jeck we can*, Julia Stoschek Collection, Dusseldorf, Germany
2009—*And Now For Something Completely Different*, BAWAG Foundation, Vienna, Austria
Selected group exhibitions:
2010—Taipei Biennial 2010, Taipei Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
——17th Bienniale of Sydney: *The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age*, Sydney, Australia
——Experimenta Utopia Now International Biennial of Media Art, The Arts Centre, Melbourne, Australia
——*The Good Life Exhibition*, Chinese European Art Center, Xiamen, China
——*Move*: *Choreographing You*, Kunsthalle Hamburg, Germany; Hayward Gallery, London, UK

Ilya & Emilia Kabakov
Ilya Kabakov, born 1933, Dnepropetrovsk, USSR.
Emilia Kabakov, born 1945, Dnepropetrovsk, USSR.
The artists have been working together since 1989. They live and work in New York, USA.
Selected solo exhibitions:
2009—*Retrospective*, Garage Center for Contemporary Culture; Pushkin State Museum of Fine Arts; WINZAVOD Center for Contemporary Art; M&J Guelman Gallery, Moscow, Russia
2004—*Incident in The Museum and Other Installations*, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia
2003—*Where is Our Place?*, within the framework of the 50th Venice Biennale, Fondazione Querini Stampalia, Venice, Italy; Mori Art Museum, Tokyo, Japan; MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, Italy
2000—*50 Installations*, Museum of Fine Arts Bern, Berne, Switzerland; Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Germany; Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz, Germany
1995—*We Are Living Here*, Centre Georges Pompidou, Paris, France
1993—45th Venice Biennale, Russia Pavilion (with Vladimir Martynov), Venice, Italy
——*The Big Archive*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland
Selected group exhibitions:
2009—*Heart in Heart*, National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece
2003–2004—*Berlin–Moscow. Moscow–Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany; The State Historical Museum, Moscow, Russia
2003—*Utopia Station*, in the framework of the 50th Venice Biennale, Venice, Italy
2001—49th Venice Biennale: *Plateau of Humankind*, Venice, Italy
1997—Whitney Biennial 1997, Whitney Museum of American Art, New York, USA
1992—Documenta 9, Kassel, Germany

Nikita Kadan and Alexander Burlaka
Nikita Kadan, born 1982, Kiev, USSR. Lives and works in Kiev, Ukraine.
Selected solo exhibitions:
2010—*Procedure Room*, Institutskaya Gallery, Kiev, Ukraine
2009—*Place of Action* (with Group of Objects), Collection Gallery, Kiev, Ukraine
2007—*Mushrooms*, Kiev.FineArt gallery, Kiev, Ukraine
2006—*Silent TV*, Bereznitsky Gallery, Kiev, Ukraine
Selected group exhibitions:
2010—*Over the Counter. The Phenomena of Post-Socialist Economy in Contemporary Art*, Mücsarnok, Budapest, Hungary
——*Якщо / Если / If. Ukrainian Art in Transition*, PERMM – Perm Museum of Contemporary Art, Perm, Russia
2009—*Exhibition of the 20 shortlisted PinchukArtCentre Prize nominees*, PinchukArtCentre, Kiev, Ukraine
2008—*Alphabetical Order*, Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, Sweden
——*New Ukrainian Painting*, White Box Gallery, New York, USA
Alexander Burlaka, born 1982, Kiev, USSR (Ukrainian SSR). Lives and works in Kiev, Ukraine.
Selected group exhibitions:
2010—*Якщо / Если / If. Ukrainian Art in Transition*, PERMM – Perm Museum of Contemporary Art, Perm, Russia
2009—*Homestories II*, arttransponder, Berlin, Germany
——*Points of View*, Foundation Center for Contemporary Art, Kiev, Ukraine
2008—*Booklunch*, Center for Contemporary Art at the National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kiev, Ukraine

Александр Бурлака
родился в 1982 г. в Киеве, СССР. Живет и работает в Киеве, Украина.

Избранные групповые выставки:

2010 — «Якщо / Если / If. Украинское искусство на переломе», Пермский музей современного искусства PERMM, Пермь, Россия

2009 — Homestories II, arttransponder, Берлин, Германия

—— Points of View, Фонд «Центр современного искусства», Киев, Украина

2008 — Booklunch, Центр современного искусства при Государственном университете «Киево-Могилянская академия», Киев, Украина

—— Homestories, Центр современного искусства при Государственном университете «Киево-Могилянская академия», Киев, Украина

Федор Каменских
Родился в 1908 г. в селе Таборы Пермской губернии, Россия. Умер в 1995 г. в Нижнем Тагиле, Россия. В 1934 г. окончил курсы художника-оформителя при редакции газеты «Тагильский рабочий». С 1939 г. участвовал в выставках народного творчества. В 1987 г. получил диплом Всесоюзного фестиваля художественного творчества трудящихся.

Анетта Мона Киша
и Лючия Ткачова

Анетта Мона Киша родилась в 1975 г. в городе Нэдлак, Румыния.

Лючия Ткачова родилась в 1977 г. в городе Банска-Штьявница, Чехословакия.
Живут и работают в Праге, Чехия.

Избранные персональные выставки:

2010 — Far from You, Karlin Studios, Прага, Чехия

2009 — Wager, галерея Collectiva, Берлин, Германия

—— Fair Sex, Hermitage Gallery, Чикаго, США

—— Footnotes to Business, Footnotes to Pleasure, Christine König Galerie, Вена, Австрия

2008 — n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Берлин, Германия

Избранные групповые выставки:

2010 — Beyond Credit, Sanat Limani, Стамбул, Турция

—— Cinema X: I Like to Watch, Музей современного канадского искусства, Торонто, Канада

2009 — Gender Check, Музей современного искусства Фонда Людвига – Вена (MUMOK), Вена, Австрия

2008 — Do Something Different, Barbican Centre, Лондон, Великобритания

—— Тайпейская биеннале-2008: Dirty Yoga, Тайпейский музей изобразительного искусства, Тайвань

Збигнев Либера
Родился в 1959 г. в Пабьянице, Польша. С 2006 г. путешествует по миру.

Избранные персональные выставки:

2007 — Galerie Krinzinger, Вена, Австрия

2006 — Zbigniew Libera: Work from 1984–2004, University of Michigan, School of Art & Design, Анн Арбор, США

—— Co robi łączniczka (совместно с Дареком Фоксом), Польский институт, Париж, Франция

—— Nouvelles Impressions d'Afrique, Galerie Anne de Villepoix, Париж, Франция

—— Photographs, Raster Gallery, Варшава, Польша

Избранные групповые выставки:

2007 — At Last, Something New, Краковский национальный музей, Краков, Польша

—— Attitude 2007. The House of Human Beings – Authentically Blessed Jubilance, Музей современного искусства, Кумамото, Япония

2006 — The Eighties. Topology, Serralves Museum of Contemporary Art Porto, Порто, Португалия

2005 — Poles Apart: Contemporary Polish Art, Rubell Family Collection, Майами, США

Нароа Лизар
Родилась в 1984 г. в Памплоне, Испания. Живет и работает в Лондоне, Великобритания.

Избранные групповые выставки:

2009 — Suspended in Process, 14 New Quebec Street, Лондон, Великобритания

—— NIKON Discovery Awards, Лондон, Великобритания

—— Young Lions, Hackney Wicked Art Festival, The Lionworks Gallery, Лондон, Великобритания

—— Out of Range, The Rag Factory, Лондон, Великобритания

2007 — That place would definitely be wonderful, someday for sure, Medway Manor Hotel, Рочестер, Кент, Великобритания

Роман Минин
Родился в 1981 г. в Дмитрове, СССР. Живет и работает в Харькове, Украина.

Избранные персональные выставки:

2010 — «Символ веры», Киевский музей русского искусства, Киев, Украина

2009 — «Шахтерский фольклор», Украинский дом, Киев, Украина

—— «Днем с огнем», VOLGA art gallery, Москва, Россия

2008 — «Ваш шахтер», Донецкий областной совет, Донецк, Украина

2007 — SMS-Art, галерея «Маэстро», Харьков, Украина

Избранные групповые выставки:

2010 — «Якщо / Если / If. Украинское искусство на переломе», Пермский музей современного искусства PERMM, Пермь, Россия

—— Биеннале исторической живописи: «От триполья до современности», Центральный дом художника, Киев, Украина

2009 — ГОГОЛЬFEST 2009, Мистецкий арсенал, Киев, Украина

2008 — «Арт-Манеж», ЦВЗ «Манеж», Москва, Россия

—— Moloda Sztuka Charkowa, Salon Posnania, Познань, Польша

Андрей Монастырский
Родился в 1949 г. в Петсамо, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.

Избранные персональные выставки:

2008 — Kunstihoone Tallinn Art Hall, Таллин, Эстония

2007 — «Зима 1983–2008», Moderna Galerija — Ljubljana, Любляна, Словения

2005 — «Земляные работы», Stella Art Foundation, Москва, Россия

2000 — «70-е годы и др. работы», галерея Navicula Artis, Санкт-Петербург, Россия

1994 — Unterschriften, Институт современного искусства Kunst-Werke (KW), Берлин, Германия

Избранные групповые выставки:

2007 — 52-я Венецианская биеннале: Think With the Senses, Feel With the Mind, Венеция, Италия

—— Documenta 12, Кассель, Германия

2005 — «Ангелы истории. Московский концептуализм и его влияние», Музей современного искусства Антверпена (MuHKA), Антверпен, Бельгия

2003–2004 — «Берлин – Москва. Москва – Берлин. 1950–2000», Мартин-Гропиус-Бау, Берлин, Германия; Государственный

——*Homestories*, Center for Contemporary Art at the National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kiev, Ukraine

Fedor Kamenskikh
Born 1908, Tabory village, Permskaya province, Russia. Died 1995, Nizhny Tagil, Russia.
In 1934 finished art and design courses organized by the *Tagil Worker* newspaper. Since 1939 has been participating in amateur art exhibitions. In 1987 received a diploma from the All-Union Festival of Laborers' Artistic Work.

Kolumne Links
The artists wished to remain anonymous.

Zbigniew Libera
Born 1959, Pabianice, Poland.
Since 2006 the artist has been travelling the world.
Selected solo exhibitions:
2007—Galerie Krinzinger, Vienna, Austria
2006—*Zbigniew Libera: Work from 1984–2004*, University of Michigan, School of Art & Design, Ann Arbor, USA
——*Co robi łączniczka* (with Darek Foks), Institut Polonaise, Paris, France
——*Nouvelles Impressions d'Afrique*, Galerie Anne de Villepoix, Paris, France
——*Photographs*, Raster, Warsaw, Poland
Selected group exhibitions:
2007—*At Last, Something New*, National Museum Krakow, Poland
——*Attitude 2007. The House of Human Beings – Authentically Blessed Jubilance*, Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan
2006—*The Eighties. Topology*, Serralves Museum of Contemporary Art Porto, Porto, Portugal
2005—*Poles Apart: Contemporary Polish Art*, Rubell Family Collection, Miami, USA

Naroa Lizar
Born 1984, Pamplona, Spain. Lives and works in London, UK.
Selected group exhibitions:
2009—*Suspended in Process*, 14 New Quebec Street, London, UK
——*NIKON Discovery Awards*, London, UK
——*Young Lions*, Hackney Wicked Art Festival, The Lionworks Gallery, London, UK
——*Out of Range*, The Rag Factory, London, UK
2007—*That place would definitely be wonderful, someday for sure*, Medway Manor Hotel, Rochester, Kent, UK

MeineAkademie (MyAcademy)
Robert Burghardt, born 1979, Berlin, Germany.
Johannes Paul Raether, born 1977, Heidelberg, Germany.
Konstanze Schmitt, born 1974, Mannheim, Germany.
All group members live and work in Berlin, Germany. Founded in 2004.
Selected group exhibitions:
2008—*Grenzgänger und Unruhestifter*, Curated Screening at Oberhausen short film festival, Oberhausen, Germany
——*...more work to do*, Shedhalle Zurich, Zurich, Switzerland
2007—*Reformpause*, Lüneburg University, Lüneburg, Germany
2006—*La Normalidad*, Palais Nacional Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Roman Minin
Born 1981, Dmitrov, USSR. Lives and works in Kharkov, Ukraine.
Selected solo exhibitions:
2010—*Symbol of Belief*, Kiev Museum of Russian Art, Kiev, Ukraine
2009—*Mining Folklore*, Ukrainian House, Kiev, Ukraine
——*As Good as Mine*, VOLGA art gallery, Moscow, Russia
2008—*Your Miner*, Donetsk Municipal Administration Building, Donetsk, Ukraine
2007—*SMS-Art*, Maestro gallery, Kharkov, Ukraine
Selected group exhibitions:
2010—*Якщо / Если / If. Ukrainian Art in Transition*, PERMM – Perm Museum of Contemporary Art, Perm, Russia
—— Biennial of Historical Painting: *From Ancient Tripolye to Today*, Central House of Artists, Kiev, Ukraine
2009—GOGOLFEST 2009, Mystetsky Arsenal, Kiev, Ukraine
2008—Art-Manezh, Manezh Central Exhibition Hall, Moscow, Russia
——*Moloda Sztuka Charkowa*, Salon Posnania, Posnan, Poland

Andrei Monastyrsky
Born 1949, Petsamo, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected solo exhibitions:
2008—Kunstihoone Tallinn Art Hall, Tallinn, Estonia
2007—*Winter of 1983–2008*, Moderna Galerija – Ljubljana, Ljubljana, Slovenia
2005—*Earthworks*, Stella Art Foundation, Moscow, Russia
2000—*The 70's and Other Works*, Navicula Artis gallery, St. Petersburg, Russia
1994—*Unterschriften*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany
Selected group exhibitions:
2007—52nd Venice Biennale: *Think With the Senses, Feel With the Mind*, Venice, Italy
—— Documenta 12, Kassel, Germany
2005—*Angels of History. Moscow Conceptualism and its Influence*, Museum of Contemporary Art Antwerp (MuHKA), Antwerp, Belgium
2003–2004—*Berlin–Moscow. Moscow–Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany; The State Historical Museum, Moscow, Russia

Ciprian Muresan
Born 1977, Dej, Romania. Lives and works in Cluj, Romania.
Selected solo exhibitions:
2010—n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany
——*How I wonder what you are*, Plan B, Berlin, Germany
——*The Unbelonging*, prometeogallery di Ida Pisani, Lucca, Italy
2009—*Incorrigible Believers*, David Nolan Gallery, New York, USA
2007—*Expulsion from Paradise*, Raster Gallery, Warsaw, Poland
Selected group exhibitions:
2010—17th Biennale of Sydney: *The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age*, Sydney, Australia
——*The Promises of the Past, 1950–2010*, Centre Georges Pompidou, Paris, France
——*The Seductiveness of the Interval*, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, USA
2009—*The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York, USA
2008—*Fusion/Confusion*, Museum Folkwang, Essen, Germany

Rabih Mroué
Born 1967, Beirut, Lebanon. Lives and works in Beirut, Lebanon.

Исторический музей, Москва, Россия

Рабия Мруэ
Родился в 1967 г. в Бейруте, Ливан. Живет и работает в Бейруте, Ливан.
Персональная выставка:
2010 — I, the undersigned, BAK basis voor actuele kunst, Утрехт, Голландия
Избранные групповые выставки:
2009 — 9-я Биеннале в Шардже, Шардж, ОАЭ Tarjama / Translation, Художественный музей Куинса, Нью-Йорк, США
—— 11-я Международная Стамбульская биеннале: What Keeps Mankind Alive? Стамбул, Турция
—— Performa 09, Нью-Йорк, США
2008 — Les Inquiets. 5 artistes sous la pression de la guerre, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция
—— Manifesta 7, Фортецца, Больцано, Тренто, Италия
—— Medium Religion, Центр искусства и новых технологий (ZKM), Карлсруэ, Германия
—— Soft Manipulation – Who is afraid of the new now?, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Люксембург
2007 — In Focus, Тейт Модерн, Лондон, Великобритания
2006 — 15-я Сиднейская биеннале: Zones of Contact, Сидней, Австралия

Сиприан Мурешан
Родился в 1977 г. в городе Деж, Румыния. Живет и работает в городе Клуж, Румыния.
Избранные персональные выставки:
2010 — n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Берлин, Германия
—— How I wonder what you are, Plan B, Берлин, Германия
—— The Unbelonging, prometeogallery di Ida Pisani, Лукка, Италия
2009 — Incorrigible Believers, David Nolan Gallery, Нью-Йорк, США
2007 — Expulsion from Paradise, Raster Gallery, Варшава, Польша
Избранные групповые выставки:
2010 — 17-я Сиднейская биеннале: The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age, Сидней, Австралия
—— The Promises of the Past, 1950–2010, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция
—— The Seductiveness of the Interval, The Renaissance Society at the University of Chicago, Чикаго, США
2009 — The Generational: Younger Than Jesus, Новый музей, Нью-Йорк, США
2008 — Fusion / Confusion, Museum Folkwang, Эссен, Германия

Деймантас Наркявичюс
Родился в 1964 г. в Утене, СССР. Живет и работает в Вильнюсе, Литва.
Избранные персональные выставки:
2009 — BFI Southbank Gallery, Лондон, Великобритания
—— The Unanimous Life, Van Abbemuseum, Эйндховен, Голландия
2008 — La vida unánime, Музей королевы Софии, Мадрид, Испания
2007 — Among the things we touched, Сецессион, Вена, Австрия
2001 — 49-я Венецианская биеннале, павильон Литвы, Венеция, Италия
Избранные групповые выставки:
2010 — The Promises of the Past, 1950–2010, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция
2009 — 11-я Международная Стамбульская биеннале современного искусства: What Keeps Mankind Alive? Стамбул, Турция
2007 — skulptur proekte münster 07, Мюнстер, Германия
—— 3-я Пражская биеннале: DER PROZESS: Collective Memory and Social History, Прага, Чехия
2003 — 50-я Венецианская биеннале: Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, Венеция, Италия

Амшей Нюренберг
Родился в 1887 г. в Елисаветграде Херсонской губернии, Россия (ныне Кировоград, Украина). Умер в 1979 г. в Москве, СССР.

Михаил Охитович
Родился в 1896 (1898?) г. Умер в 1937 (?) г. Места рождения и смерти неизвестны.

Арайя Расджармрернсук
Родилась в 1957 г. в городе Трад, Таиланд. Живет и работает в городе Чингмай, Таиланд.
Избранные персональные выставки:
2008 — The Two Planets Series, Gimpel Fils Gallery, Лондон, Великобритания
2006 — Great Times Message, 100 Tonson Gallery, Бангкок, Таиланд
2003 — Lament, Tensta Konsthall, Стокгольм, Швеция
1999–2000 — At Nightfall Candles Are Lighted, Галерея факультета изящных искусств, Университет Чингмая, Чингмай, Таиланд; Художественная галерея Университета «Чулалонгкорн», Бангкок, Таиланд
1998–1999 — Lament of Desire, Artpace, Сан-Антонио, Техас, США
Избранные групповые выставки:
2010 — 17-я Сиднейская биеннале: The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age, Сидней, Австралия
2007 — Wind from the East: Perspectives on Asian Contemporary Art, Музей современного искусства «Киасма», Хельсинки, Финляндия
2006 — Тайпейская биеннале-2006: Dirty Yoga, Тайпейский музей изобразительных искусств, Тайпей, Тайвань
2006 — Six Feet Under, Бернский художественный музей, Берн, Швейцария
2003 — 8-я Международная Стамбульская биеннале: Poetic Justice, Стамбул, Турция

Йоханнес Пауль Ретер
Родился в 1977 г. в Гейдельберге, Германия. Живет и работает в Берлине, Германия.
Избранные групповые выставки:
2010 — Salle des fetes, Центр современного искусства, Женева, Швейцария
—— «Поговорим о национализме!», Художественный музей Kumu, Таллин, Эстония
2009 — basso silberkuppe, Hayward Gallery Projectspace, Лондон, Великобритания
—— Kunst und Öffentlichkeit, n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Берлин, Германия
2008 — Usable Pasts, Concerted Forgettings, SMART Projectspace, Амстердам, Голландия

Дьёрди Салай и Ласло Витези
Дьёрди Салай родилась в 1940 г. в Кишпеште, Венгрия. Режиссер, сценарист, монтажер. Училась в 1963–1965 годах в Венгерской академии драмы и кино. Начала с документальных фильмов в роли сорежиссера и сосценариста, продолжала сотрудничать на поприще документалистики на Студии Белы Балаша (BBS). Представительница Будапештской школы.

Solo exhibition:
2010 — *I, the undersigned*, BAK basis voor actuele kunst, Utrecht, Holland
Selected group exhibitions:
2009 — 9th Sharjah Biennial, Sharjah, United Arab Emirates
—— *Tarjama/Translation*, Queens Museum of Art, New York, USA
—— 11th International Istanbul Biennial: *What Keeps Mankind Alive?*, Istanbul, Turkey
—— Performa 09, New York, USA
2008 — *Les Inquiets. 5 artistes sous la pression de la guerre*, Centre Georges Pompidou, Paris, France
Manifesta 7, Fortezza, Bolzano, Trento, Italy
—— *Medium Religion*, Center for Art and Media (ZKM), Karlsruhe, Germany
—— *Soft Manipulation – Who is afraid of the new now?*, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxembourg
2007 — *In Focus*, The Tate Modern Gallery, London, UK
2006 — 15th Biennale of Sydney: *Zones of Contact*, Sydney, Australia

Deimantas Narkevičius
Born 1964, Utena, USSR. Lives and works in Vilnius, Lithuania.
Selected solo exhibitions:
2009 — BFI Southbank Gallery, London, UK
—— *The Unanimous Life*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland
2008 — *La vida unánime*, Reina Sofía Museum, Madrid, Spain
2007 — *Among the things we touched*, Secession, Vienna, Austria
2001 — 49th Venice Biennale, Lithuania Pavilion, Venice, Italy
Selected group exhibitions:
2010 — *The Promises of the Past, 1950–2010*, Centre Georges Pompidou, Paris, France
2009 — 11th Istanbul International Biennial: *What Keeps Mankind Alive?* Istanbul, Turkey
2007 — skulptur proekte münster 07, Münster, Germany
—— Prague Biennale 3: *DER PROZESS: Collective Memory and Social History*, Prague, Czech Republic
2003 — 50th Venice Biennale: *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, Venice, Italy

Amshei Nurenberg
Born 1887, Elisavettgrad, Kherson Governorate, Russia, now Kirovograd, Ukraine.
Died 1979, Moscow, USSR.

Mikhail Okhitovich
Born 1896 (1898?). Died 1937 (?). The places of birth and death are unknown.

Johannes Paul Raether
Born 1977, Heidelberg, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected group exhibitions:
2010 — *Salle des fetes*, Centre d'art contemporain, Geneva, Switzerland
—— *Let's talk about nationalism!*, Kumu Art Museum, Tallinn, Estonia
2009 — *basso silberkuppe*, Hayward Gallery Projectspace, London, UK
—— *Kunst und Öffentlichkeit*, n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany
2008 — *Usable Pasts, Concerted Forgettings*, SMART Projectspace, Amsterdam, Holland

Araya Rasdjarmrearnsook
Born 1957, Trad, Thailand. Lives and works in Chiangmai, Thailand.
Selected solo exhibitions:
2008 — *The Two Planets Series*, Gimpel Fils Gallery, London, UK
2006 — *Great Times Message*, 100 Tonson Gallery, Bangkok, Thailand
2003 — Lament, Tensta Konsthall, Stockholm, Sweden
1999–2000 —— *At Nightfall Candles Are Lighted*, Faculty of Fine Art Gallery, Chiang Mai University, Chiang Mai, Thailand; Art Gallery of Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand
1998–1999 — *Lament of Desire*, Artpace, San Antonio, Texas, USA
Selected group exhibitions:
2010 — 17th Biennale of Sydney: *The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age*, Sydney, Australia
2007 — *Wind from the East: Perspectives on Asian Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland
2006 — Taipei Biennial 2006: *Dirty Yoga*, Taipei Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
—— *Six Feet Under*, Museum of Fine Arts Berne, Berne, Switzerland
2003 — 8th International Istanbul Biennial: *Poetic Justice*, Istanbul, Turkey

Sean Snyder
Born 1972, Virginia Beach, USA. Lives and works in Kiev, Ukraine and Tokyo, Japan.
Selected solo exhibitions:
2009 — Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm
—— ICA, London, UK
—— Galerie Chantal Crousel, Paris, France
—— Galerie Neu, Berlin, Germany
2007 — *Schema (Television)*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland
Selected group exhibitions:
2010 — *The Politics of Collecting – The Collecting of Politics*. Play Van Abbe, Part 3, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland
2009 — *For the use of those who see*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany
—— *Art & Alternative Visions*, Tokyo Metropolitan Photo Museum, Japan
2008 — *New Acquisitons + Rarely Seen Works*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, Hungary
—— 8th Panama Art Biennale: *The Sweet Burnt Smell of History*, Panama

Praneet Soi
Born 1971, Kolkata, India. Lives and works in Amsterdam, Holland, and Kolkata, India.
Selected solo exhibitions:
2009 — *Cut-Out*, Galerie Martin van Zomeren, Amsterdam, Holland
—— *Het Oog (The Eye)*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland
—— *Still Life*, Vadehra Art Gallery, New Delhi, India
2008 — *Juggernaut*, Project 88, Mumbai, India
—— *Bird in Hand* (with Carlos Amorales), Project 88, Mumbai, India
Selected group exhibitions:
2010 — 14th Vilnius Painting Triennial: *False Recognition*, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania
—— Adelaide International 2010, Contemporary Art Centre of South Australia, Adelaide, Australia
2009 — 3rd Riwaq Biennale: *A Geography: Fifty Villages*, Ramallah, Palestine
2008 — Gwangju Biennale 2008: *Annual Report: A Year in Exhibitions*, Gwangju, Republic of Korea
2005 — *Are We Changing the World* (with Narcisse Tordoir), Extra City – Kunsthal Anwerpen, Antwerp, Belgium

Ласло Витези
родился в 1940 г.
в Будапеште, Венгрия.
Режиссер, оператор.
В 1960-е работал помощником оператора на Венгерской кинофабрике и Венгерском телевидении.
В 1969–1973 годах учился в Венгерской академии драмы и кино (операторское мастерство и режиссерское искусство). Представитель Будапештской школы.
В 1973–1979 годах один из кураторов BBS, а также главный режиссер короткометражного кино на Студии новостей и документалистики.

Избранные фильмы

Дьёрди Салай
и Ласло Витези, созданные на BBS:

——Tagfelvétel / «Призыв», 1972 (режиссер Ласло Витези)

——Egy egyedi eset / «Естественная история частного случая», 1975 (режиссер Дьёрди Салай)

——Mit látnak az iskolások? / «Что видят школьники?», 1977 (режиссеры Иштван Дардай, Дьёрди Салай, Ласло Витези)

——Nevelésügyi sorozat I–V / «Серия фильмов об образовании I–V», 1973 (режиссеры Иштван Дардай, Ласло Михайфи, Дьёрди Салай, Ласло Витези, Пал Вилт)

Группа «Синие носы»

Вячеслав Мизин
родился в 1962 г.
в Новосибирске, СССР.

Александр Шабуров
родился в 1965 г. в городе Березовский Свердловской области, СССР. Живут и работают в Москве, Россия. Группа существует с 1999 года.

Избранные выставки:

2009 — 3-я Московская биеннале современного искусства: «Против исключения», Центр современной культуры «Гараж», Москва, Россия

2007 — «Соц-арт. Политическое искусство в России и в Китае», Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

2005 — 1-я Московская биеннале современного искусства «Диалектика надежды», бывший Музей Ленина, Москва, Россия

——51-я Венецианская биеннале: Always a Little Further, Венеция, Италия

2003 — Absolute Generation, в рамках 50-й Венецианской биеннале, Палаццо Зенобио, Венеция, Италия

Шон Снайдер
Родился в 1972 г. в городе Вирджиниа-Бич, США.
Живет и работает в Киеве, Украина, и Токио, Япония.

Избранные персональные выставки:

2009 — Index – Шведский фонд современного искусства, Стокгольм, Швеция

——Институт современного искусства (ICA), Лондон, Великобритания

——Galerie Chantal Crousel, Париж, Франция

——Galerie Neu, Берлин, Германия

2007 — Schema (Television), Стеделийк-музей, Амстердам, Голландия

Избранные групповые выставки:

2010 — The Politics of Collecting — The Collecting of Politics. Play Van Abbe, Part 3, Van Abbemuseum, Эйндховен, Голландия

2009 — For the use of those who see, Институт современного искусства Kunst-Werke (KW), Берлин, Германия

——Art & Alternative Visions, Tokyo Metropolitan Photo Museum, Токио, Япония

2008 — New Acquisitons + Rarely Seen Works, Музей Людвига – Музей современного искусства, Будапешт, Венгрия

——8-я Панамская художественная биеннале: The Sweet Burnt Smell of History, Панама

Пранит Сой
Родился в 1971 г.
в Калькутте (ныне Колката), Индия. Живет и работает в Амстердаме, Голландия, и в Колькате, Индия.

Избранные персональные выставки:

2009 — Cut-Out, Galerie Martin van Zomeren, Амстердам, Голландия

——Het Oog (The Eye), Van Abbemuseum, Эйндховен, Голландия

——Still Life, Vadehra Art Gallery, Нью-Дели, Индия

2008 — Juggernaut, Project 88, Мумбай, Индия

——Bird in Hand (совместно с Карлосом Аморалесом), Project 88, Мумбай, Индия

Избранные групповые выставки:

2010 — 14-я Вильнюсская триеннале живописи: False Recognition, Центр современного искусства, Вильнюс, Литва

——Adelaide International 2010, Южноавстралийский Центр современного искусства, Аделаида, Австралия

2009 — 3-я Биеннале РИВАК: A Geography: Fifty Villages, Рамалла, Палестина

2008 — Биеннале в Кванчжу-2008: Annual Report: A Year in Exhibitions, Кванчжу, Республика Корея

2005 — Are We Changing the World (совместно с Наркис Тордуар), Extra City – Kunsthal Antwerpen, Антверпен, Бельгия

Младен Стилинович
Родился в 1947 г.
в Белграде, Югославия.
Живет и работает в Загребе, Хорватия.

Избранные персональные выставки:

2009 — Artist's Books, Index – Шведский фонд современного искусства, Стокгольм, Швеция; Van Abbemuseum, Эйндховен, Голландия

——Insulting the Anarchy – Sold With Old Films, P74 Center and Gallery, Любляна, Словения

2008 — White Absence, Дом современного искусства Trafo, Будапешт, Венгрия

——On Money, Zeroes, etc., Центр современного искусства, Глазго, Великобритания

Избранные групповые выставки:

2010 — Art Always Has Its Consequences, ms – Muzeum Sztuki, Лодзь, Польша

——A Pair of Left Shoes – Reality Check in Eastern Europe, Музей современного искусства, Загреб, Хорватия

——The Promises of the Past, 1950–2010, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция

2009 — 11-я Международная Стамбульская биеннале: What Keeps Mankind Alive?, Стамбул, Турция

——The Making of Art, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Франкфурт-на-Майне, Германия

Авдей Тер-Оганьян
Родился в 1961 г. в Ростове-на-Дону, СССР. Живет и работает в Берлине, Германия, и Праге, Чехия.

Избранные персональные выставки:

2008 — «Ольга Свиблова говно, или Конец критического дискурса» (совместно с Зоей Черкасской), галерея М&Ю Гельман, Москва, Россия

2007 — Disobedience (совместно с Зоей Черкасской), Künstlerhaus Bethanien, Берлин, Германия

2006 — Avdei Ter-Oganyan. Retrospective, Sølvberget, Stavanger kulturhus, Ставангер, Норвегия

Hito Steyerl
Born 1966, Munich, Germany. Lives and works in Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2010 — Chisenhale Gallery, London, UK
—— *Ricochet #3*, Museum Villa Stuck, Munich, Germany
—— Henie Onstad Art Centre, Hovikodden, Norway
2009 — n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany
2008 — *Red Alert*, Kunsthalle Winterthur, Winterthur, Switzerland
Selected group exhibitions:
2010 — Guangju Biennale 2010: *10000 Lives*, Guangju Folk Museum, Republic of Korea
—— Taipei Biennial 2010, Taipei Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
2008 — 7th Shanghai Biennale: *Translocalmotion*, Shanghai Art Museum, Shanghai, China
2007 — Documenta 12, Kassel, Germany
—— 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville, Seville, Spain

Mladen Stilinović
Born 1947, Belgrade, Yugoslavia. Lives and works in Zagreb, Croatia.
Selected solo exhibitions:
2009 — *Artist's Books*, Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm; Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland
—— *Insulting the Anarchy – Sold With Old Films*, P74 Center and Gallery, Ljubljana, Slovenia
2008 — *White Absence*, Trafo House of Contemporary Art, Budapest, Hungary
—— *On Money, Zeroes, etc.*, Centre for Contemporary Art, Glasgow, UK
Selected group exhibitions:
2010 — *Art Always Has Its Consequences*, ms – Muzeum Sztuki, Lodz, Poland
—— *A Pair of Left Shoes – Reality Check in Eastern Europe*, Museum of Contemporary Art, Zagreb, Croatia
—— *The Promises of the Past, 1950–2010*, Centre Georges Pompidou, Paris, France
2009 — 11th International Istanbul Biennial: *What Keeps Mankind Alive?* Istanbul, Turkey
—— *The Making of Art*, The Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, Germany

Györgyi Szalai and László Vitézy
Györgyi Szalai, born 1940, Kispest, Hungary. Director, scriptwriter, editor.
Between 1963 and 1965 she studied at the Hungarian Academy of Drama and Film. She started with documentaries as co-director and co-scriptwriter and worked in documentary films collaboratively in the Béla Balázs Studio (BBS) as a representative of the Budapest School.
László Vitézy, born 1940, Budapest, Hungary. Director, DOP.
In the 1960s he had taken various jobs as cameraman and assistant DOP at the Hungarian Film Factory and Hungarian TV. Between 1969 and 1973 he studied at the Hungarian Academy of Drama and Film (specializing in DOP and directing).
As a representative of the Budapest School he was on the curatorial board of the Béla Balázs Studio (BBS) between 1973 and 1979, and was a short film director at the News and Documentary Studio.
Selected films by Györgyi Szalai and László Vitézy made at the BBS:
—— *Tagfelvétel* / Recruitment, 1972 (director: László Vitézy)
—— *Egy egyedi eset* / The Natural History of an Individual Case, 1975 (director: Györgyi Szalai)
—— *Mit látnak az iskolások?* / What do Schoolchildren See? 1977 (director: István Dárday, Györgyi Szalai, László Vitézy)
—— *Nevelésügyi sorozat I. –V.* / Film Series on Education I – V., 1973 (director: István Dárday, László Mihályfy, Györgyi Szalai, László Vitézy, Pál Wilt)

Taller E.P.S. Huayco
María Luy, born 1950, Puerto Maldonado, Madre de Dios, Peru. Lives and works in Zurich, Switzerland.
Francisco Mariotti, born 1943, Berne, Switzerland. Lives and works in Zurich, Switzerland.
Charo Noriega, born 1957, Talara, Piura, Peru. Lives and works in Lima, Peru.
Herbert Rodriguez, born 1959, Lima, Peru. Lives and works in Lima, Peru.
Juan Javier Salazar, born 1955, Lima, Peru. Lives and works in Lima, Peru.
Armando Williams, born 1956, Lima, Peru. Lives and works in Lima, Peru.
Mariela Zevallos, born 1959, Organos, Piura, Peru. Lives and works in Zurich, Switzerland.
The group was active in 1980–1981.
Selected solo exhibitions and actions:
2004 — *E.P.S. Huayco. Una Retrospectiva*, Centro Cultural de España, Lima, Peru
1981 — *Encuesta*, action in the city of Lima, Peru
1980 — *Sarita Colonia* action in the outskirts of Lima, Peru
1979 — *Arte al Paso*, Galería Forum, Lima, Peru
Selected group exhibitions:
2010 — *Flying Down to Earth*, MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, Spain; FRAC Lorraine, Metz, France
2009 — *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression 60s–80s / South America / Europe*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, Germany

Avdei Ter-Oganyan
Born 1961, Rostov-on-Don, USSR. Lives and works in Berlin, Germany and Prague, Czech Republic.
Selected solo exhibitions:
2008 — *Olga Sviblova is Shit or The End of the Critical Discourse* (with Zoya Cherkassky), M&J Guelman Gallery, Moscow, Russia
2007 — *Disobedience* (with Zoya Cherkassky), Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Germany
2006 — *Avdei Ter-Oganian. Retrospective*, Sølvberget, Stavanger kulturhus, Stavanger, Norway
2004 — *Exercises: Yves Klein*, Display Gallery, Prague, Czech Republic
1999 — *Ten Years in Art*, National Centre for Contemporary Arts, Moscow, Russia
Selected group exhibitions:
2008 — *Traces du sacré*, Centre Georges Pompidou, Paris, France
2006 — *Russia!,* The Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, Spain
2005 — 1st Turin Triennial: *The Pantagruel Syndrome*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy
2001 — *Le Fou Dedouble. L'idiotie comme stratégie contemporaine*, Central House of Artists, Moscow, Russia; Central Exhibition Hall, Nizhny Novgorod, Russia
1995 — *Kunst im Verborgenen.*

2004 — Exercises: Yves Klein, Display Gallery, Прага, Чехия
1999 — «Десять лет в искусстве», Государственный центр современного искусства, Москва, Россия
Избранные групповые выставки:
2008 — Traces du sacré, Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция
2006 — Russia! Музей Гуггенхайма в Бильбао, Бильбао, Испания
2005 — 1-я Туринская триеннале: The Pantagruel Syndrome, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Турин, Италия
2001 — «Безумный двойник. Стратегия идиотизма в современном искусстве», Центральный дом художника, Москва, Россия; Центральный выставочный зал, Нижний Новгород, Россия
1995 — Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten, Государственный музей-заповедник «Царицыно», Москва, Россия; Музей имени Вильгельма Хака, Людвигсхафен-на-Рейне, Германия; Documenta-Halle, Кассель, Германия; Государственный музей Линденау, Альтенбург, Германия

Давид Тер-Оганьян
Родился в 1981 г. в Ростове-на-Дону, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.
Избранные персональные выставки:
2009 — «Черная геометрия», Guelman Projects, Москва, Россия
2007 — «Дневник вора» (совместно с Александром Кореевым), галерея М&Ю Гельман, Москва, Россия
2006 — Brake and Take, prometeogallery di Ida Pisani, Милан, Италия
2004 — «Стенная роспись», Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия
2003 — «Тени», XL галерея, Москва, Россия
Избранные групповые выставки:
2007 — pARTy, Московский центр искусств, Москва, Россия
—— «Хороший, плохой, злой», Stella Art Foundation, Москва, Россия
—— «Брак», Центр современного искусства M'ARC, Москва, Россия
2005 — Disobedience, Künstlerhaus Bethanien, Берлин, Германия
2004 — «Искусство без оправданий», Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева, Москва, Россия

Харун Фароки
Родился в 1944 г. в Нови-Йичин на территории аннексированной Германией Чехословакии. Живет и работает в Берлине, Германия.
Избранные персональные выставки:
2009 – 2010 — *Against What? Against Whom?*, Raven Row, Лондон, Великобритания
2009 — Музей Людвига, Кельн, Германия
2008 — *Deep Play*, Greene Naftaly Gallery, Нью-Йорк, США
2007–2008 — àngels barcelona, Барселона, Испания
—— *One image doesn't take the place of the previous one*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Монреаль, Канада
Избранные групповые выставки:
2009–2010 — *Una Fábrica, und Máchina, un Cuerpo. Arqueología y Memoria de los Espacios Industriales*, Музей современного искусства Национального автономного университета Мехико (MUAC de la UNAM), Мехико, Мексика
2009 — H.F./R.G. Harun Farocki / Rodney Graham, Jeu de Paume, Париж, Франция
2008 — Manifesta 7, Фортецца, Больцано, Тренто, Италия
2007 — Documenta 12, Кассель, Германия
2006 — *Cinema like never before*, Generali Foundation, Вена, Австрия

Дэниел Фауст
Родился в Нью-Рошель, США. Живет и работает в Нью-Йорке, США.
Избранные групповые выставки:
2008 — Биеннале в Кванчжу-2008: Annual Report: A Year in Exhibitions, Кванчжу, Республика Корея
—— 01SJ Biennial, Художественный музей Сан-Хосе, Сан-Хосе, США
2007 — 10-я Международная Стамбульская биеннале: Not Only Possible, But Also Necessary – Optimism in the Age of Global War, Стамбул, Турция
—— Hidden in Plain Sight: Contemporary Photographs from the Collection, музей Метрополитен, Нью-Йорк, США
2006 — 2-я Севильская биеннале современного искусства: The Unhomely. Phantom Scenes in Global Society, Андалусийский центр современного искусства / Reales Atarazanas, Севилья, Испания

Цао Фей
Родилась в 1978 г. в Гуанчжоу, Китай. Живет и работает в Пекине, Китай.
Избранные персональные выставки:
2009 — Shiseido Gallery, Токио, Япония
—— RMB City Opera (режиссер), Artissima Festival, Турин, Италия
2008 — FRAC Ile-de-France / Le Plateau, Париж, Франция
—— RMB City, Serpentine Gallery, Лондон, Великобритания
2007 — Whose Utopia, Музей современного искусства округа Ориндж, Ньюпорт Бич, США
Избранные групповые выставки:
2010 — 17-я Сиднейская биеннале: The Beauty of Distance: Songs of Survival, Сидней, Австралия
—— Contemplating the Void, Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк, США
2009 — The Generational: Younger Than Jesus, Новый музей, Нью-Йорк, США
2008 — Йокогамская триеннале-2008: Time Crevasse, Йокогама, Япония
—— In Between. Asian Video Art Weekend, Mori Art Museum, Токио, Япония
2007 — 52-я Венецианская биеннале, павильон Китая, Венеция, Италия

Марио Морейра Фонтенелле
Родился в 1919 г. в Дельта-ду-Парнаиба, Пиауи, Бразилия. Умер в 1986 г. в Бразилиа, Федеральный округ, Бразилия.

Афанасий Чепкасов
Родился в 1921 г. Более о художнике ничего не известно.

Ольга Чернышева
Родилась в 1962 г. в Москве, СССР. Живет и работает в Москве, Россия.
Избранные персональные выставки:
2010 — Calvert22, Лондон, Великобритания
2009 — Inner Dialog, Bank Austria Kunstforum, Вена, Австрия
—— «Настоящее прошедшее», Baibakov Art Projects, Москва, Россия
—— Adventure Istiklal, Yapı Kredi Kazım Taşkent Art Gallery, Стамбул, Турция
—— Caesuras, Galerie Volker Diehl, Берлин, Германия
Избранные групповые выставки:
2010 — 6-я Берлинская биеннале, Берлин, Германия
—— Artes Mundi 4, Кардиффский националь-

Nonkonformisten, The State Museum-Reserve Tsaritsyno, Moscow, Russia; Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein, Germany; Documenta-Halle, Kassel, Germany; The State Lindenau Museum, Altenburg, Germany

David Ter-Oganyan
Born 1981, Rostov-on-Don, USSR. Lives and works in Moscow, Russia.
Selected solo exhibitions:
2009 — *Black Geometry*, Guelman Projects, Moscow, Russia
2007 — *Diary of a Thief* (with Alexander Koreyev), M&J Guelman Gallery, Moscow, Russia
2006 — *Beak and Take*, prometeogallery di Ida Pisani, Milan, Italy
2004 — *Wall Painting*, The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia
2003 — *Shadows*, XL Gallery, Moscow, Russia
Selected group exhibitions:
2007 — *pARTy*, Moscow Arts Center, Moscow, Russia
—— *Good, Bad, Evil*, Stella Art Foundation, Moscow, Russia
—— *Defect*, M'ARS Centre for Contemporary Arts, Moscow, Russia
2005 — *Disobedience*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Germany
2004 — *Art without Justification*, Schusev State Museum of Architecture, Moscow, Russia

Mona Vatamanu & Florin Tudor
Mona Vatamanu, born 1968, Constanta, Romania.
Florin Tudor, born 1974, Geneva, Switzerland.
The artists live and work in Bucharest, Romania.
Selected solo exhibitions:
2009 — *Surplus Value*, BAK basis voor actuele kunst, Utrecht, Holland
—— *All Power to the Imagination!*, Secession, Grafisches Kabinett, Vienna, Austria
2008 — *Appointment with History*, Lombard-Freid Projects, New York, USA
2006 — *Re-animating the City*, Cooper Gallery, Dundee, UK
2003 — *Living Units*, Project Room, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, Hungary
Selected group exhibitions:
2010 — *Flying Down to Earth*, MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, Spain; FRAC Lorraine, Metz, France
—— *Workers Leaving the Workplace*, ms – Muzeum Sztuki, Lodz, Poland
—— *Over the Counter*, Mücsarnok, Budapest, Hungary
2008 — 5th Berlin Biennial: *When Things Cast No Shadow*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany
2007 — 52nd Venice Biennial, Romania Pavilion, Venice, Italy

Vitaly Volovich
Born 1928, Spassk, USSR. Lives and works in Ekaterinburg, Russia.
Selected solo exhibitions
2008 — *Painting and drawing by Vitaly Volovich*, Ekaterinburg History Museum, Ekaterinburg, Russia
1999 — *Painting and drawing by Vitaly Volovich*, Ekaterinburg, Russia
1993 — *Painting and drawing by Vitaly Volovich*, Ekaterinburg, Russia
1984 — *Drawing by Vitaly Volovich*, Yaroslavl, USSR
1977 — *Drawing by Vitaly Volovich*, Karlovy Vary, Czechoslovakia
1975 — *Book Illustration and Easel Painting*, Moscow, USSR
Selected group exhibitions:
1984 — *International Exhibition of Book Illustration*, Brno, Czechoslovakia
1977 — *International Book Art Exhibition*, Leipzig, GDR
1971 — *International Book Art Exhibition*, Leipzig, GDR
—— 2nd Tallin Graphic Triennial, Tallin, USSR
1966 — 33rd Venice Biennale, USSR Pavilion, Venice, Italy
1965 — *International Book Art Exhibition*, Leipzig, GDR

Lin Yilin
Born 1964, Guangzhou, China. Lives and works in Beijing, China and New York, USA.
Selected solo exhibitions:
2009 — *Big Family: Brothers, Not Comrades*, Arrow Factory, Beijing, China
2008 — *Target*, Tang Contemporary Art, Beijing, China
—— *A Spatio-temporal Tunnel*, Shanghai Gallery of Art, Shanghai, China
2006 — *Zero Interface: Brave New World*, Vitamin Creative Space, Guangzhou, China
2004 — *Move On: Lin Yilin*, ISE Cultural Foundation, New York, USA
Selected group exhibitions:
2009 — 10th Lyon Biennial: *The Spectacle of the Everyday*, Lyon, France
2007 — Documenta 12, Kassel, Germany
2003 — 50th Venice Biennale, Venice, Italy
1998 — *Big Tail Elephant*, Kunsthalle Bern, Berne, Switzerland
1997 — *Cities on the Move*, Secession, Vienna, Austria

Vadim Zakharov
Born 1959, Dushanbe, USSR. Lives and works in Moscow, Russia, and Berlin, Germany.
Selected solo exhibitions:
2006 — *25 Years on One Page*, The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia
2004 — *Mouse Hunting* (with Andrei Monastyrsky), Stella Art Foundation, Moscow, Russia
2003 — *Monument to Theodor W. Adorno*, Theodor-Adorno-Platz, Frankfurt am Main, Germany
2002 — *Nothing New*, National Center for Contemporary Arts, Moscow, Russia
1995 — *Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany
Selected group exhibitions:
2007 — 1st Thessaloniki Biennale: *Heterotopias*, Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, Greece
2005 — *Angels of History. Moscow Conceptualism and its Influence*, Museum of Contemporary Art Antwerp (MuHKA), Antwerp, Belgium
2003 — *Moskauer Konzeptualismus: Sammlung Oroschakoff und Sammlung, Verlag, Archiv – Vadim Zakharov*, Museum of Prints and Drawings, Berlin, Germany
2003–2004 — *Berlin–Moscow. Moscow–Berlin. 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany; The State Historical Museum, Moscow, Russia
2001 — 49th Venice Biennale: *Plateau of Humankind*, Venice, Italy

ный музей, Кардифф, Великобритания
2009 — 3-я Биеннале фотографии и видео Международного центра фотографии (ICP): Dress Codes, Международный центр фотографии (ICP), Нью-Йорк, США
—— The Boundaries of Time. Wrinkles in time / Images unconfined, Институт современного искусства Валенсии (IVAM), Валенсия, Испания
2007 — 2-я Московская биеннале современного искусства: «ПРИМЕЧАНИЯ: геополитика, рынки, амнезия», башня «Федерация», Москва, Россия

Коллектив «Что делать»
Члены коллектива живут и работают в России.
Основан в 2003 г.
Избранные персональные выставки:
2010 — The Urgent Need to Struggle, Институт современного искусства (ICA), Лондон, Великобритания
—— What is to be done? The urgent need to struggle. Part 01, Nova Galeria, Загреб, Хорватия
Избранные групповые выставки:
2010–2011 — The Potosí Principle. How can we sing the song of the Lord in an alien land?, Музей королевы Софии, Мадрид, Испания; Haus der Kulturen der Welt, Берлин, Германия
—— 17-я Сиднейская биеннале: The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age, Сидней, Австралия
—— Monument to Transformation, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Витория-Гастейц, Испания
—— ...on the eastern front. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009, Музей Людвига – Музей современного искусства, Будапешт, Венгрия
—— Play Van Abbe, Van Abbemuseum, Эйндховен, Голландия

Хито Штейерль
Родилась в 1966 г. в Мюнхене, Германия.
Живет и работает в Берлине, Германия.
Избранные персональные выставки:
2010 — Chisenhale Gallery, Лондон, Великобритания Ricochet #3, Museum Villa Stuck, Мюнхен, Германия
—— Henie Onstad Art Centre, Ховикодден, Норвегия
2009 — n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Берлин, Германия
2008 — Red Alert, Kunsthalle Winterthur, Винтертур, Швейцария
Избранные групповые выставки:
2010 — Биеннале в Кванчжу-2010: 10000 Lives, Музей народного искусства Кванчжу, Республика Корея
—— Тайпейская биеннале-2010, Тайпейский музей изобразительного искусства, Тайпей, Тайвань
2008 — 7-я Шанхайская биеннале: Translocalmotion, Шанхайский художественный музей, Шанхай, Китай
2007 — Documenta 12, Кассель, Германия
—— 2-я Международная Севильская биеннале современного искусства, Севилья, Испания

Кристиан Янковски
Родился в 1968 г. в Геттингене, Германия.
Живет и работает в Берлине, Германия.
Избранные персональные выставки:
2010 — Was ich noch zu erledigen habe, Grieder Contemporary, Цюрих, Швейцария
—— The Perfect Gallery, Pump House Gallery, Лондон, Великобритания
—— Strip the Auctioneer, Friedrich Petzel Gallery, Нью-Йорк, США
—— Jeck we can, Julia Stoschek Collection, Дюссельдорф, Германия
2009 — And Now For Something Completely Different, BAWAG Foundation, Вена, Австрия
Избранные групповые выставки:
2010 — Тайпейская биеннале-2010, Тайпейский музей изобразительного искусства, Тайпей, Тайвань
—— 17-я Сиднейская биеннале: The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age, Сидней, Австралия
—— Experimenta Utopia Now International Biennial of Media Art, The Arts Centre, Мельбурн, Австралия
—— The Good Life Exhibition, Chinese European Art Center, Сямэнь, Китай
—— Move: Choreographing You, Kunsthalle Hamburg, Германия; Hayward Gallery, Лондон, Великобритания

Kolumne Links
Художники пожелали остаться неизвестными.

MeineAkademie («МояАкадемия»)
Роберт Бургхардт родился в 1979 г. в Берлине, Германия.
Йоханнес Пауль Ретер родился в 1977 г. в Гейдельберге, Германия.
Констанца Шмитт родилась в 1974 г. в Мангейме, Германия.
Все участники группы живут и работают в Берлине, Германия.
Группа основана в 2004 г.
Избранные групповые выставки:
2008 — Grenzgänger und Unruhestifter, кураторская кинопрограмма на Фестивале короткометражного фильма в Оберхаузене, Оберхаузен, Германия
—— ...more work to do, Shedhalle Zurich, Цюрих, Швейцария
2007 — Reformpause, Люнебургский университет, Люнебург, Германия
2006 — La Normalidad, Национальный дворец изящных искусств, Буэнос-Айрес, Аргентина

Список произведений, представленных на выставке

Юрий Альберт
Салоны. 2006–2007.
Аудиоинсталляция.
Около 600’

Тарсила ду Амарал
Os Operários (Рабочие).
1933.
Увеличенная репродукция 2010: баннерная печать. 300×300. Оригинал: холст, масло. 150×205.
Государственное собрание Правительственного дворца Сан-Паулу, Бразилия

Анонимный автор
Facebook Иосифа
Бакштейна. 2009.
Бумага, принтерная печать с фотографии компьютерного монитора

Ателье E.P.S. Huayco /
Франсиско Мариотти,
Лоренцо Бьянда
Arte al Paso.1981.
Одноканальное видео.
30’46’’.
Предоставлено Франсиско Мариотти

Яэль Бартана
Летний лагерь. 2007.
Двухканальная видеоинсталляция. 12’.
Предоставлено Annet Gelink Gallery, Амстердам

Иштван Башкай Лауро
Очарование (Igézet).
1963.
Короткометражный фильм, 35 mm, ff. / ч/б, 21’.
Производство: BBS.
Оператор: Янош Тот.
Сценарий: Янош Тот, Иштван Башкай Лауро.
Монтаж: Золтан Кереньи, Михай Морелл.
Директор фильма: Лайош Гуяш.
Звукорежиссеры: Янош Арато, Дьёрдь Пинтер.
При сотрудничестве: ÓZDI Kohászati Művek / Оздовского металлургического комбината.
Музыка: струнный квартет «Сепсей», струнный квартет «Сечи».
Композитор: Петер Ётвёш.
В ролях: Миклош Мешёли.
Венгерский национальный киноархив, Будапешт

Пабло Баэн Сантос
Компрадор. 1978.
Увеличенная репродукция 2010: баннерная сетка, печать. 300×300. Оригинал: холст, масло. 92×99.
Национальный музей Филиппин, Манила

Гай Бен Нер
Красота воровства. 2007.
Одноканальное видео. 17’

Кристиан фон Боррис
Выход рабочих
с фабрики: новая версия
(фрагмент фильма «Дубай во мне – Rendering the World»). 2010.
Одноканальная видеоинсталляция, листы бумаги. 3’

Кристиан фон Боррис
Дубай во мне – Rendering the World. 2010.
Одноканальное видео. 78’

Сергей Братков
COLLECTI@N. 2005.
Фотографии. Цифровая печать. 10×15 каждая.
Предоставлено галереей «Риджина»,
Москва – Лондон

Алексей Булдаков
Стеллаж. 2010.
Инсталляция.
Размеры вариативны

Дмитрий Булныгин.
Ой, нэ-нэ, нэ-нэ. 2009.
Одноканальное видео.
3’20’’

Мона Ватаману
и Флорин Тудор
Конвейер по производству будущего. 2010.
Инсталляция. Столы, видеокассеты, видеопленка, металлические шесты, баннер с печатным изображением. Размеры вариативны

Мона Ватаману
и Флорин Тудор
Прибавочная стоимость.
2009. Одноканальное видео. 4’30’’

Виталий Волович
Коллекция. 1995.
Выставочные копии 2010: бумага, ксероксная печать. 8 листов. 21×30 каждый.
Оригиналы принадлежат Музею истории Екатеринбурга

Женя Демина
Без названия. 2010.
Инсталляция. Дерево, акрил. Размеры вариативны

Петер Добай
Архаический торс
(Archaikus torzó).1971.
Документальный фильм.
35 mm, ff. / ч/б, 31’.
Производство: BBS.
Оператор: Лайош Колтай.
Сценарий: Петер Добай.
Монтаж: Аннамария Комлосси.
Директор фильма: Дьёрдь Оноди.
Звукорежиссер: Иштван Шипош.
Венгерский национальный киноархив, Будапешт

Джимми Дурам
Разгром. 2005.
Одноканальное видео. 95’.
Предоставлено художником; Galerie Michel Rein Paris; Christine König Galerie, Вена

Вадим Захаров
Смешные и грустные
приключения глупого
Пастора. 1996–1998,
2007 (постскриптум).
6 фотографий. Цифровая печать. 30×50 каждая

Йорис Ивенс
Песнь о героях. 1932.
Фрагмент фильма.
Выставочная копия: DVD. 5’.
Оригинал: 35 мм. 50’
Линь Илинь.

List of works displayed in the exhibition

Yuri Albert
Salons. 2006–2007.
Audio installation. Appr. 600'

Tarsila do Amaral
Os Operários (Workers). 1933.
Enlarged reproduction 2010: Print on banner. 300×300. Original: Oil on canvas. 150×205.
State Government Palace Collection, São Paulo, Brazil

Anonymous
Joseph Backstein's Facebook page. 2009.
Photographs taken of the computer screen, printed on paper

István Bácskai Lauró
Fascination (Igézet). 1963.
Short feature film. 35 mm, ff. / b&w, 21'.
Production: BBS.
Cinematography: János Tóth. Written by János Tóth, István Bácskai Lauró.
Edited by Zoltán Kerényi, Mihály Morell.
Production manager: Lajos Gulyás.
Sound engineers: János Arató, György Pintér.
With the participation of Kohászati ÓZDI Művek / Ózd Metallurgical Works.
Music performed by Sepsey String Quartet, Szécsi String Quartet.
Composer: Péter Eötvös.
Starring: Miklós Mészöly.
Hungarian National Film Archive, Budapest

Pablo Baen Santos
Comprador. 1978.
Enlarged reproduction 2010: Print on banner. 300×300. Original: Oil on canvas. 92×99.
National Museum of the Philippines, Manila

Yael Bartana
Summer Camp. 2007.
Two-channel video installation. 12'.
Courtesy of Annet Gelink Gallery, Amsterdam

Guy Ben Ner
Stealing Beauty. 2007.
Single-channel video. 17'

Blue Noses
The Mystery of the Missing Proletariat: Whatever Happened to Strike and The Prize? 2010.
Single-channel video, project documentation.
Thanks to Uralmashzavod, Ekaterinburg; M&J Guelman Gallery, Moscow

Christian von Borries
The Dubai in Me – Rendering the World. 2010.
Single-channel video. 78'

Christian von Borries
Update: Workers Leaving the Factory (part of the film The Dubai in Me – Rendering the World). 2010.
Single-channel video installation, sheets of paper. 3'

Sergei Bratkov
COLLECTI@N. 2005.
Digitally printed photographs. 10×15 each.
Courtesy of the Regina Gallery, Moscow – London

Alex Buldakov
The Shelving. 2010.
Installation. Dimensions variable

Dmitry Bulnygin
Hai ne ne, ne ne. 2009.
Single-channel video. 3'20"

Afanasy Chepkasov
For Future Generations. 1989.
Oil on canvas. 60,5×80.
Collection Evgeny Roisman, Ekaterinburg

Olga Chernysheva
Rehearsals. 2007.
Single-channel video installation. 7'.
Courtesy of the artist and Galerie Volker Diehl, Berlin

Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
All Periods in Capital. 2007.
Project documentation: photograph.
Courtesy of the artists and Christine König Galerie, Vienna

Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
Dialectics of Subjection #4. 2006.
Single-channel video. 12'56".
Courtesy of the artists and Christine König Galerie, Vienna

Chto Delat
The Tower: a Songspiel. 2010.
Single-channel video. 36'.
Whose city is this? newspaper
Story by Dmitry Vilensky and Tsaplya (Olga Egorova).
Directed by Tsaplya.
Written by Chto Delat.
Music by Mikhail Krutik.
Choreography by Nina Gasteva, Mikhail Ivanov, and Tsaplya.
Scenography by Dmitry Vilensky and Gliuklia (Natalia Pershina).
Filming and lighting by Artem Ignatov.
Edited by Dmitry Vilensky and Tsaplya

Alice Creischer, Max Jorge Hinderer, Andreas Siekmann
How can we sing the song of the Lord in an alien land? The Potosí Principle (A Boîte-en-valise exhibition). 2010.
Installation. Foils, cardboard, suitcase, filament.
Dimensions variable

Zhenya Demina
Untitled. 2010.
Installation. Wood, acrylic.
Dimensions variable

Результат множества вещей. 1998.
Реконструкция 2010.
Инсталляция. Кирпич, банкноты. Размеры вариативны

Илья и Эмилия Кабаковы
Труба. 2010.
Перформанс, инсталляция, видеодокументация перформанса

Никита Кадан и Александр Бурлака
Новообразования. 2010.
Инсталляция. Фанера, цветная печать на бумаге. 8 принтов, d =150 каждый. 2 принта, 100×100 каждый

Федор Каменских
70 лет труда и побед. 1985–1987.
Оргалит, масло. 73,5×121 (в свету). Собрание Евгения Ройзмана, Екатеринбург

Анетта Мона Киша и Лючия Ткачова
Все точки «Капитала». 2007.
Документация проекта: фотография, цифровая печать.
Предоставлено авторами и Christine König Galerie, Вена

Анетта Мона Киша и Лючия Ткачова
Диалектика зависимости. № 4. 2006.
Одноканальное видео. 12'56''. Предоставлено авторами и Christine König Galerie, Вена

Андреас Зикманн, Алиса Крайшер, Макс Йорге Хиндерер
Как нам петь песнь Господню на земле чужой? Принцип Потоси (выставка в духе boîte-en-valise). 2010.
Инсталляция. Фольга, картон, чемодан, ткань. Размеры вариативны
Макет каталожных страниц с репродукциями работ Збигнева Либеры из серии «Позитивы». 2002–2003.
Предоставлено галереей Atlas Sztuki, Лодзь

Нароа Лизар
iHirst (из серии iArtistLondon). 2009.
Скульптура. Пластиковая модель человеческого черепа, стразы (8601 шт.), клей, кисть, пинцет, серебряная краска, инструкции по сборке

Роман Минин
О политике. 2008.
Увеличенная репродукция 2010: печать на баннере. 300×300. Оригинал: холст, акрил, эмаль. 80×100.
Благодарность галерее VOLGA art gallery, Москва

Андрей Монастырски
Канал podjachev. 2009–2010.
8-канальная видеоинсталляция

Рабия Мруэ
Я скучаю по старым злым временам. 2010.
Инсталляция. Тексты и изображения на стене. Размеры вариативны

Сиприан Мурешан
Шахтеры, сажающие цветы на Университетской площади. 2005.
Увеличенная репродукция 2010: холст, печать. 200×150. Оригинал: холст, акрил. 170×140. Частное собрание, Бухарест

Деймантас Наркявичюс
Электренай. 2001.
Одноканальное видео. 17'

Неизвестный автор
Торжественное открытие города Бразилиа, на заднем плане – дворец «Планальто». 21 апреля1960.
Фотография. Современная цифровая печать.
Предоставлено DePHA Collection – Director's Office of Historical and Artistic Partimony of the Federal District, Бразилиа, Бразилия

Амшей Нюренберг
Ударник-изобретатель Макаров.
Начало 1930-х.
Копия 2010: холст, масло. 130×90. Оригинал: холст, масло. 130×90.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Михаил Охитович
Схема № 4. Децентрация квартиры, коттеджа (социальная). 1929.
Увеличенный рисунок для журнала «Современная архитектура» (1929).
Инсталляция 2010.
Благодарность фонду «Русский авангард», Москва

Арайя Расджармрернсук
«Собирательницы колосьев» Милле и тайские фермеры (из серии «Две планеты»). 2008.
Одноканальное видео. 14'28''

Йоханнес Пауль Ретер.
Неолиберальная критичность. 2010.
3 принта. 119×84 каждый

Дьёрди Салай и Ласло Витези
Открытие памятника (Leleplezés). 1979.
Документальный фильм. 16 mm, ff. / ч/б, 82'.
Производство: BBS.
Операторы: Янош Гуяш, Ференц Пап, Андраш Петерфи, Ласло Порош.
Сценарий: Дьёрди Салай, Ласло Витези.
Монтаж: Дьёрди Салай.
Директор фильма: Янош Бодиш.
Звукорежиссер: Бела Прохаска.
Венгерский национальный киноархив, Будапешт

Группа «Синие носы»
Пролетарский детектив. Куда пропали «Стачка» и «Премия»? 2010.
Одноканальное видео, документация проекта.
Благодарность ОАО «Уралмашзавод»; галерее M&Ю Гельман, Москва

Шон Снайдер
Выставка. 2008.
Одноканальное видео. 6'59''

Пранит Сой
Заметки о развивающихся странах. Часть первая. Кумартульский печатник: о наблюдении за трудом и о его репрезентации. 2010.
Слайд-шоу. 80 слайдов

Младен Стилинович
Художник за работой. 1978 – 1993.
Печать 2010: 8 фотографий. 20×30 каждая

Авдей Тер-Оганьян
Картины для музея, перерисованные анонимным художником для выставки «Ударники мобильных образов». 2010.
Холст, масло. 8 картин. От 20×30 до 40×50

Давид Тер-Оганьян
Педали как копья, рули как томагавки. 2009.
Инсталляция. Холст, акрил. 210×600

Харун Фароки
Выход рабочих с фабрики: одиннадцать десятилетий. 2006.
12-канальная видеоинсталляция. 36'. Предоставлено Harun Farocki Filmproduktion

Дэниел Фауст
Силикон. 2010.
Инсталляция из 6 фотогра-

Péter Dobai
Archaic Torso
(Archaikus torzó). 1971.
Documentary film.
35 mm, ff. / b&w, 31'.
Produced by BBS.
Cinematography:
Lajos Koltai.
Written by Péter Dobai.
Edited by Annamária Komlóssy.
Production manager:
György Onódi.
Sound engineer:
István Sípos.
Hungarian National Film Archive, Budapest

Jimmie Durham
Smashing. 2005.
Single-channel video. 95'.
Courtesy of the artist; Galerie Michel Rein, Paris; Christine König Galerie, Vienna

Harun Farocki
Workers Leaving the Factory in Eleven Decades. 2006.
12-channel video installation. 36'.
Courtesy of the Harun Farocki Filmproduktion

Daniel Faust
Silicon. 2010.
Installation of 6 photographs.
Archival pigment print.
1 photograph 127×190.5.
5 photographs, 127×85 each.
Linear length appr. 725

Cao Fei
cosPlayers. 2004.
Single-channel video. 8'.
Courtesy of the artist and Vitamin Creative Space, Guangzhou

Mário Moreira Fontenelle
Construction workers commemorating Worker's Day at the Esplanade of ministerial buildings, Brasilia. 1st of May 1957– 1960.
Photograph. Contemporary digital print.
Courtesy of the ArPDF Collection – Public Archive of the Federal District, Brasilia, Brazil

Mário Moreira Fontenelle
Workers celebrating the end of construction of Brasilia, Planalto Palace in the background. 1960.
6 photographs.
Contemporary digital print.
Courtesy of the ArPDF Collection – Public Archive of the Federal District, Brasilia, Brazil

Joris Ivens
Song of Heroes. 1932.
Fragment. Exhibition copy: DVD. 5'.
Original: 35 mm. 50'

Christian Jankowski
Tableau Vivant. 2010.
Single-channel video. 31'42".
Courtesy of Klosterfelde, Berlin; Lisson Gallery, London; Friedrich Petzel, New York

Ilya & Emilia Kabakov
Trumpet. 2010.
Performance, installation, video documentation of performance

Nikita Kadan and Alexander Burlaka
Neoplasm. 2010.
Installation. Plywood, color print on paper. 8 prints, d=150 each. 2 prints, 100x100 each

Fedor Kamenskikh
70 Years of Labor and Victories. 1985–1987.
Oil on cardboard. Unframed size 73.5x121.
Evgeny Roisman Collection, Ekaterinburg

Kolumne Links
Cumulative Indictment. 2010.
Installation. Collage, digital prints on paper, table, chair.
Dimensions variable

Catalog layout featuring reproductions of works by

Zbigniew Libera from the series Positives, 2002–2003.
Courtesy of the Atlas Sztuki Gallery, Lodz

Naroa Lizar
iHirst (from the series iArtistLondon). 2009.
Sculpture: plastic human size skull, crystal beards (8 601 pieces), glue, paintbrusg, tweezers, silver paint, instructions

MeineAkademie (MyAcademy)
Glückwünsche (Congratulations). 2005.
Single-channel video, project documentation. 13'

Roman Minin
On Politics. 2008.
Enlarged reproduction 2010: Print on banner. 300×300.
Original: Acrylic and enamel on canvas. 80×100.
Thanks to the VOLGA art gallery, Moscow

Andrei Monastyrsky
podjachev's Channel. 2009–2010.
Eight-channel video installation

Rabih Mroué
I miss the bad old days. 2010.
Installation. Texts and images on the wall.
Dimensions variable

Ciprian Muresan
Miners planting flowers in University Square. 2005.
Enlarged reproduction 2010: Print on canvas. 200×150.
Original: Acrylic on canvas. 170×140.
Private collection, Bukharest

Deimantas Narkevičius
Energy Lithuania. 2001.
Single-channel video. 17'

Amshei Nurenberg
Makarov, Shockworker and Inventor. Early 1930s.
Exhibition copy 2010: Oil on canvas. 130×90.
Original: Oil on canvas. 130×90.
Ekaterinburg Museum of Fine Arts

Mikhail Okhitovich
Diagram #4. Decentration of an Apartment and Cottage (Social Decentration).
Enlarged drawing from the magazine Contemporary Architecture 1929.
Installation 2010.
Thanks to the Russian Avant-garde Foundation, Moscow

Johannes Paul Raether
Neoliberal Criticality. 2010.
3 prints on paper.
119×84 each

Araya Rasdjarmrearnsook
Millet's The Gleaners and Thai Farmers (from the series The Two Planets). 2008.
Single-channel video. 14'28"

Sean Snyder
Exhibition. 2008.
Single-channel video. 6'59"

Praneet Soi
Notes on Underdevelopment. Part 1. The Printer from Kumartuli – on the observation and representation of labor. 2010.
Slide show. 80 transparencies

Hito Steyerl
In Free Fall. 2010.
Single-channel video. 32'

Mladen Stilinović
Artist at Work. 1978.
Exhibition prints 2010:
8 photographs. 20×30 each

Györgyi Szalai and László Vitézy
Unveiling (Leleplezés). 1979.

фий. Архивная пигментная печать. 1 фотография 127×190,5.
5 фотографий, 127×85 каждая. Линейный размер около 725

Цао Фей
cosPlayers. 2004.
Одноканальное видео. 8'. Предоставлено автором и Vitamin Creative Space, Гуанчжоу

Марио Морейра Фонтенелле
Рабочие празднуют окончание строительства города Бразилиа, на заднем плане – дворец «Планальто». 1960.
6 фотографий. Современная цифровая печать. Предоставлено ArPDF Collection – Public Archive of the Federal District, Бразилиа, Бразилия

Марио Морейра Фонтенелле
Строители отмечают День трудящихся на Эспланаде у правительственных зданий, Бразилиа. 1 мая 1957–1960.
Фотография. Современная цифровая печать. Предоставлено ArPDF Collection – Public Archive of the Federal District, Бразилиа, Бразилия

Афанасий Чепкасов
Для потомков. 1989.
Холст, масло. 60,5×80. Собрание Евгения Ройзмана, Екатеринбург

Ольга Чернышева.
Репетиции. 2007.
Одноканальная видеоинсталляция. 7'. Предоставлено автором и Galerie Volker Diehl, Берлин

Коллектив «Что делать»
Башня (зонгшпиль). 2010.
Одноканальное видео. 36'.
Газета «Чей это город?»
Идея фильма: Виленский Дмитрий и Цапля (Ольга Егорова).
Режиссер: Цапля.
Сценарий: «Что делать».
Музыка: Михаил Крутик.
Хореография: Нина Гастева, Михаил Иванов и Цапля.
Декорации: Дмитрий Виленский и Глюкля (Наталья Першина).
Камера и свет: Артем Игнатов.
Монтаж: Дмитрий Виленский и Цапля

Хито Штейерль
В свободном падении. 2010.
Одноканальное видео. 32'

Кристиан Янковски
Tableau Vivant (Живая картина). 2010.
Одноканальное видео. 31'42''. Предоставлено галереями Klosterfelde, Берлин; Lisson Gallery, Лондон; Friedrich Petzel, Нью-Йорк

Kolumne Links
Суммарное обвинение. 2010.
Инсталляция. Коллажи, дигитальные принты на бумаге, стол, стул. Размеры вариативны

MeineAkademie (МояАкадемия)
Glückwünsche (Поздравления). 2005.
Одноканальное видео и документация проекта. 13'

Documentary film. 16 mm, ff. / b&w. 82'.
Produced by BBS.
Cinematography:
János Gulyás,
Ferenc Pap, András Péterffy,
László Poros.
Written by Györgyi Szalai,
László Vitézy.
Edited by Györgyi Szalai.
Production manager:
János Bódis.
Sound engineer:
Béla Prohászka.
Hungarian National Film Archive, Budapest

Taller E.P.S. Huayco / Francisco Mariotti, Lorenzo Bianda
Arte al Paso. 1981.
Single-channel video. 30'46."
Courtesy of Francisco Mariotti

Avdei Ter-Oganyan
Paintings for a Museum, repainted by an anonymous artist for the exhibition Shockworkers of the Mobile Image. 2010.
Oil on canvas. 8 paintings. 20×30 to 40×50.

David Ter-Oganyan
Pedals like spears and steering wheels like tomahawks. 2009.
Installation. Acrylic on canvas. 210×600

Unknown photographer
Opening of Brasilia, Planalto Palace in the background. 21st of April 1960.
Photograph. Contemporary digital print. Courtesy of the DePHA Collection – Director's Office of Historic and Artistic Patrimony of the Federal District, Brasilia, Brazil

Mona Vatamanu & Florin Tudor
Production Line for the Future. 2010.
Installation. Tables, videocassettes, video tape, metal rods, printed banner.
Dimensions variable

Mona Vatamanu & Florin Tudor
Surplus Value. 2009.
Single-channel video. 4'30"

Vitaly Volovich
Collection. 1995.
Exhibition copies 2010:
Paper, 8 Xerox prints. 21×30 each.
Originals: Ekaterinburg History Museum

Lin Yilin
The Result of a lot of Pieces. 1998.
Reconstruction 2010.
Installation. Brick, bank notes. Dimensions variable

Vadim Zakharov
The Funny and Sad Adventures of the Foolish Pastor. 1996–1998, 2007 (postscript).
6 digitally printed photographs. 30×50 each

Источники получения иллюстраций

Иллюстрации, не указанные в списке, получены из открытых источников.

Илл. 2	Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Илл. 3	Annet Gelink Gallery, Амстердам
Илл. 4, 5, 7	Венгерский национальный киноархив, Будапешт
Илл. 6, 8	Музей кино Свердловской киностудии, Екатеринбург
Илл. 9	Государственное собрание Правительственного дворца, Сан-Паулу; фотограф Ромуло Фьяльдини
Илл. 10	Национальный музей Филиппин, Манила
Илл. 11,12	собрание Евгения Ройзмана, Екатеринбург
Илл. 13	Сиприан Мурешан
Илл. 14	Роман Минин и Галерея независимого искусства Antin's Collections, Киев
Илл. 15	Harun Farocki Filmproduktion
Илл. 16	Деймантас Наркявичюс
Илл. 17, 18	DePHA Collection, Director's Office of Historic and Artistic Patrimony of the Federal District, Бразилия
Илл. 21	Андреас Зикманн
Илл. 23	Франсиско Мариотти
Илл. 24	Шон Снайдер
Илл. 25	Арайя Расджармрернсук
Илл. 26	Сергей Братков и галерея «Риджина», Москва – Лондон
Илл. 27	Музей истории Екатеринбурга
Илл. 28	Линь Илинь
Илл. 29, 43	Мона Ватаману и Флорин Тудор
Илл. 30	Никита Кадан и Александр Бурлака
Илл. 31, 32	Збигнев Либера и галерея Atlas Sztuki, Лодзь
Илл. 33	Давид Тер-Оганьян
Илл. 34	Дэниел Фауст
Илл. 35	Ольга Чернышева и Galerie Volker Diehl, Берлин
Илл. 36	Пранит Сой
Илл. 38	Фонд «Русский авангард», Москва
Илл. 39	Гай Бен Нер
Илл. 40	Младен Стилинович
Илл. 41, 42	Анетта Мона Киша и Лючия Ткачова; Christine König Galerie, Вена
Илл. 45	Вадим Захаров
Илл. 46	Цао Фей и Vitamin Creative Space, Гуанчжоу
Илл. 47	Женя Демина
Илл. 48	Илья и Эмилия Кабаковы
Илл. 49	Джимми Дурам; Galerie Michel Rein, Париж; Christine König Galerie, Вена
Илл. 50	Алексей Булдаков
Илл. 51	Klosterfelde, Берлин; Lisson Gallery, Лондон; Friedrich Petzel Gallery, Нью-Йорк
Илл. 52	Нароа Лизар; фотограф Эрно Райтанен
Илл. 53	Авдей Тер-Оганьян
Илл. 55	MeineAkademie
Илл. 57	коллектив «Что делать»
Илл. 58	Йоханнес Пауль Ретер
Илл. 60	Рабия Мруэ
Фотографии коллажей в здании типографии «Уральский рабочий»	Владислав Ефимов, Андрей Луфт

Photocredits

Images not listed below were taken from open sources and are copyright free.

Fig. 2	Ekaterinburg Museum of Fine Arts
Fig. 3	Annet Gelink Gallery, Amsterdam
Fig. 4, 5, 7	Hungarian National Film Archive, Budapest
Fig. 6, 8	Sverdlovsk Film Studio Cinema Museum, Ekaterinburg
Fig. 9	State Government Palace Collection, São Paulo; photographer Romulo Fialdini
Fig. 10	National Museum of the Philippines, Manila
Fig. 11,12	Evgeny Roisman Collection, Ekaterinburg
Fig. 13	Ciprian Muresan
Fig. 14	Roman Minin and Independent Art Gallery Antin's Collections, Kyiv
Fig. 15	Harun Farocki Filmproduktion
Fig. 16	Deimantas Narkevičius
Fig. 17, 18	DePHA Collection, Director's Office of Historic and Artistic Patrimony of the Federal District, Brasilia
Fig. 21	Andreas Siekmann
Fig. 23	Francisco Mariotti
Fig. 24	Sean Snyder
Fig. 25	Araya Rasdjarmrearnsook
Fig. 26	Sergei Bratkov and Regina Gallery, Moscow – London
Fig. 27	Ekaterinburg History Museum
Fig. 28	Lin Yilin
Fig. 29, 43	Mona Vatamanu & Florin Tudor
Fig. 30	Nikita Kadan and Alexander Burlaka
Fig. 31, 32	Zbigniew Libera and Atlas Sztuki gallery, Lodz
Fig. 33	David Ter-Oganyan
Fig. 34	Daniel Faust
Fig. 35	Olga Chernysheva and Galerie Volker Diehl, Berlin
Fig. 36	Praneet Soi
Fig. 38	The Russian Avant-garde Foundation, Moscow
Fig. 39	Guy Ben Ner
Fig. 40	Mladen Stilinović
Fig. 41, 42	Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová; Christine König Galerie, Vienna
Fig. 45	Vadim Zakharov
Fig. 46	Cao Fei and Vitamin Creative Space, Guangzhou
Fig. 47	Zhenya Demina
Fig. 48	Ilya & Emilia Kabakov
Fig. 49	Jimmie Durham; Galerie Michel Rein, Paris; Christine König Galerie, Vienna
Fig. 50	Alex Buldakov
Fig. 51	Klosterfelde, Berlin; Lisson Gallery, London; Friedrich Petzel Gallery, New York
Fig. 52	Naroa Lizar; photographer Erno Raitanen
Fig. 53	Avdei Ter-Oganyan
Fig. 55	MeineAkademie
Fig. 57	Chto Delat
Fig. 58	Johannes Paul Raether
Fig. 60	Rabih Mroué
Photographs of the collages in the Uralsky Rabochy Press building	Vladislav Efimov, Andrei Luft