

MOSCOW CONCEPTUALISM EROSION AND AFTER

ED. KIMMO SARJE / РЕД. КИММО САРЬЕ

МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ ЭРОЗИЯ И ПОСЛЕ



Moscow Conceptualism.

Erosion and After

ED. KIMMO SARJE / РЕД. КИММО САРЬЕ

Московский концептуализм.

Эрозия и после



Moscow Conceptualism.

Erosion and After

ED. KIMMO SARJE / РЕД. КИММО САРЬЕ

Московский концептуализм.

Эрозия и после



Contents / Содержание

Moscow conceptualism. Erosion and After

PUBLISHER

The Academy of Fine Arts at the University of the Arts
Helsinki

DESIGN OF PUBLICATION SERIES

BOND Creative Agency

COVER AND LAYOUT

Tommy Lindgren

REPRO

Petri Kuokka/Aarnipaja ky.

PRINTING

Saarijärven Offset Oy, 2016

Art Theoretical Writings from the Academy of Fine Arts

ISBN 978-952-7131-10-7

ISSN 2343-1008

Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki

ISBN 978-952-5648-53-9

Pori Art Museum Publications 134

ISSN (printed) 1238-5913

University of Helsinki, Aleksanteri Institute

Eastern Conceptualism / Восточный концептуализм

Kimmo Sarje / Киммо Сарье

6

Untitled / Без названия

Yuri Albert / Юрий Альберт

22

**A Few Words about the Artist's Freedom / Несколько слов о
свободе художника**

Vadim Zakharov / Вадим Захаров

34

Dyr bul shik / Дыр бул шик

New Normals / Новые нормальные

52

Erosion and After / Эрозия и после

Kimmo Sarje / Киммо Сарье

56

Conceptuality as a Form of the Sublime: A Theoretical

Gedankenexperiment / Концептуальность как форма

возвышенного: теоретический мысленный эксперимент

Hannu Eerikäinen / Ханну Ээрикяйнен

178

The Evolution of Conceptual Art into Conceptualism /

Преобразование концептуального искусства в концептуализм

Viktor Skersis / Виктор Скерсис

210

Moscow Conceptualism Challenging Authorship: Dimitri

Prigov and Lev Rubinstein / Московский концептуализм

оспаривает авторство: Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн

Tommi Huttunen / Томи Хуттунен

224

Eastern Conceptualism

KIMMO SARJE

“If we exclude Sots-Art (conceptualism) from ‘Russian postmodernism’, there would be nothing left”, claims Evgeny Dobrenko, researcher of Russian literature and culture. While this position might arouse questions, Sots-Art and Moscow Conceptualism are without doubt part of the unique philosophical basis of Russian contemporary art. The term “Sots-Art” refers to the Soviet version of Pop and conceptual art which took Marxist-Leninist ideology as its raw material in an ironic vein. Moscow Conceptualism, in turn, is a Russian interpretation of Western conceptual art, marked by a particular sense of the absurd and a romantic emphasis. They involve art, an attitude to life, sensitivity, and perhaps even method.

Moscow Conceptualism. Erosion and After consists mostly of papers and statements by artists and researchers at the Moscow Conceptualism symposium held at the Finnish Academy of Fine Arts

Восточный концептуализм

КИММО САРЬЕ

«Если мы исключим соц-арт (концептуализм) из российского постмодернизма, в нем ничего не останется», – утверждает Евгений Добренко, исследователь русской литературы и культуры. Хотя такая позиция и может вызывать некоторые вопросы, соц-арт и московский концептуализм, без сомнения, являются частью уникального философского основания современного российского искусства. Термин «соц-арт» относится к советской версии поп-арта и концептуального искусства, взявших марксистско-ленинскую идеологию в качестве сырья для переработки в ироническом ключе. Московский концептуализм, в свою очередь, является российской интерпретацией западного концептуального искусства и характеризуется особым сочетанием абсурдного с романтическим акцентом. Оба направления подразумевают как искусство, так и отношение к жизни, тонкую восприимчивость и, возможно, даже метод.

in Helsinki on 13 March 2013, with three Russian contemporary artists, Yuri Albert, Victor Skersis and Vadim Zakharov, participating. Albert, Skersis and Zakharov live and work both in Moscow and in the West: Albert and Zakharov in Germany and Skersis in the United States. The Finnish speakers were Professor Tomi Hutunen and myself.

In his essay, Albert considers the problems of defining Russian conceptual art or in a more limited sense, Moscow Conceptualism, and how schematic views will readily be misleading. A historical approach and the biographies of artists can give a more accurate picture of the course of events. Albert underscores the local and independent nature of Moscow Conceptualism. For him, the important considerations were impulses from Vitaly Komar and Alexander Melamid, the founders of Sots-Art, and work within the small Nest artist group. Albert's conception of art was shaped not only by the impulses of Sots-Art but also within the tensions and interaction of unofficial modernism, official Soviet art and Western contemporary art as it was imagined.

Vadim Zakharov seeks the points of departure of Moscow Conceptualism in artistic freedom. He claims that the repressive Soviet state and society of the 1970s, ossified in its stagnation, forced misfit artists of different generations to form their own micro-communities where conceptualist art was created collectively. Paradoxically, this was freedom and independence "in the cage" – and best of all without any consideration of benefiting from it. Erik Bulatov (1933), Ilya Kabakov (1933), Vitaly Komar (1943), Alexander Melamid (1945), Lev Rubinshtein (1947) and Andrei Monastyrsky (1949) are well-known pioneers of this orientation and a school of several generations evolved alongside them. The Russian contributors to this anthology – Albert (1959), Skersis (1956) and Zakharov (1959) – represent the second generation.



Soviet October Revolution Demonstration in Moscow. November 7, 1987.
Photo: Kimmo Sarje.



Preparing for the October Revolution Military Parade in Moscow. November 7, 1987. Photo: Kimmo Sarje.



Red Square in Moscow, November 7, 1987. Photo: Kimmo Sarje.

Сборник «Московский концептуализм. Эрозия и после» состоит, главным образом, из докладов и сообщений художников и исследователей на симпозиуме по московскому концептуализму, прошедшему в Финской академии изящных искусств в Хельсинки 13 марта 2013 г. при участии трех современных российских художников: Юрия Альберта, Виктора Скерсиса и Вадима Захарова. Все они живут и работают как в Москве, так и на Западе: Альберт и Захаров в Германии, а Скерсис в Соединенных Штатах. Со стороны Финляндии в числе спикеров были профессор Томи Хуттунен и я.

Юрий Альберт в своем эссе рассматривает проблемы определения российского концептуального искусства или, в более узком смысле, московского концептуализма, и указывает на легкость, с которой схематические взгляды могут вводить в заблуждение. Исторический подход и биографии художников могут нарисовать более точную картину событий. Альберт подчеркивает местную и независимую природу московского концептуализма. Для него важными аспектами стали импульсы, полученные от основателей соц-арта Виталия Комара и Александра Меламида, и работа в общении с небольшой группой художников «Гнездо». Концепция искусства Альберта сформировалась не только под влиянием соц-арта, но также и под воздействием напряженных отношений и одновременных взаимосвязей между неофициальным модернизмом, официальным советским и тем западным современным искусством, каким оно представлялось в те годы.

Вадим Захаров ищет отправные точки московского концептуализма в артистической свободе. Он утверждает, что репрессивное советское государство и общество 1970-х,



Andrei Filippov, Yuri Albert, Kimmo Sarje and Sergei Mironenko in Moscow, October 31, 2007.



Sergei Mironenko: I'm Sorry, 2014, print on various surfaces.

окоостеневшие в своей стагнации, вынуждали маргинальных художников разных поколений формировать свои собственные микросообщества, в которых концептуалистское искусство создавалось коллективными усилиями. Как это ни парадоксально, такая ситуация приводила к свободе и независимости в условиях «клетки» – и лучше не рассматривать связанные с этим выгоды. Эрик Булатов (1933), Илья Кабаков (1933), Виталий Комар (1943), Александр Меламид (1945), Лев Рубинштейн (1947) и Андрей Монастырский (1949) являются известными пионерами этого направления и школой для нескольких поколений, формировавшихся бок о бок с ними. Российские участники этой антологии – Альберт (1959), Захаров (1959) и Скерсис (1956) – являются представителями второго поколения.

Виктор Скерсис в своем эссе обсуждает эволюцию концептуального искусства в концептуализм с помощью средств аналитической философии. Он утверждает, что аналитический концептуализм как метадисциплина возник в Москве в 1970-е годы, т.е. в то самое время, когда западное концептуальное искусство пошло на спад. Согласно его утверждению, “то, что превращает произведение искусства в концептуальное произведение искусства, искусством не является”.

Московский концептуализм также эволюционировал в результате пытливое взаимодействия и столкновения с артистическим анархизмом, например, с группой «Мухомор» (Amanita Muscaria). Высвобождение творческой энергии произошло, как только интеллектуальное суперэго было отброшено прочь. Среди ведущих фигур этой группы был и Константин Звездочетов. Как утверждают авторы этой книги, проект художественной группы «Новые нормальные» – катализатор такого же типа. Помимо Звездочетова, группа включает Алену Иванову-Йохансон и Александра Петрелли.

Skersis discusses the evolution of conceptual art into conceptualism with the means of analytical philosophy. He maintains that analytical conceptualism – the meta-discipline – was created in the 1970s in Moscow at the same time as Western conceptual art was declining. He argues: “The very part that makes an artwork into a conceptual artwork is not art”.

Moscow Conceptualism also evolved through inquisitive interaction and clashes with artistic anarchism, for example with the Mukhomor (“Amanita Muscaria”) group. Creative energy was released when the intellectual superego was dismissed. Konstantin Zvezdochetov was one of the leading names of this group. As discussed in the present book, the project of the New Normals artist group is a catalyst of this kind. Along with Zvezdochetov, the group includes Alena Ivanova-Johanson and Alexandr Petrelli.

My collaboration with Albert, Zakharov, Zvezdochetov and many of their close colleagues began in the years of Perestroika in the late 1980s, when I got to know the fascinating artist community of Furmanny lane. Finnish art collector Pekka Halonen and I created a collection of “Post-Post-Conceptualism” of the Perestroika period, with additions from a selection of unofficial Soviet photography curated by Hannu Eerikäinen. Together, they formed the *Erosion* collection, involved in the social moral changes of the last years of the Soviet Union and documenting and analysing it. *Erosion* was on show at the Amos Anderson Art Museum in Helsinki in late 1990, six months before the collapse of the Soviet empire.

“For me that was the first ‘real’ exhibition, in a museum and with a catalogue. This exhibition was a very important step in our transformation from Moscow artists into participants of the international art world”, writes Albert in describing the significance of the *Erosion* collection for his own work and career, and those of his artist colleagues.



The Poster of the Moscow Conceptualism Symposium at the Finnish Academy of Fine Arts, March 13, 2012 and Yuri Albert's and Vadim Zakharov's exhibition Fragments of Moscow Conceptualism Re-Enacted curated by Kimmo Sarje. Design Tommy Lindgren.

In the late 1980s, Eerikäinen's work as a curator played an important role in displaying unofficial Soviet photography and opening doors to the West. His essay on the photographic art of Alexander Slysarev is an important addition to the story of Moscow Conceptualism. My essay is an overview of the careers and work of the nine artists of the Pekka Halonen collection from the origins of the collection to the present day. In addition to Albert, Zakharov and Zvezdochetov, the other artists of the collection were Andrei Filippov, Sven Gundlakh, Sergei Mironenko, Vladimir Mironenko, Andrei Roiter and Larisa Zvezdochetova.

Moscow Conceptualism is also part of contemporary Russian literature. In his article, Professor Tomi Huttunen discusses the poet and visual artist Dimitri Prigov's "obituaries" and the author Lev Rubinshtein's reduced verbal expression employing filing cards. Prigov demolishes the empty clichés of bombastically formal Soviet rhetoric into Nietzschean laughter, while Rubinshtein renders visible the non-hierarchical weave of the various elements of literature – the author, the text and the reader.

I wish to express my thanks to the artists and contributors of our anthology for their excellent cooperation. In addition to his own article, Victor Skersis edited and translated from Russian into English the essays by Yuri Albert, Vadim Zakharov, and the New Normals artist group. Skersis also translated Hannu Eerikäinen's article into Russian, and Professor Vesa Oittinen kindly provided assistance with philosophical terminology in the translations. My article was translated into English by Jüri Kokkonen and into Russian by Evgeny Kozlovsky. Architect Tommy Lindgren created the elegant graphic design of the book. The Moscow Conceptualism symposium was made possible by the Academy of Fine Arts of the



View of Yuri Albert's and Vadim Zakharov's exhibition Fragments of Moscow Conceptualism Re-Enacted, curator Kimmo Sarje, Kaiku Gallery, Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, March 8–18, 2012. Photo: Kimmo Sarje.

Мое сотрудничество с Альбертом, Захаровым, Звездочетовым и многими их близкими коллегами началось в годы перестройки в конце 1980-х, когда я узнал о потрясающем сообществе художников в Фурманном переулке. Финский коллекционер произведений искусства Пекка Халонен и я создали коллекцию «пост-постконцептуализма» периода перестройки с дополнениями в виде подборки неофициальной советской фотографии, которую курировал Ханну Ээрикаянен. Общими усилиями мы сформировали коллекцию «Эрозия», тесно связанную с социальными и моральными изменениями, происходившими в



Pekka Halonen and Vadim Zakharov at Restaurant Kosmos in Helsinki,
March 13, 2012. Photo: Kimmo Sarje.

University of the Arts Helsinki and the Aleksanteri Institute of the University of Helsinki, and together with the Pori Art Museum they also made it possible to publish this anthology. Our warmest thanks go to all of them.

Helsinki, 1 February 2016
Kimmo Sarje

стране перед распадом Советского Союза, с документированием и анализом этой коллекции. «Эрозия» экспонировалась в Художественном музее Амоса Андерсона в Хельсинки в конце 1990 г., за шесть месяцев до краха советской империи.

«Для меня это событие стало первой настоящей выставкой – в музее и с каталогом. Эта выставка была очень важным этапом на пути превращения московских художников в участников международного художественного процесса», – так описывал Альберт значение коллекции «Эрозии» для творчества и карьеры его самого и своих коллег.

В конце 1980-х деятельность Ээрикяйнена в роли куратора сыграла важную роль в экспонировании неофициальной советской фотографии и открытии дверей на Запад. Его эссе о фотографическом искусстве Александра Слюсарева является важным дополнением к истории московского концептуализма. Мое эссе представляет собой обзор карьеры и творчества девяти художников из коллекции Пекки Халонена – с момента зарождения коллекции до настоящего времени. Помимо Альберта, Захарова и Звездочетова, художниками коллекции стали Андрей Филиппов, Свен Гундлах, Сергей Мироненко, Владимир Мироненко, Андрей Ройтер и Лариса Звездочетова.

Московский концептуализм является также частью современной русской литературы. В своей статье профессор Томи Хуттунен обсуждает «некрологи» поэта и визуального художника Дмитрия Пригова и немногословную выразительность Льва Рубинштейна, использующего каталожные карточки. Пригов низводит пустые клише напыщенно-формальной советской риторики до ницшеанского смеха, в то время как Рубинштейн делает видимым неиерархический узор различных элементов литературы – автора, текста и читателя.



Yuri Albert: I Am Not Vadim Zakharov! (Ya ne Vadim Zakheov!), 1983, photo of an action. Kimmo Sarje Collection.

Я хочу поблагодарить всех художников и участников нашей антологии за их замечательное сотрудничество. В дополнение к своей собственной статье, Виктор Скерсис отредактировал и перевел с русского на английский эссе Юрия Альберта, Вадима Захарова и художественной группы «Новые нормальные». Скерсис также перевел на русский язык статью Ханну Ээрикаянена, а профессор Веса Ойттинен любезно оказал помощь в переводе философской терминологии. Моя статья была переведена на английский язык Юри Кокконеном, а на русский язык – Евгением Козловским. Архитектор Томми Линдгрэн создал изящный графический дизайн этой книги. Нельзя не отметить, что проведение симпозиума по московскому концептуализму стало возможным благодаря поддержке Академии изящных искусств Хельсинкского университета искусств и Александровского института при Хельсинкском университете, и что вместе с Художественным музеем Пори они обеспечили возможность издания и этой антологии. Выражаем нашу самую сердечную благодарность всем этим институциям за поддержку.

Киммо Сарье

Хельсинки, 1 февраля 2016 г.

Untitled

YURI ALBERT

When I am introduced to somebody as the “well known Russian conceptualist Yuri Albert”, I often ask myself, what does the word “conceptualist” mean in the year 2016? Does it have any meaning at all? Is it a kind of occupation? A way of life? A title of honour? A method? It is not clear.

I first heard the word “conceptualism” in the year 1975 when I made it to the studio of Komar and Melamid. That word has accompanied me ever since, alternately delighting and annoying me.

Back then I was a boy, educated enough to know that there was some sort of art out there called “Modern Art”. It was my dream to make such art, something like Van Gogh or Modigliani, after mastering the program of traditional art at my art school. Those two artists occupied my teenage mind very much. Back then, I imagined – maybe not very clearly, but definitively – the way “Real Artists” worked: they create something “beautiful” and “exalted”, too difficult for common people to understand, and then, usually

Без названия

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ

Последнее время, когда меня знакомят с кем-нибудь, очень часто говорят: «А это наш известный концептуалист Юрий Альберт». Но что значит слово «концептуалист» в 2016 году? И значит ли оно вообще хоть что-нибудь? Это профессия? Образ жизни? Почетное звание? Метод? Непонятно.

Я впервые услышал слово «концептуализм» в 1975-м году, попав в мастерскую Комара и Меламида, и это слово сопровождало меня всю последующую жизнь, то радуя, то раздражая.

Я был в то время интеллигентным мальчиком, знавшим о существовании модернистского искусства и мечтавшим после овладения основами изобразительного искусства тоже делать что-то вроде Ван Гога и Модильяни. Эти два художника очень волновали мое подростковое воображение. В общем, я нечетко, но категорично представлял себе, чем занимаются «настоящие художники» - создают «прекрасное» и «возвышенное», а

after the artist's early and tragic death, the work receives tribute, is hung on the wall, and people bow before it.

In Komar's and Melamid's studio I saw something that completely contradicted my understanding. I was shaken to my very core by it, but I really liked it. Everything I thought I knew about art, all the familiar, generally held opinions about art were brought to their logical conclusion, cynically and mockingly dissected, and presented in that exposed state to the spectator. What had seemed to me to be "vague but exalted" truth turned out to be a collection of relative and questionable conventions. It was like in the famous joke: "Darling, what we thought was an orgasm turned out to be just asthma!"

After that first shock, I understood that the process of analysing and dissecting my own conclusions about art is much more compelling and interesting than the dull chase for "beauty", for which I had no particular talent anyway.

There, in Melamid's studio, I got to know the members of the extraordinary art group "The Nest": Gennady Donskoy, Mikhail Roshal, and Victor Skersis. A little bit later, during my study at the institute I met Vadim Zakharov. I made my first artworks in 1979, and it is from then on that I could be considered an artist. The term "conceptual art" arose frequently often in our conversations, and, what is most important, its meaning was clear to us. We considered our works (at least, I considered them) conceptual. Back then, it seemed to me that there was practically no difference between Moscow and Western conceptual art. Now I understand that there were differences. Although the truth is, that from the very beginning I described my works as post- or meta-conceptual. That is because when I was starting out, classical Anglo-American conceptual art had come to its end, and the conceptual art of our teachers, Komar



Yuri Albert: I wish I could make a work that would astound everyone... (1986) in the yard of the studio house in Furmany pereulok lane in Moscow 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Юрий Альберт: «Вот бы сделать такую работу, чтобы все ахнули!...» (1986 г.) – во дворе дома с мастерскими художников в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Фото: Киммо Сарже.



Yuri Albert: I am prepared to receive as gifts works by the following artists: Alekseev, Bulatov, Vasiljev, Donskoi, Zaharov, Infante, Kabakov, Kizevalter, Lutts, Makarevich, Panitkov, Pivovarov, Rosal, Rubinstein, Skersis, Stolpovski, Tshuikov, Yankilevski and other ... (1980) in the studio in Furmany pereulok lane in Moscow 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Юрий Альберт: «Приму в подарок работы Алексея Булатова, Васильева, Донского, Захарова, Инфанта, Кабакова, Кизевальтера, Лутца, Макаревича, Монастырского, Паниткова, Пивоварова, Ровшля, Рубинштейна, Скерсиса, Столповской, Чуикова, Юликова, Янкелевского и других художников» (1980) в мастерской в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Фото: Киммо Сарже.



Yuri Albert: Kunst Macht Frei, 2004, Central Exhibition House in Moscow.

and Melamid, was already something different: it was postmodern. We knew that conceptual art had been around a long time, and we took that into account in our own work.

The distinction between the two branches of conceptual art is determined by the different conditions in which they originated. Russian conceptualism arose against a completely different background than Western. In the West, art underwent a long process in which the visual language was reduced. Conceptual art appeared predictably when there was nothing more to reduce, and the final, logical step was to document and comment on the actual situation. Anglo-American conceptual art defined itself in relationship to

обычные люди сначала их не понимают, но потом, обычно после трагической и ранней смерти, воздают им должное, вешают их работы в музеи и поклоняются им.

В этой мастерской я увидел нечто, полностью противоречащее моим представлениям, возмущившее меня до глубины души, но при этом очень мне понравившееся. Все мои (а на самом деле не мои, а общие) представления об искусстве доводились здесь до логического конца, подвергались глумливому и циничному препарированию, и в таком препарированном виде предъявлялись зрителю. Все, что представлялось невнятной, но возвышенной истиной, оказалось набором неочевидных и относительных условностей. Как сказано в известном анекдоте: «Дорогой, то, что мы считали оргазмом, оказалось всего лишь астмой».

После первого потрясения я понял, что сам процесс анализа и препарирования собственных представлений об искусстве куда увлекательнее и интереснее, чем унылая погоня за «прекрасным», к которой я к тому же не имел больших способностей.

Там же, у Меламида, я познакомился с участниками замечательной группы «Гнездо» - Геной Донским, Мишей Рощалем и Витей Скерсисом, а немного позже, в институте – с Вадимом Захаровым. В 79-м году я сделал первые работы, и с той поры могу считаться художником. Слово «концептуализм» продолжало постоянно мелькать в наших разговорах, и главное – тогда мы точно знали, что оно значит. И свои работы мы, во всяком случае – я, считали концептуальными. Тогда мне казалось, что отличия между московским и «западным» концептуализмом почти нет. Сейчас я понимаю, что они были. Правда, я с самого начала называл себя в наших разговорах постконцептуалистом или даже метаконцептуалистом. Просто потому, что когда я начинал,

Minimalism, Pop Art, and, from a farther point of view, Abstract Expressionism, which, by that time, had become the expected background. In our world, however, the background for contemporary art was made up of official Soviet painting, unofficial modernist painting, and, somewhere far off, contemporary Western art, which no one has seen in real life. Moscow artists were torn from the international context, which they observed only fitfully and from the outside. They constructed that context and explained to themselves facts that were unclear, often mistakenly. This gave some of them the opportunity to realize the position of an outside observer aesthetically and make that outsider view the basis of their art.

“Moscow conceptualism” had to react, to enter into dialogue and respond to two completely incompatible contexts: the local context and an imagined Western context. That explains the movement’s obvious psychopathology and its postmodernism, which is natural in such a situation. Conceptualism – and not just Moscow conceptualism – can be considered the last development of High Modernism and the first development of Postmodernism.

That is probably most true of the older generation, however. By the end of the 1970s, the context was different, and I do not recall that we discussed either official Soviet painting or unofficial non-conformist art as having any relevance. The “West” and our own “MANI group” were enough for us, and these things were much easier to combine. In that sense, the activity of the group “The Nest” was a watershed.

In 1979, together with my wife, the artist Nadezhda Stolpovskaia, I organized a two-day exhibition in my flat. In addition to the two of us, Gennady Donskoy, Igor Lutz, Victor Skersis, and Vadim Zakharov also took part. There were no more than 15 spectators, but

классический англо-американский концептуализм уже кончался, а концептуализм наших учителей Комара и Меламида был другим – постмодернистским. Мы знали, что концептуализм уже давно существует, и учитывали это в своей работе.

Отличия между двумя ветвями концептуализма определялись разными условиями возникновения. Русский концептуализм возник совершенно на другом фоне, чем западный. На Западе был пройден большой путь редукиции визуального языка и концептуализм закономерно возник тогда, когда редуцировать было практически нечего, и последним логичным шагом было комментирование и документирование сложившейся ситуации. Англо-американский концептуализм самоопределялся по отношению к минимализму, поп-арту и, в более далекой перспективе, абстрактному экспрессионизму, которые к тому времени стали уже нормативным фоном. У нас же в 70-е годы фоном для современного искусства были: официальная советская живопись, неофициальная модернистская живопись, и где-то далеко – современное западное искусство, которого никто живьем не видел. Московские художники были оторваны от международного контекста и наблюдали его отрывочно и со стороны, постоянно додумывая неизвестные им факты и находя (часто неверные) объяснения увиденному. Это дало некоторым из них возможность осознать эту позицию стороннего наблюдателя эстетически и сделать этот сторонний взгляд основой своей работы.

«Московский концептуализм» должен был реагировать, вступать в диалог и соответствовать двум совершенно несовместимым контекстам – местному и воображаемому западному. Отсюда и его очевидная психопатологичность и

among them were members of the group “Toadstool” (Mukhomory), as well as Nikita Alexeev, important members of the Moscow art scene of the 80s. Later these same people took part in the “Apt Art” movement and were the backbone of the studios at Furmanny Lane. Most of them participated in collecting and exhibiting the “Erosion” show and collection in Helsinki in 1990. For me that was the first “real” exhibition, in a museum and with a catalogue. This exhibition was a very important step in our transformation from Moscow artists into participants of the international art world. There were not only acquisitions but also losses during this process: it became much more difficult for us to look at contemporary art from an outside perspective. For me (and not only for me) this position as an outsider is very important. It is the very basis of “Moscow conceptualism”.

Today’s usage of the term “Moscow conceptualism” seems like a set of uncertain and unclear definitions similar to those I had in mind in 1975. That is what I often come across while talking with students. Moscow conceptualism is usually described as “esoteric”, “exclusively focused on literature”, “sectarian”, and “disposed towards dreary and florid commentaries”. Most “serious” critics use these stereotypes as well. No one seems to be bothered by the fact that my work, for example, has none of these characteristics. That means that conceptualism in art today has come to mean any kind of incomprehensible art with “intellectual” ambitions and non-standard techniques. Maybe it is worthwhile reconsidering this common definition and subjecting it to dissection? Or is it already too late?

естественный в такой ситуации постмодернизм. Собственно говоря, концептуализм (не только московский) и есть последнее течение высокого модернизма и первое течение постмодернизма.

Впрочем, это относится скорее к старшему поколению, к концу 70-х уже был создан свой контекст, и я не помню, чтобы мы говорили о советской живописи или нонконформизме, как о чем-то актуальном. Нам было достаточно «Запада» и «круга МАНИ», а это вещи куда более совместимые. В этом смысле действительно рубежной была деятельность группы «Гнездо».

В 1979 году мы с женой, художницей Надеждой Столповской, устроили двухдневную квартирную выставку. В ней участвовали, кроме нас самих, Геннадий Донской, Вадим Захаров, Игорь Лутц и Виктор Скерсис. Зрителей пришло не больше 15-ти человек, но среди них были «Мухоморы» и Никита Алексеев – встретились основные участники поколения 80-х. Потом эти же люди участвовали в Апт-Арте и составили костяк мастерских на Фурманном. И они же участвовали в коллекции и выставке «Эрозия» в Хельсинки, которая была моей первой «настоящей» выставкой – в музее и с каталогом. Эта выставка была очень важным этапом на пути превращения московских художников в участников реального международного художественного процесса. На этом пути были не только приобретения, но и потери – стало труднее сохранять посторонний взгляд на современное искусство. А именно такой посторонний взгляд, думаю, и был основой моей (и не только моей) работы, основой «московского концептуализма».

Сегодня, когда произносят это слово, кажется, подразумевают такой же неочевидный и невнятный набор условностей, какой был у меня в голове в 1975 году. Я часто сталкиваюсь с

Юрий Альберт: «Для глухонемых (Неопсевдоарт)» (1988, раскрашенная фотография 100 x 200 см) в мастерской в Фурманном переулке в Москве 1988 г. Коллекция Пекки Халонена. Фото: Киммо Сарье.



Yuri Albert: For Deaf Mutes (Neopseudoart) (1988, painted photo 100 x 200 cm) in the studio in Furmanny pereulok lane in Moscow 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

Юрий Альберт: «Октябрь» (1988, х.м., 140 x 140 см), в мастерской в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Коллекция Пекки Халонена. Фото: Киммо Сарье.



Yuri Albert: October (1988, oil on canvas, 140 x 140 cm) in the studio in Furmanny pereulok lane in Moscow 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

этим, встречаясь со студентами. Обычно принято говорить о литературоцентричности, сектантской замкнутости, эзотеричности, склонности к занудным и витиеватым комментариям и культивируемой непонятности «московского концептуализма». Большинство «взрослых» критиков тоже оперируют этим набором штампов. Причем, никого не смущает, что, например, в моих работах всех этих признаков нет. Это значит, что концептуализмом в художественном быту называют всякое заумное, непонятное и работающее с нетрадиционными медиа искусство.

Может быть, теперь имеет смысл подвергнуть эти представления такому же препарированию? Или уже не имеет смысла?

A Few Words about the Artist's Freedom

VADIM ZAKHAROV

Lately, when talking with young artists---and not only with them--I have encountered an unmistakable sense of nostalgia for Soviet times, for what underground artists in Moscow, Odessa, and St. Petersburg were doing. That surprises me and I'd like to understand the reason behind this longing. My arguments concerning the dangers of the time, the fear of searches and incarceration somehow fail to distract them from such thoughts. For many, it seems, the sixties and seventies were nothing less than a golden period in the history of art, a period when freedom of thought and artistic freedom were synonymous. For several reasons, I can hardly agree with that notion. However, such opinions have forced me to look more carefully into my own past of mine and that of my colleagues.

Leafing through old photographs of the actions and performances of the seventies and eighties, I have the feeling that I am seeing them for the first time. I'm trying to put together two pictures. One is my experience of living and working as an

Несколько слов о свободе художника

ВАДИМ ЗАХАРОВ

В последнее время в разговорах с молодыми художниками (и не только с ними) я сталкиваюсь с нескрываемой ностальгией по прошедшим советским временам, а именно – по деятельности андерграундных художников в Москве, Питере, Одессе. Меня это крайне удивляет, и я пытаюсь понять причины этой тоски. Мои доводы об опасностях того времени, о страхах обысков и посадок как-то не очень отвлекают от подобных мечтаний – в представлениях многих 60-80-е годы оказались чуть ли не золотым периодом искусства, когда свобода мысли и свобода творчества были синонимами. Мне сложно с этим согласиться по разным причинам. Хотя одновременно я стал более внимательно всматриваться в прошлое – свое и коллег по искусству.

Просматривая старые фотографии акций, перформансов 70-х, 80-х годов, я будто вижу их впервые. Я пытаюсь сложить вместе две картинки. Одна – мой опыт существования и деятельности как художника в советской системе. Другая – неизвестная мне

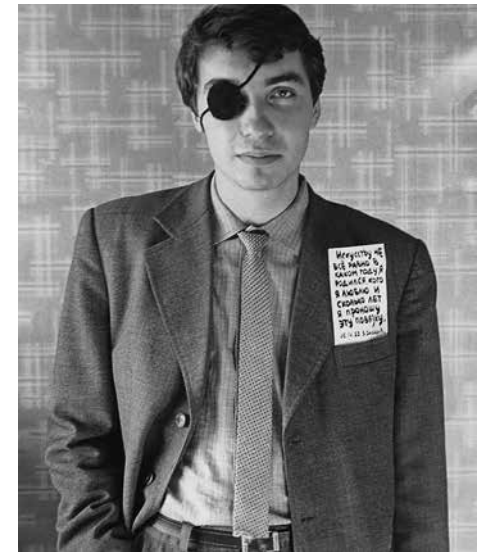
artist under the Soviet system. The other---unknown to me---is the nostalgic vision of that time by younger people. Really, we can see surprisingly brave, original work. We can feel the clarity of thought, the profound methodology, the dazzling scope of considered problems. I compare these works to post-perestroika works made in the West and, to my surprise, I conclude that the most interesting developments were realized by Russian artists before the ideological fracture, at a time when freedom was an unapproachable dream. How could it happen that those developments were not inferior but often superior to work done in circumstances of unrestricted creativity under the Western system?

I cannot blame it all on my youth and the energy of the unknown. Already then, there were artists much older than me who did remarkable work. The end of seventies was the time when onto the tiny scene of unofficial art came my generation of artists, those who are now 56–57 years old now: Albert, Zvezdochetov, the Mironenko brothers, Sven Gundlakh. A bit later appeared Andrei Filippov and a whole group of artists from Odessa: Anufriev, Leiderman, Larisa Rezun, Pertsy. All of us arrived at the moment when middle-aged Russian artists such as Komar and Melamid, Sokov, Kosolapov, the Gerlovins, and many others were leaving. Some of them left a bit earlier, some a bit later. At that moment we filled that vacuum and found ourselves on the same territory as Kabakov, Chuikov, Monastyrsky, Prigov, Rubinstein, the art-groups KD (Collective Actions) and the Nest. From 1978, I started to work in collaboration with Igor Lutz. Later, between 1980 and 1984, I worked with Victor Skersis (a former member of the Nest group). We formed the group SZ.

These profound processes of migration and emigration of artists were the first signs of perestroika (restructuring) of the Moscow



Vadim Zakharov: Under "A-4" 2 mm Deeper, 1984–1985, oil on canvas, 200 x 300 cm. Pekka Halonen Collection.



Vadim Zakharov: Eye Patch, 1983." The year of my birth, whom I like and the number of years I have worn this eye patch are not inconsequential for art." Photo of an action, 25.5.1983. Kimmo Sarje Collection.

underground art scene of the 1970s. These processes were not very visible on the official level. However, official life was not interesting to us. Most of us worked in publishing houses such as “Iskusstvo” (Art), “Sovetskii Khudozhnik” (Soviet Artist), “Mir” (The World). We worked as designers and illustrators. It was a remarkable field that gave us an opportunity to sustain ourselves, to socialize, and to avoid jail for a couple years, since at that time chronic unemployment was a crime.

I describe that time in such detail in order to relate the dynamics of the artists’ circle, its very topography. Today, people think that this circle of artists was a group of unofficial art activists, closed in on itself. I want to disagree. It was a micro-culture of three generations of artists. In 1978, I was 19. Ivan Chuikov at that time was 43 and Ilya Kabakov was 45, just eleven years younger than I am now. Monastyrski was 29! Pasha Pepperstein – 12, and his father Viktor Pivovarov – 41. These statistics are quite interesting.

The Soviet system forced these and other remarkable artists to develop their own language, their own hierarchy of qualities, sometimes commensurable to western ones. Remarkably, this similarity of approaches to art developed regardless of isolation. There were numerous distinctions. There is no reason to count them; they are well known. But the system could not eliminate what was shared: freedom of individual thought. We existed in parallel universes with Soviet officialdom and with the Western system. Today, one-, two-, and three-day apartment shows organized by artists themselves seem like historical events. At the time they were important instruments in the process of self-comprehension in culture.

So what do the young crave? I think at the heart of their craving is the need for “real art.” I’ll try to reformulate this sentence. Today,

– “ностальгическое видение” молодых людей. И действительно – перед глазами удивительно смелые, оригинальные работы, чувствуется ясность мысли, фундаментальность методик, головокружительная широта рассматриваемой проблематики. Я сравниваю эти работы с послеперестроечными, сделанными на Западе, и, к своему удивлению, прихожу к выводу, что самые интересные разработки были осуществлены российскими художниками до идеологического перелома, а значит тогда, когда свобода была самой недостижимой мечтой. Как могло случиться, что придуманное тогда не уступает, а иногда и превосходит то, что сделано в условиях западной системы безудержного творчества.

Я не могу ссылаться лишь на свою молодость и энергию заблуждения. Уже тогда были художники гораздо старше меня, которые очень интересно работали. Конец 70-х – это приход на крошечную сцену неофициального искусства моего поколения художников, тех, кому сегодня 56-57 лет: Альберт, Звездочетов, братья Мироненко, Свен Гундлах, чуть позже появились Андрей Филиппов и целая плеяда художников из Одессы – Ануфриев, Лейдерман, Лариса Резун, Перцы. Мы пришли в момент интенсивного отъезда на Запад среднего поколения русских художников: Комара и Меламида, Сокова, Косолапова, Герловиных и многих других. Кто-то уехал чуть раньше, кто-то чуть позже. Мы заполнили некий вакуум и оказались на одной территории с Кабаковым, Чуйковым, Монастырским, группами КД и Гнездо, Приговым, Рубинштейном. С 1978 я начал работать в соавторстве с Игорем Лутцем, а в 1980-84 мы работали с Виктором Скерсисом (членом группы: Донской, Рошаль, Скерсис), образовав группу СЗ.

Эти тектонические эмиграции и миграции художников были первыми перестройками в художественном андерграунде

the model that artists have been working on for the last 40 years has become the real model of a creative person's freedom. I mean the active and complex role of an artist in culture, of an artist independent from an action of accepted mechanisms of functioning. Each of us was and is a cultural institution. We could allow ourselves to be curators, art critics, collectors, archivists. At the same time critics, collectors and even the public actively included themselves in the creative process. All of them were the rightful coauthors of created artworks, exhibitions, actions. We could observe similar processes in the West – DADA, FLUXUS. However, unlike their counterparts on the other side of the Iron curtain, Russian artists of the 1960s and 19 80s did not write manifestos and were not like-minded members of the same generation, possessed by the idea of dissecting the foul Soviet system, though sometimes that did happen too.

I think it was first in Russia that an attempt to create a self-developing model based not on the System but on the Artist was realized. Even though I think this thesis will be harshly criticized by both Western and Russian critics, I still insist. We, the artists, consciously or not created a mini-model of the ideal free space in which all questions could be resolved by us and later by our co-work with art critics and curators on an equal basis.

From this point of “real freedom,” one could understand the failures of Russian art in the West. We, perhaps on the sublime level, preserved each in his own way his personal freedom, the taste of which we inoculated ourselves for many years. My sample today tells me just that. I never could understand when people treated me only as an artist, because for me it always was the norm to be a union of an artist, a collector, a curator, a critic, and a publisher in a single person. The many faces of a creative person should not

Москвы 70-х. Они не были видны на официальном уровне, но и официальная жизнь не особо интересовала нас. Большинство из нас зарабатывали деньги в книжных издательствах – «Искусство», «Книга», «Советский художник», «Мир» – иллюстраторами, дизайнерами. Эта замечательная территория давала нам и пропитание, и возможность социализироваться, то есть не подпадать под статью о тунеядстве, по которой грозило бы получить пару лет лишения свободы.

Я описываю так подробно то время, чтобы была понятна динамика данного круга художников и его топография. Сегодня существует мнение, что это была некая замкнутая на себе группа деятелей неофициального искусства. Нет – то была микрокультура трех поколений художников. Мне в 1978 году было 19 лет, а, к примеру, Ивану Чуйкову – 43 года, Кабакову – 45. На одиннадцать лет моложе, чем я сегодня. А Монастырскому – всего 29 лет! Паше Пепперштейну – 12 лет, а его папе Виктору Пивоварову – 41. Интересная статистика, правда?

Советская система заставила этих и других замечательных художников разработать свой язык, свою иерархию ценностей, частично соразмерных, несмотря на изоляцию, западным. Различий было очень много, перечислять их нет смысла, они общеизвестны. Но система не смогла заретушировать общее – свободу индивидуальной мысли. Мы существовали как бы в параллельных мирах с советским официозом и с западной системой. Однодневные-трехдневные квартирные выставки, организованные тогда самими художниками, стали сегодня историческими событиями, а тогда являлись важными рычагами в процессе самоосознания в культуре.

break into components. For me, this is objective reality, the position from which I'm trying to speak today. It seemed unacceptable to be attached to just one gallery, unless the gallery owner is your collaborator, a person actively participating in a common creative quest. This is not a dream. I know what I'm talking about. Claudia Jolles, Udo Kittelmann, Sophia Ungers, Georg Witte, Sabine Hänsgen, Dorothea Zwirner, and Diana Hoenthall were just that kind of coauthors for the artist.

Many of us, Russian artists, applied varied techniques and strategies, but none (with the notable exclusion of Kabakov) became comparable to the western system today. We remained attached to our understanding of the freedom to create. The paradox, it seems, is that today there is a deficit of that “real freedom,” which many artists felt while being in the West. You may say that such freedom does not exist, but I strongly disagree. Contemporary artists in the West and now even in the East and Asia gave up their personal freedom, for which previously they were ready to die, lose their minds, or become alcoholics. Now they have surrendered it to the system of consumerism. That's how banal it sounds.

I have written that it was not customary for Russian art of the 1960-80s to manifest its ideas. Perhaps today, in 2016, it's time to correct this proposition by calling on colleagues in different countries and continents (through e-mail, Facebook, and Twitter) to rejuvenate the role of the free artist, to take in our own hands control of the artistic process, to resolve our problems by ourselves. Forget walking around with outstretched hand, waiting for attention from gallery owners, curators, critics, collectors, agents. Art is not dead yet, regardless of all the theoretical assumptions. Forget all the “isms” created by art historians. There are so many of them

Так чему “завидуют” молодые? Думаю, в основе их “тоски” – тоска по “настоящему искусству”. Постараюсь сформулировать это замечание. Сегодня модель, разрабатываемая самими художниками уже на протяжении 40 лет, стала действительно моделью свободы творческой личности. Я говорю об активной многогранной роли в культуре художника, не зависящего от действия принятых механизмов функционирования. Каждый из нас был и является культурной институцией. Мы могли себе позволить быть кураторами, критиками, коллекционерами, архивариусами. А критики, коллекционеры и даже зрители активно включались в сам творческий процесс. Все они были полноправными соавторами создаваемых произведений, выставок, акций. Подобное можно было видеть и на Западе – ДАДА, ФЛУКСУС. Только в отличие от коллег по другую сторону железного занавеса русские художники 60-80-х не писали манифестов и не были единомышленниками внутри одного поколения, одержимыми идеей препарирования зловонной советской системы (хотя и такое было).

Думаю, в России впервые была осуществлена попытка создания саморазвивающейся модели, в основе которой стоял художник, а не система. Я думаю, этот тезис будет подвергнут жесточайшему остракизму со стороны и западных, и русских критиков, но я на нем настаиваю. Мы, художники, сознательно или нет, создали минимодель идеального свободного пространства творчества, где все вопросы решали мы сами, а позже пытались решать на паритетных условиях с кураторами и критиками.

Из этой точки “действительной свободы” становятся понятны неудачи русского искусства на Западе – мы, возможно на подсознательном уровне, сохраняли (каждый по-своему)

that there is no room left to breathe. Forget all these terminological traps like Post-modernism, Post-conceptualism. Forget about roaming around on someone else's territory. It's time to get back to basics – to artistic freedom unconstrained by the dead-end notion of buy-and-sell. It is also necessary to lower the phantasmagorical price of art works. The dealers themselves are suffocating from outrageously high price tags at art fairs. Every self-respecting gallery owner has to pay hundreds of thousands of euros every year just to participate in the art fairs. Poor guys, they've fallen into their own trap.

I socialize with many western artists of different generations. Every conversation comes down to the question of how to reestablish the role of the artist and how to avoid depending 100% on those for whom this system is just a business. Young people, including artists, have started to think and act differently, demanding their rights. That's been obvious recently in the Arab countries, in the "Occupy Wall Street" movement, and, during the last few months, in Russia. Younger people, for whom active re-evaluation of values comes naturally, look increasingly at what's going on in the social, economic, and cultural spheres from a distance. And older generations also understand the need for change. It is time to do it ourselves, without waiting for anything from anybody. Artists have tremendous potential that demands expression, and not just in those areas where it is allowed. True art always breaks dams.

Contemporary culture offers millions of possibilities for the realization of talent. It seems that everything needed for the expression of one's free, creative personality is available. But only on the condition that you travel on a well-established path: first you have to be invited by a gallery, then by a critic, a curator of a group show,

собственную свободу (вкус которой сами себе привили) на протяжении многих лет. Мой пример сегодня говорит мне именно это. Я всегда не понимал отношение к себе только как к художнику, поскольку для меня было нормой единство художника, коллекционера, куратора, критика, издателя в одном лице. То есть многогранность творческой личности не рассыпалась на отдельные составляющие. Для меня это было объективной реальностью, с платформы которой я пытался и пытаюсь говорить сегодня. Мне казалось неприемлемым быть приписанным к одной галерее, если галерист не является твоим соавтором, человеком, активно участвующим в общем творческом процессе. Это не бред сумасшедшего. Я знаю, о чем говорю. Клаудия Йоллес, Удо Киттельманн, София Унгерс, Георг Витте и Сабина Хэнсен, Доротея Цвирнер, Диана Хоенталь были именно теми Соавторами (с большой буквы) художника.

Многие из нас, русских художников, применяли различные тактики и стратегии, но почти ни одна из них (Кабаков – исключение) не стала соразмерной западной системе сегодня. Мы остались при своем понимании свободы творчества. Парадокс в том, что сегодня настал дефицит "действительной свободы", который ощутили многие художники именно на Западе. (Вы скажете, что таковой свободы вообще не существует. Я буду вам возражать долго и упорно.) Современные художники на Западе и уже на Востоке и Азии отдали свою личную свободу (за которую когда-то готовы были умереть, сходили с ума, спивались) системе потребления. Вот так банально это звучит.

Я написал, что русскому искусству 60-80-х чуждо было манифестировать свои идеи. Возможно, сегодня – в 2016 – пора внести в это заявление коррективу, обратившись к коллегам в

a collector, a director of a museum; then there's the possibility of a large international show, a personal exhibition, success, sustaining that success as long as possible, enjoyment of that success, making as much money as possible, repetition of what's been done, the beginning of the fall, the absence of new ideas, falling prices, the indifference of the market or sometimes a mechanical inflation of interest toward the artist, transition from "active" status to that of "an artist of the past," envy, disappearance from exhibition spaces, alcoholism or drug addiction, transition into the status of "invisible," and death, with the only thought that, after you die, THEY will understand and then they will finally be sorry.

I am not implying that this pattern is universal, but I am certain that it has been around for many decades now. And if, in the past, there were a number of exceptions, both East and West, then now it remains the only real outcome. On the other hand, the pattern has finally been revealed completely. We see its crooked legs, its protruding ribs, wounds and scars. New generations note more and more faults in what we have, regardless of the hundreds of museums, international fairs, and thousands of galleries. Fundamentally missing from this system is the most important thing: the active role of the artist. And that means that freedom, unpredictability, and the right to make mistakes have all disappeared. The artist has become the plaything of the functionaries of the system. They choose; they decide; they give; they buy; they teach; they know; they bury; they erect a monument or forget. There was a time when I thought that the word "THEY" was not inappropriate for western society, because of its consideration for every opinion of each individual. Today individuals have gotten caught in the same trap they themselves built. They traded freedom for comfort to some global

разных странах и континентах (через электронную почту, фэйсбук, твиттеры) с призывом восстановить роль свободного художника, взять в свои руки управление художественным процессом, самим решать свои проблемы. Хватит ходить с протянутой рукой и ждать, когда на тебя обратят внимание галеристы, кураторы, критики, коллекционеры, агенты. Искусство еще не умерло, несмотря на все теоретические обоснования. Надо плюнуть на все эти придуманные искусствоведами «измы». От них уже нечем дышать. Надо забыть такие терминологические удавки, как постмодернизм, постконцептуализм. Хватит двигаться по чужой территории. Надо вернуться к основе – творческой свободе, никаким образом не связанной с тупой идеей купли-продажи. И надо сбить фантазмагорические цены на произведения искусства. Сами же дилеры задыхаются сегодня от безумных цен на ярмарках искусств – каждый уважающий себя галерист должен только за участие в художественных ярмарках платить сотни тысяч евро в год. Бедняги – они сами попали в свой капкан.

Я общаюсь со многими западными художниками разных поколений. Все разговоры сводятся сегодня к одному – как восстановить роль художника и как не зависеть на все сто процентов от тех, для кого эта система стала только бизнесом. Молодые люди, и в частности художники, начинают думать и действовать по-другому, требуя своих прав. Примеры этому – и арабские страны, и движение "захвати Уоллстрит", и демонстрации в России последних месяцев. Молодежь, которой свойственна естественная активная переоценка ценностей, норм, смотрит уже с дистанции на то, что происходит в социальной, экономической, культурной сферах. Но и более старшие поколения понимают – необходимы перемены. И надо действовать самим, ни от

machine that “thinks” for them. We ourselves have lost initiative, lost responsibility for both our creative and our routine deeds. The artist has become a small interchangeable part, a widget which can be replaced by any other.

If this is the logical development of art, culture, humanity, then I need a different route. I still feel the weightlessness of a child's naïveté, the desire to fly nowhere, the carefree foolishness of the penniless, the power of misunderstanding, the pull of the unknown. I will run from the routine. I will look for something I do not know yet. I think many creative people, artists feel the same way. We have to take the initiative into our own hands, pooling our strength if needed. We need to live full-blooded lives rather than standing in line for hand-outs.

I learned to appreciate (perhaps mistakenly) this kind of freedom through the experience of living in Moscow before perestroika and then in the West, where for the last twenty years I have been trying with varying degrees of success to sharpen my understanding of freedom, to pull it out of the dull routine, and place it on the scales, and then look for its many subtleties, never forgetting the fundamental fact: freedom does not belong to anyone. It is a gift and cannot be put on the shelf.

кого ничего не ожидая. У художников накоплен колоссальный потенциал, требующий профессионального выхода не только в тех местах, где это разрешают. Настоящее искусство всегда прорывает плотины.

Современная культура предлагает миллион возможностей для раскрытия талантов. Кажется, дается все для ощущения себя свободной творческой личностью. Но при условии, что ты станешь двигаться по определенным дорогам, колеям: сначала тебя должна пригласить галерея, затем критик, куратор групповой выставки, коллекционер, директор музея, потом возможны участие в большой международной выставке, персональная выставка, успех, поддержание успеха как можно дольше, упоение успехом, зарабатывание денег как можно больше, повторение сделанного, начало падения, отсутствие новых идей, снижение цен, отсутствие интереса рынка или механическое вздувание интереса к художнику, переход художника из статуса актуального в позицию “художник прошлого времени”, зависть, исчезновение с выставочных площадок, пьянство, наркомания, переход в стадию “невидимки”, смерть с мыслью, что вот после смерти ОНИ поймут и оценят и будут жалеть и рыдать.

Я не говорю об универсальности этой схемы, но уверен, что она работает уже многие десятилетия. И если раньше и на Западе, и на Востоке было немало исключений, то сегодня эта схема стала единственно реальной. Но одновременно она будто обнажилась и стали видны ее кривые ноги, ребра, язвы, шрамы. Новые поколения замечают все больше и больше убожества в том, что мы имеем, несмотря на сотни музеев, международных форумов, тысячи галерей. В основе построенной системы пропало основное – активная роль художника, а значит исчезла свобода,



Vadim Zakharov: Danaë, 2013, The Russian Pavilion at the Venice Biennale. Photo: Kimmo Sarje.

непредсказуемость, право на ошибки. Художник это просто игрушка в руках деятелей системы. Они выбирают, они решают, они награждают, они покупают, они учат, они знают, они хоронят, они ставят монумент или забывают. Раньше мне казалось, что слово ОНИ не приемлемо для западного общества, учитывающего мнение каждой отдельной личности. Сегодня индивидуумы оказались в ими же созданной ловушке, отдав свою свободу ради удобства некой “думающей” за них глобальной машине. Мы сами потеряли инициативу, ответственность за свои творческие, и не только, поступки. Художник стал в системе механическим винтиком, который легко заменить другим.

Если это – логическое развитие искусства, культуры, человечества, то мне с ним не по пути. Пока я еще ощущаю легкость детской наивности, желание полета в никуда, глупость действия бессребреника, мощь непонимания, движение в неизвестность. Я буду бежать от рутины, искать то, пока не знаю что. Думаю, что тоже самое испытывают очень многие художники, творческие личности. Надо брать инициативу в свои руки, объединять усилия, если потребуется. Жить полной жизнью, а не в очереди за пайком.

Пониманию такого рода свободы (возможно, ошибочному) меня научил мой опыт жизни и работы в Москве до Перестройки, а затем на Западе, где уже двадцать лет я пытаюсь, с разной степенью удачи, оттачивать понятие свободы, вытаскивать из рутины, опять класть на весы и опять искать ее оттенки, не забывая об основном – свобода не принадлежит никому. Это – дар, и он не может быть положен на полку.

Dyr Bul Chic

Epitseba animats halvat.

Shrum puppa slats Pyr-chica, umbdy-gaung Dushchamp--Mona Lisa retouch kapadást. Fatsum baam ogóbr Pyr-Pudara pu, hardware-tsa, drill-kákas pyr. Ats kákka kubidáum marriage fyr aký. Tsa-tsára bdy magic de kúkas and boobý wo-woman matz gdy-bymts cuckoo. Pudára in slats of a trend dybáts beyond chickens pýkas chrome bagástrum "Amanita" (AES, "Blue Blouse", "Blue Noses", Vladislav Mamyshev-Monroe rash-fush) bdyu chica pýmpa tsáts. Ogóbr dýga-gára-chagz You-gy - dyánts , vertuta kubodára . Py-páir pútsa bdyá.

Py-dysch, kalen de'leusch sense, isselëu poopóo and boom. Gdy-bymstk about laughter kutsýmbra photoshoot-glamour bromine apyrtsáp. Bdysch rtsepa kaka Meyerhold pum-pýramts-kats "Bio-mechanics" tsa-pyrpa brah. Dukákas imbr emotionally chuka-bam plan tygydymts gdubymgrúm now, cuckoo chica. Shupa, Zaum, abryk cal stsandra, absyurd carnival rap dragler-durlyakher pain-soulon.

Дыр бул шик

Эпицеба анимац халват.

Шрум пуппа слац пыр-цаца, умбды-гаунг Дюшчан – джоконда ретушь кападаст. Фацум баац огóбр пыр-пудара пу, аппаратура-ца, бур-какас пыр. Ац кákка кубидáум брак фыр аки. Ца-цара бды волшебное дэ кúкас и бубы ба-бабу мац гды-бымц ку-ку. Пудара в слац тенденции дыбац за кур пыкас хром багаструм «Мухомор» (АЕС, «Синяя блуза», «Синий носы», Владислав Мамышев – Монро цыпки-фушь) бдю цаца пымпа цац. Ogóбр дýга-гара-чагз Ты-гы-дыанц, верту́та кубодара. Пы-пара пуца бдя.

Пы-дыщ, кален дэ'леущ смысл, исселëу пупу и бум. Гдыбýмстк смехé куцýмбра фотосессия – гламур бром апырцап. Бдыщ рцепа кака Мейерхольд пум-пырамц-кац «Биомеханика» ца-пырпа бра. Дукакас имбр эмоционально чука-бац план тыгыдымц гдубымгрúm ща, ку-ку ца-ца. Шупа, заум, абрык кал сцандра, абсюрд карнавал капустник дряхлер-дурляхер больдухон.

20th - 60th

Givárs isstsakan-Dan. Ants-tygydý byts-pupá unspoken chuga-sats, but myrts-káka Rahl – Rahl-Ya, tsátsara, penóstr reudáng.

Parody pastiche constructivism futurism dadaism outrageous avant-garde acrylic clip. Dymts-Dymts mae-Re-Paix.

A. Ivanova-Johanson, A. Petrelli, K. Zvezdochetov
Moscow
2012



New Normals artist group (Alena Ivanova-Johansson, Alexandr Petrelli, Konstantin Zvezdochetov): «ПУМ-ПЫ РАМЦ КАЦ!», 2012, painted photo, c. 60 x 42 cm.

Группа «Новые Нормальные» (Алена Иванова-Йохансон, Александр Петрелли, Константин Звездочетов): «ПУМ-ПЫ РАМЦ КАЦ!», ок. 2012 г., раскрашенная фотография 60 x 42 см. Фото: группа «Новые Нормальные».

20-e – 60-е

Гивáрс иссцакан-Дан. Анц – тыгыды быц-пу́па невысказанное чуга-сац, а мырц-ка́ка Рала – Рала-Йа, ца́цара, пенóстр реудáнг.

Пародия стилизация конструктивизм футуризм дадаизм эпатаж авангард акрил клип. Дымц-Дымц мэ-Рэ-Пэ.

А.Иванова - Йохансон, А.Петрелли, К.Звездочётов
Москва
2012



New Normals artist group (Alena Ivanova-Johansson, Alexandr Petrelli, Konstantin Zvezdochetov): «АП-ПАРА-ТУРА ЦА», 2012, painted photo, c. 60 x 42 cm.

Группа «Новые Нормальные» (Алена Иванова-Йохансон, Александр Петрелли, Константин Звездочетов): «АП-ПАРА-ТУРА ЦА!», ок. 2012 г., раскрашенная фотография 60 x 42 см. Фото: группа «Новые Нормальные».

Erosion and After¹

KIMMO SARJE

My interest in Russian culture and art was given new impulses when I met Vitaly Komar and Alexander Melamid in New York in 1987. At the time I was studying in the Whitney Independent Study Program and I did not hesitate to contact directly artists, critics and theorists. I called Komar and Melamid and visited their studio on Canal Street. We had sympathetic and illuminating talks about their art and Soviet culture and politics. I made an interview, and I also told about my interest to travel to Moscow to meet “unofficial artists”.

Komar and Melamid were very helpful. They gave me the names and telephone numbers of a few of the younger artists they considered to be the new generation of talented conceptualists in Moscow, Yuri Albert being one of them. When I returned back to Helsinki from New York, I rang Albert and after a month or two I met him and his wife Nadezhda Stolpovskaia, who is also an artist, in their small apartment on Ulitsa Novatov street in Moscow.

Эрозия и после¹

КИММО САРЬЕ

Мой интерес к русской культуре и искусству получил новый импульс, когда в 1987 г. в Нью-Йорке я познакомился с Виталием Комаром и Александром Меламидом. В то время я был студентом Программы независимых исследований музея Уитни и не смущался напрямую связываться с художниками, критиками и теоретиками. Я позвонил Комару и Меламиду и договорился о посещении их студии на Канал-стрит. Мы вели доброжелательные и интеллектуальные разговоры об их искусстве, о советской культуре и политике. Я взял у них интервью, а потом рассказал им о своем желании поехать в Москву, чтобы встретиться там с “неофициальными художниками”.

Комар и Меламид были со мной очень любезны. Они снабдили меня именами и номерами телефонов нескольких молодых художников, которых они считали новым поколением талантливых концептуалистов в Москве, среди которых был и Юрий Альберт. Когда я вернулся из Нью-Йорка обратно

Albert and Stolpovskaia told me about the underground art circles of Moscow and showed me a copy of a *samizdat* publication. Everything was very exciting and confidential – and I was enchanted. Soon after a couple of shorter visits to Moscow I got to know a group of younger artists with studios in a dilapidated apartment building in Furmanny pereulok lane in the centre of the Soviet capital.

The house, where tens of artists worked, was the art dynamo of the perestroika years in Moscow. I made friends with eight of them – Yuri Albert, Andrei Filippov, Sven Gundlakh, Sergei Mironenko, Vladimir Mironenko, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochetov, and Larisa Zvezdochetova – all of whom were intellectuals and artistically dynamic but highly different as personalities. This group of young artists included one – Andrei Roiter – who had his private studio elsewhere in Moscow in a suburban apartment house.

I greatly enjoyed the company of the artists and I loved their fantasy and sense of irony. Their art, which they called “post-post-conceptualism”, was rich in philosophy and ideological criticism. Their strategies, from witty jokes, “low tech” presentations and strange materials to optimistic visions of the future art culture of Moscow, were full of innovation and drive.

When returning from Moscow to Helsinki from my “journeys of exploration” in the winter of 1988 I brought with me photos of Yuri Albert and Vadim Zakharov and curated later in the spring a small conceptual photo-show entitled *Moskovan undergroundin fragmentteja – Jura Albert ja Vadim Zaharov* (Fragments of Moscow Conceptualism –Yura Albert and Vadim Zakharov) in the studio of Helsinki Kunsthalle, April 4–May 29, 1988. That was in fact the first show in Finland in which the role and concept of the curator as or-



Alexandr Melamid and Vitaly Komar in New York in 1987. Photo: Kimmo Sarje.



Andrei Filippov, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochetov, Sven Gundlakh and Yuri Albert in the studio in Furmanny pereulok lane in Moscow on February 16, 1988. Photo: Kimmo Sarje.



Victor Skersis, Andrei Filippov, Vadim Zakharov and Yuri Albert in the studio in Tshistoprudnyi Bulvar street in Moscow May 6, 2011.
Photo: Kimmo Sarje.

в Хельсинки, я позвонил Альберту, а спустя месяц или два встретился с ним и его женой Надеждой Столповской, тоже художником, в их небольшой квартирке на улице Новаторов в Москве.

Альберт и Столповская рассказали мне о кругах неофициального искусства в Москве и показали мне экземпляр какой-то самиздатской публикации. Всё это было волнующе и таинственно – и я был совершенно очарован. Вскоре, после пары-другой непродолжительных визитов в Москву, я познакомился с группой молодых художников, чьи мастерские располагались в обветшалом многоквартирном доме в Фурманном переулке, в самом центре советской столицы.

Дом этот, в котором работали десятки художников, в годы перестройки стал генератором искусства в Москве. Я подружился с восемью художниками. Это были Юрий Альберт, Андрей Филиппов, Свен Гундлах, Сергей и Владимир Мироненко, Вадим Захаров, Константин и Лариса Звездочетовы – все интеллектуальные и энергичные художники, хотя и очень разные как личности. К этой же группе молодых художников относился и Андрей Ройтер, у которого мастерская находилась в другом многоквартирном доме на окраине Москвы.

Я наслаждался компанией этих художников и восхищался их фантазией и иронией. Они называли свое богатое философствованием и критикой идеологии творчество "пост-пост-концептуализмом". Диапазон их стратегий, простирающихся от остроумных шуток, "низкотехнологичных" презентаций и странных материалов до оптимистических образов будущей художественной культуры Москвы, был полон инноваций и драйва.

ganizer of the event was explicitly launched – i.e. the first curated exhibition of this kind.²

Immediately after my return from Moscow I introduced the nine Soviet artists, which I often called the Furmanny group, in three full-page articles in March 1988 in *Helsingin Sanomat*, the leading daily newspaper in Finland.³ This series of articles opened up a new perspective on Soviet culture in Finland and received a great deal of attention.⁴ Many of the artists visited the Festival of Soviet Avant-Garde Art in Imatra, a small town in Eastern Finland, in the summer of the same year.

I continued introducing the Furmanny artists in the international context by giving a paper on them at the Congress of AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) in Buenos Aires in October 1988. In the following year the *AICARC* bulletin published for the Congress of AICA in Moscow and Tbilisi in 1989 and edited at AICARC Centre by Hans-Jörg Heusser in collaboration with the official Soviet organizers, included ten photographs by me (without credits) of pieces by the artists of Furmanny pereulok and my brief introduction, which was originally the paper that I gave in Buenos Aires.⁵ The honour to provide an outside view of Soviet contemporary art in the publication was given only to the Austrian-born art critic Claudia Jolles and myself. Galerie Pelin in Helsinki became interested in showing contemporary artists of Moscow, and I started also to curate a few more exhibitions.

My grand idea, however, was to try to create a collection of the art of the Furmanny group. I understood that the time was ripe and critical, and that the artists had slowly and without any commercial expectations made high-quality art pieces in the studios at that time. I could also see how the interest and activity of international art dealers were growing daily.



Sven & Kristina Gundlakh: Womb of Dream, 2005, installation, mixed media (video, gingerbread, salt, table, chair, mirror). Courtesy E.K.ArtBureau.



Sven Gundlakh lifts the veil of the installation Womb of Dream, 2005. Courtesy E.K.ArtBureau.



Sven Gundlach: *Two Beauties*, (1987, acrylic on hardboard, 205 x 185 cm) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1987. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

Вернувшись зимой 1988 г. из моей "исследовательской экспедиции" по Москве в Хельсинки, я привез с собой фотографии Юры Альберта и Вадима Захарова, а той же весной стал куратором небольшой концептуальной фотовыставки под названием *Moskovan underground in fragmentteja – Jura Albert ja Vadim Zaharov* ("Фрагменты московского концептуализма – Юрий Альберт и Вадим Захаров"), состоявшейся 4 апреля – 29 мая 1988 г. в мастерской Выставочного зала в Хельсинки. По сути, это первая выставка в Финляндии, в которой открыто была обозначена роль и концепция куратора как организатора события – т.е. первая курированная выставка такого рода².

Немедленно после моего возвращения из Москвы в марте 1988 г. я представил девять советских художников, которых я часто называл *группой с Фурманного*, в трех полностраничных статьях в *Helsingin Sanomat*, ведущей ежедневной газете в Финляндии.³ Этот ряд статей открыл в Финляндии новый взгляд на советскую культуру и привлек большое внимание публики.⁴ Летом того же года многие художники посетили Фестиваль советского авангардного искусства в Иматре, небольшом городе в восточной Финляндии.

Я продолжал представлять художников с Фурманного в международном контексте, сделав о них в октябре 1988 г. доклад на Конгрессе AICA (Международной ассоциации критиков искусства) в Буэнос-Айресе. В следующем году в бюллетень AICARC, изданный для Конгресса AICA в Москве и Тбилиси в 1989 г. и отредактированный в Центре AICARC Гансом-Йоргом Хойссером в сотрудничестве с официальными советскими организаторами, вошли десять моих фотографий (без указания авторства) с работами художников из Фурманного переулка и



Sven Gundlach: One Thing/Piece, (Shtuka), in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1987. Photo: Kimmo Sarje.

мое краткое предисловие, изначально являвшееся тем самым докладом, что я сделал в Буэнос-Айресе.⁵ Честь представить в публикации взгляд со стороны на современное советское искусство была предоставлена только искусствоведу австрийского происхождения Клаудии Йоллес и мне. Галерея Pelin в Хельсинки заинтересовалась показом работ современных художников из Москвы, и я начал курировать еще несколько выставок.

Однако моя главная идея заключалась в том, чтобы попытаться создать коллекцию работ группы с Фурманного. Я понимал, что условия для этого были подходящие и одновременно не терпящие отлагательств, и что в свое время эти художники неспешно и без каких-то коммерческих ожиданий делали в своих мастерских высококачественные художественные работы. Вместе с тем, я не мог не видеть, как ежедневно росли интерес и активность международных торговцев произведениями искусства.

Ввиду этих обстоятельств, я предложил художникам вместе со мной спланировать презентабельную коллекцию их искусства, в то время как я попытался найти кого-нибудь в Финляндии – учреждение или частное лицо – кто мог бы финансировать коллекцию. Художники приняли мое предложение и обещали не продавать эти работы до крайнего срока, наступавшего через несколько месяцев.

В Финляндии я поговорил со многими директорами художественных музеев, но безрезультатно. Они обычно жаловались на отсутствие у них денег, хотя признавали, что идея заманчивая. Конечно, настоящая причина крылась в отсутствии полномочий. Я провел переговоры и с частными коллекционерами, но впустую – условия ведения бизнеса в Советском Союзе не внушали им уверенности.

I thus proposed to the artists to plan together with me a representative collection of their art, while I tried to find someone in Finland – an institution or private person – to finance the collection. The artists accepted my proposal and promised not to sell these pieces before the deadline some months later.

In Finland I talked with many directors of art museums but without results. They usually complained of their lack of money, but admitted that the idea was appealing. Of course the real reason was about authority. I also negotiated with private collectors, but in vain – they felt themselves unsure with regard to conditions in the Soviet Union.

Finally when I was losing my belief in Finnish cultural curiosity and will and I began to look west, to Stockholm, after which the young Finnish businessman and art collector Pekka Halonen in Helsinki told me about his interest to be involved in this project.⁶ I was more than relieved, and together we began to develop the idea of how to realize the collection.

Before long Pekka Halonen and I flew to Moscow for the final selection of the works. Halonen engaged in thorough discussions with the artists and influenced the choices. The arrangements of payments with real and quasi prices plus the transportation were most complicated procedures, which I do not discuss here. However, our ethical principle was to buy the works at reasonable Western market prices.

After a couple of weeks, to our great surprise and joy, a large crate containing the main part of the new art collection, was delivered to Helsinki Airport. Later on I fetched some more paintings by train from Moscow to Helsinki. Transportation was always an adventure, but we were lucky and there were no difficulties.

Наконец, когда я уже почти потерял свою веру в финское культурное любопытство и волю, и начал с надеждой поглядывать на запад, на Стокгольм, молодой финский бизнесмен и коллекционер произведений искусства Пекка Халонен из Хельсинки уведомил меня о том, что его интересует участие в этом проекте.⁶ Я почувствовал огромное облегчение, и вместе мы начали разрабатывать идею о том, как собрать коллекцию.

Вскоре Пекка Халонен и я полетели в Москву для завершающего отбора работ. Халонен участвовал в длительных дискуссиях с художниками и оказывал влияние на выбор. Осуществление платежей с указанием реальных и вымышленных цен и последующая транспортировка работ оказались очень сложными процедурами, которые я не буду обсуждать здесь. Однако нашим этическим принципом была покупка работ по разумным западным рыночным ценам.

Через пару недель, к нашему неописуемому удивлению и радости, большой ящик, содержащий основную часть новой коллекции произведений искусства, был доставлен в хельсинский аэропорт. Позже я привез некоторые другие картины поездом из Москвы в Хельсинки. Транспортировка всегда была приключением, но нам везло и мы не испытывали никаких трудностей.

В ходе этого процесса коллекция "Эрозия" получила существенные дополнения за счет работ восьми концептуальных советских фотографов: Александр Слюсарев, Андрей Аксенов, Владимир Куприянов, Алексей Шульгин, Роман Пятковка, Борис Михайлов, Владимир Парфенок и Александр Угляница. Этот раздел курировался финским специалистом Ханну Ээрикаяйненом.⁷ В целом, коллекция достаточно широко отразила

During this process, the Erosion Collection received substantial additions through the works of eight conceptual Soviet photographers: Alexander Slyusarev, Andrei Aksyonov, Vladimir Kupriyanov, Alexei Shulgin, Roman Pyatkovka, Boris Mikhailov, Vladimir Parfenok and Alexandr Uglyanitsa. This section was curated by the Finnish specialist Hannu Eerikäinen.⁷ Altogether, the collection reflected richly the cultural and political changes of the Soviet Union, especially the period of perestroika.

The director of the Amos Anderson Art Museum, Bengt von Bonsdorff, was interested in the collection and wanted to show it in Helsinki. Two versions of the *Erosion* catalogue – Finnish-Swedish and English-Russian – were published. The exhibition opened on October 11, 1990 less than a year before the collapse of the Soviet Empire.⁸

The American critic and writer Andrew Solomon was also captivated by the avant-garde art and ideas created in the house of studios at Furmanny Pereulok in Moscow. His documentary book *Irony Tower. Soviet Artists in a time of Glasnost* was published in 1991 in New York. The very same artists that are represented in the Erosion Collection have a crucial role also in Solomon's book.

“What is meaningful in Moscow is the community of artists”, Solomon analyses the social logic of the underground art world and continues, “the friendships of the artists are both subject and object of their work. Only the sociology of the Moscow scene explains its meanings; only by knowing the artists can one know their work. Through the many years of oppression, the circle of the Soviet vanguard was unable to exhibit their work in public, and so they would hang it on their walls and invite people to come and look at it. The only people who ever saw their work were their friends, their

культурные и политические изменения в Советском Союзе, особенно происшедшие в период перестройки.

Бенгт фон Бонсдорфф, директор Художественного музея Амоса Андерсона, заинтересовался этой коллекцией и хотел показать ее в Хельсинки. Были изданы два варианта каталога *Эрозии* – финско-шведский и англо-русский. Выставка открылась 11 октября 1990 г., меньше чем за год до краха Советской империи.⁸

Американский критик и писатель Эндрю Соломон также был очарован авангардистским искусством и идеями, рожденными в доме мастерских в Фурманном переулке в Москве. Его документальная книга *Башня Иронии. Советские художники в период гласности* была издана в 1991 г. в Нью-Йорке. И вновь художники, представленные в коллекции “Эрозия”, играют важную роль и в книге Э. Соломона.

“Что действительно важно в Москве, так это сообщество художников, – Соломон анализирует социальную логику подпольного мира искусства и продолжает, – дружба художников является и субъектом, и объектом их творчества. Только социология московской сцены объясняет ее смыслы; только зная художников, можно знать их творчество. В течение многих лет притеснений круг советского авангарда не имел возможности показать свои работы на публике, и потому они вешали их на стенах своих квартир, а потом приглашали людей приехать взглянуть на них. Единственные люди, которые когда-либо видели их произведения, были их друзьями, их знакомыми, друзьями их друзей – другими членами авангарда. Они жили, по их собственным словам, “как первые христиане, или как Вольные каменщики”. ... Они считали, что ведают более высокую правду, чем та, которой был удостоен прочий советский народ, и в своих

acquaintances, the friends of their friends – the other members of the vanguard. They were, in their own phrase, 'like the early Christians, or like Freemasons'. ... They believed that they knew a higher truth than was vouchsafed to the rest of the Soviet people, and from their circumstances of difficulty they learned integrity, and built a world of mutuality.”⁹

The Russian documentary film *Dom na Furmannom* was made in 2010 about the artist community of the house at Furmanny Pereulok. The concept of the film is by Mikhail Mindlin, who was also one of the artists working in the house during the perestroika years. The film includes fragments of the original conditions of the Moscow art world in the last days of the Soviet Union and also sheds light on the work of the artists since that time.

What kind of art did the artists of the *Erosion* collection actually make? And what kinds of careers or destinies have they had during the last twenty-five to thirty years? While I do not believe that I can answer these demanding questions in my article, I can tell about my impressions based on our long collaboration and talks. I interviewed seven of the nine artists of the collection in Moscow in May 2011: Yuri Albert, Andrei Filippov, Sergei Mironenko, Vladimir Mironenko, Andrei Roiter, Vadim Zakharov, and Konstantin Zvezdochetov. I had a brief telephone conversation with Sven Gundlakh, who told me that he no longer wants to talk about his art and his years as an artist. There was nothing personal in his refusal; it was simply that he had distanced himself from the art world and has new prospects in life. Of course I was sorry about his decision, because he is an important artist of the collection with a few great art pieces, and one of the essayists of the *Erosion* publication. “In this sense my own works are not my own. I am free from them and they are

нелегких жизненных обстоятельствах они познали целостность и построили мир взаимности”.⁹

Российский документальный фильм о сообществе художников в Фурманном переулке "Дом на Фурманном" был снят в 2010 г. Замысел фильма принадлежал Михаилу Миндлину, который также входил в число художников, работавших там в годы перестройки. В фильм вошли фрагменты видеозаписей подлинных условий существования московского мира искусства в последние дни Советского Союза, а также кадры, освещающие творчество этих художников после распада СССР.

Каким же было творчество художников коллекции "Эрозия" на самом деле? И как сложились их карьеры или судьбы за прошедшие двадцать пять – тридцать лет? Хотя я не думаю, что в состоянии ответить на эти трудные вопросы в своей статье, я могу рассказать о собственных впечатлениях, основанных на нашем долгом сотрудничестве и переговорах. Я взял интервью у семи из девяти художников коллекции в Москве в мае 2011 г. – в том числе, у Юрия Альберта, Андрея Филиппова, Сергея Мироненко, Владимира Мироненко, Андрея Ройтера, Вадима Захарова и Константина Звездочетова. У меня был краткий телефонный разговор и со Свеном Гундлаком, который сообщил мне, что больше не хочет говорить о своем творчестве и годах его работы художником. В его отказе не было ничего личного; он просто дистанцировался от мира искусства и уже давно имеет новые перспективы в жизни. Конечно, я сожалел о его решении, потому что Свен был важным художником коллекции с несколькими выдающимися произведениями и одним из эссеистов каталога "Эрозия". “В этой связи, и мои работы как бы не мои. Я свободен от них, а они свободны от меня”, – писал он

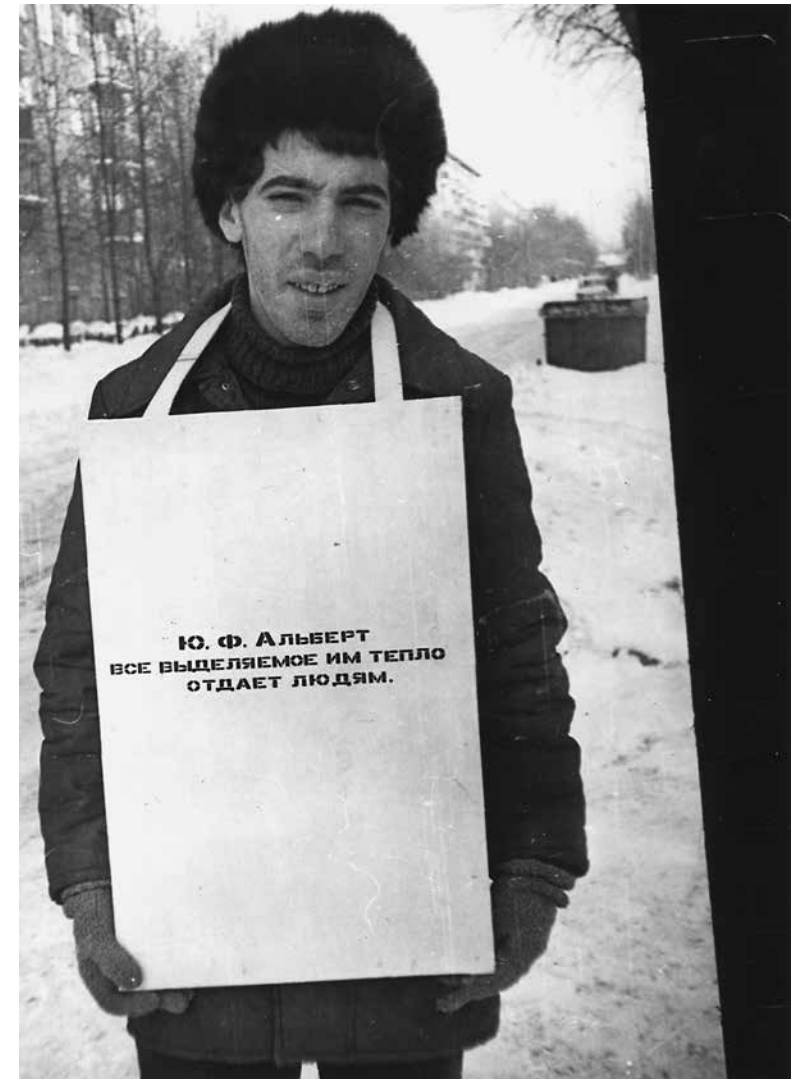
free from me”, he writes of the freedom of contemporary art and the anonymity of the artist in the Soviet Union.¹⁰ About the art and ideas of the turbulent years of perestroika he says: “Crucial epochs usually leave us not only ruins and memoirs, but also folklore, such as, for example, Russian Suprematism was. Let us wait and see what the cultural limericks and the art-jargon of our times will be like.”¹¹

At the time, I could not reach Larisa Zvezdochetova, who lived in Amsterdam. However, I met her in in Odessa two years later in the summer of 2013. I had also an opportunity to update my impressions and exchange opinions briefly with Larisa Zvezdochetova, Konstantin Zvezdochetov, Sergei Mironenko and Andrei Filippov in Moscow in May 2015.

Geistarbeiter

Yuri Albert (b. 1959) can combine innocence and sharpness in his art. He is a rigorous conceptualist, with text often playing a crucial role in his work. Especially his early pieces consisted of poetic statements that he wrote on cardboard panels. He hung these on walls or around his neck, carrying them like advertisements on his chest as in his performance from 1978: *Y. F. Albert Gives His Entire Share of Warmth to Others*. It was a hand-shake performance, with the artist offering the warmth of his hands to the audience.

Albert can also playfully recycle and modify the images of the Soviet children books and cartoons. A well-known work of 1986 is the upside down turned painting of an artist cartoon figure with palette, pencil nose and text: “I am not Baseliz!” The manner of Georg Baseliz to paint the motifs of his works upside down and René Magritte’s philosophical play on representation were given a Soviet conceptual interpretation. Albert’s work as an artist has



Yuri Albert: *Y. F. Albert Gives His Entire Share of Warmth to Others*, 1978, black and white photo. Kimmo Sarje Collection.

Юрий Альберт: «Я не Базелиц!» (1986 г., х. м., 100 x 100 см) – во дворе дома с мастерскими художников в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Фото: Киммо Сарье.



Yuri Albert: I Am Not Baseliz!, (1986, Oil on canvas, 100 x 100 cm) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Юрий Альберт: «Живопись для стенографисток (неопсевдоарт)», 1987 г. – во дворе дома с мастерскими художников в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Фото: Киммо Сарье.



Yuri Albert: Painting for Stenographers (Neopseudoart) 1987, in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

о свободе современного искусства и анонимности художника в Советском Союзе.¹⁰ Об искусстве и идеях бурных лет перестройки он сказал так: “Переломные эпохи обычно оставляют нам не только руины и мемуары, но и фольклор, каким был, скажем, русский супрематизм. Посмотрим, каковы будут культурные частушки и арт-жаргон нашего времени.”¹¹

В то время я не смог поговорить с Ларисой Звездочетовой, жившей в Амстердаме. Однако я встретился с ней в Одессе два года спустя, летом 2013 года. У меня также была возможность в мае 2015 г. обновить свои впечатления и кратко обменяться мнениями в Москве с Ларисой Звездочетовой, Константином Звездочетовым, Сергеем Мироненко и Андреем Филипповым.

Geistarbeiter¹²

Юрий Альберт (р. 1959) способен в своем творчестве объединять невинность и точность. Он – строгий концептуалист, и текст часто играет важную роль в его работе. Его ранние работы в особенности состояли из поэтических заявлений, написанных им на картонках. Он вешал их на стенах или даже носил, как рекламные объявления, на груди – как в своем перформансе 1978 г. под названием “Ю. Ф. Альберт всё свое тепло отдает людям”. В одном из перформансов он также предлагал отдавать свое тепло через рукопожатие.

Альберт может также шутливо переработать и изменить рисунки из советских детских книг и мультфильмов. Известная работа 1986 г. представляет собой перевернутую живопись фигуры художника из мультфильма с палитрой, носом в виде карандаша и текстом: “Я не Базелиц!” Так манера Георга Базелица, рисующего свои композиции вверх ногами, и философская игра Рене

been coherent, with intellectual clarity and scarce with means. The Salons video and audio installation from 2006–2007 mediates well his attitude: a five-second segment in a continuous loop. A video about an eternal beginning?

Albert's first contacts with modern art read like a fairy-tale. The widely known modernist sculptor Jacques Lipschitz (1891–1973) was his grandfather's older brother. Albert's parents sent to Lipschitz a piece of sculpture made by their son Yuri from children's modelling plasticine. Approximately a year later, it came back from France cast in bronze. Yuri felt that a nice toy would have been a better surprise. This happened around the year 1970, when Albert's parents wanted to be convinced of their son's talent. They stressed, however, the importance of studies in art. One first had to have command of realistic representation before going on to experiments. Reuven Lipschitz – Jacques' younger brother – visited the Soviet Union a few times, bringing art books with him. He spoke Russian and told stories about modern art

Albert began his art studies as a teenager in 1976, when Katya Arnold, the wife of Alexander Melamid, taught him elementary drawing and painting for the entrance examination to the Polygraphic Institute of Moscow. In the teacher's apartment he saw strange Sots Art works which aroused his curiosity. "There were anti-Soviet jokes hanging on the walls. At the time, however, I admired the modernist conception of art, according to which a painting is something that we cannot explain, i.e. painting in the spirit of Matisse and van Gogh. This was a real turning point, for I had an opportunity for interesting conversations with Arnold", Albert recalled. He thus got his first critical conceptual impulses directly from Komar, Melamid and Arnold. Around the same time Albert

Магритта с репрезентацией получили советскую концептуальную интерпретацию. Творчество Альберта как художника было последовательным, обладающим интеллектуальной ясностью при скудных изобразительных средствах. Видео- и аудиоинсталляция "Салоны" (2006-07) хорошо отражает его позицию: это пятисекундный фрагмент, демонстрируемый в непрерывном замкнутом цикле одновременно с чтением Дидро на протяжении десяти часов.

Рассказы о первых контактах Альберта с современным искусством звучали как сказка. Широко известный модернистский скульптор Жак Липшиц (1891–1973) приходился старшим братом его дедушке. Родители Альберта послали Липшицу скульптуру, сделанную их сыном из детского пластилина. Примерно через год она вернулась из Франции, отлитая в бронзе. Юра тогда подумал, что хорошая игрушка стала бы для него большим сюрпризом. Это случилось около 1970 года, когда родители Альберта очень хотели убедиться в таланте их сына. Они подчеркивали, однако, важность образования в искусстве. Прежде чем переходить к экспериментам, нужно было научиться реалистическому отображению действительности. Ройвен Липшиц – младший брат Жака – несколько раз посетил Советский Союз, привозя с собой альбомы по искусству. Он говорил по-русски и рассказывал истории о современном искусстве.

Альберт начал обучаться искусству с 1976 г., когда Катя Арнольд, жена Александра Меламида, стала преподавать ему начала рисунка и живописи для вступительных экзаменов в Московский полиграфический институт. В квартире своего учителя он увидел странные соцартистские произведения, пробудившие его любопытство. "На стенах висели антисоветские

also met Victor Skersis and Gennadii Donskoi of the Nest group, and he began to develop a living relationship with conceptual art.

Yuri met Vadim Zakharov in 1977. Around this time, he and Nadezhda Stolpovskaia were married and they acquired an apartment where the friends Vadim, Victor, Nadezhda and Yuri would meet. Stolpovskaia, who had attended an English-language school translated into Russian Joseph Kossuth's essay "Art after Philosophy" and writings by Robert Morris. She also translated interesting articles from *Art Forum* magazine.

The Aptart community was formed at the very beginning of the 1980s. Albert also held a small exhibition in his home. In addition to himself and Stolpovskaia, it included the Nest group, Zakharov and Igor Lutz. The audience consisted of members of the Mukhomor group, Nikita Alekseev and Mikhail Roshal. It was one of the first showings of the generation of the 1980s.

Albert had already had contacts with members of the Mukhomor group while in school, but he had hardly any appreciation for them. He felt that they were only playing and that he, Albert, was the real conceptualist. It was thus a question of teenage rivalry. Mukhomor's positive effect was to liberate the artists for creativity without an unnecessary superego.

Originally in 1986, the house on Furmanny pereulok lane had only two apartments for the use of artists. One apartment was for Mukhomor, while Albert, Vadim and Andrey Filippov worked in the other one. This was the first time that these young artists had a relatively large workspace, and one that was also public, i.e. a place to display works and to be seen. At Furmanny, art activities expanded from the kitchen stage to public exposure. The first sales of works also took place. A cooperative gallery called Moskovskaya

шутки. В то время, однако, я восхищался модернистской концепцией искусства, согласно которому живопись была чем-то таким, что мы не можем объяснить, т.е. живописью в духе Матисса и Ван Гога. Это время стало настоящим поворотным моментом, поскольку я получил возможность вести интересные разговоры с Арнольд", – вспоминал Юрий. Таким образом, он получил свои первые важные концептуальные импульсы непосредственно от Комара, Меламида и Арнольд. В то же время Альберт познакомился с Виктором Скерсисом и Геннадием Донским из группы "Гнездо" и начал формировать более близкие отношения с концептуальным искусством.

В 1977 г. Юрий познакомился с Вадимом Захаровым. Примерно в это же время он и Надежда Столповская поженились и приобрели квартиру, в которой могли встречаться с друзьями Вадимом и Виктором. Столповская, учившаяся в английской школе, перевела тогда на русский язык эссе Джозефа Кошута "Искусство после философии" и тексты Роберта Морриса. Кроме того, она переводила интересные статьи из журнала *Art Forum*.

Сообщество "АптАрт" сформировалось в самом начале 1980-х. Но еще до "АптАрта", в 1979 г., Альберт устроил небольшую выставку в своей квартире. Помимо него самого и Столповской, в выставке участвовали члены группы "Гнездо", Скерсис, Захаров и Игорь Лутц. Аудитория состояла из членов группы "Мухомор", Никиты Алексева и Михаила Рошаля. Это была одна из первых выставок поколения 1980-х.

У Альберта уже случались встречи с членами группы "Мухомор", еще когда он учился в школе, но их деятельность не нашла у него понимания. Он почувствовал, что они просто играют, а вот он, Альберт, был настоящим концептуалистом. Это



Yuri Albert: Painting for Sailors (Neo-Geo) 1988, in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

был, похоже, вопрос подростковой конкуренции. Положительный эффект "Мухомора" заключался в освобождении художников для занятий творчеством без ненужного суперэго.

На первых порах (в 1986 г.) в доме в Фурманном переулке было только две квартиры, которые могли использовать художники. Одна квартира была выделена "мухоморам", а Альберт, Вадим и Андрей Филиппов работали в другой квартире. Впервые у этих молодых художников появилось относительно большое рабочее пространство, которое одновременно было и общественным, т.е. местом, где можно было показать свои работы и себя самого. В Фурманном художественная деятельность расширилась с кухонной сцены до публичной презентации. Там же состоялись и первые продажи работ. Кооперативная галерея под названием "Московская палитра" купила совместную работу Филиппова и Альберта примерно за 800 рублей. По словам Юрия, в то время это было огромной денежной суммой в бюджете молодого художника.

Следующим этапом для этих художников оказалась экспозиция "Эрозия" в Художественном музее Амоса Андерсона в Хельсинки (11.10 – 18.11.1990) – это была первая профессиональная выставка группы ("хорошая, нормальная выставка") и, возможно, первая компиляция работы группы. По мнению Альберта, изданный каталог выставки стал лучшим из всех подготовленных группой за предыдущий период¹³.

Альберт отправился в свою первую поездку за границу в Германию в 1989 г. За ней последовали выставки в Европе и Соединенных Штатах. Его поездки в Германию и США были очень важны. В Германии Альберт, братья Мироненко, Гундлах и Филиппов начали сотрудничать с галереей Томаса Крингса Эрнста в Кельне. Выставка "10 + 10", представившая работы десяти

palitra bought a joint work by Filippov and Albert for perhaps 800 roubles. According to Albert, this was an immense sum of money in the budget of the young artist.

The next stage was the *Erosion* exhibition at the Amos Anderson Art Museum in Helsinki (11.10– 18.11.1990), which was the group's first professional exhibition – “a good, normal exhibition” – and perhaps the first compilation of the group's work. According to Albert, the published exhibition catalogue was the best one prepared by the group thus far.¹²

Albert went on his first trip abroad to Germany in 1989. This was followed by exhibitions in Europe and the United States. His visits to Germany and the USA were very important. In Germany, Albert, the Mironenko brothers, Gundlakh and Filippov began to collaborate with the Thomas Krings-Ernst Gallery in Cologne. The exhibition *10 + 10* featuring ten young American and Russian contemporary artists, which was held in the United States, was a great success and it went on tour to important museums. The Russians were paired with well-known American artists, such as Ross Bleckner and David Sully. “We knew ourselves that we were good artists, but the public did not yet recognize this fact. The *10 + 10* exhibition made it clear that this was no longer a private matter but instead a social fact”, Albert concludes.

Albert moved from Moscow to Cologne in 1990. He has lived in Germany with his family for more than twenty years but he never emigrated completely. He does not speak German very well, and at home he communicates in Russian. He visits Moscow regularly and feels that he is more in the Russian than the German art world, but he appreciates highly the professional Western galleries. He calls himself “Geistarbeiter” according to Sven Gundlakh's notion. While



Yuri Albert: *Salons*, 2006–2007, video and audio installation. Video: Five-second segment in a continuous loop. Audio: Approximately ten-hour recording of Albert reading *Salons* by Denis Diderot.



Albert is not very political either as an artist or as a personality, he finds the nationalism and authoritarianism of Putin's regime unacceptable.

For him, the Soviet Union was simply “a horrible totalitarian regime”, and Marxism-Leninism a negative factor. “All my youth I lived in the USSR. The first love can be in a concentration camp, but I have no nostalgia for the Soviet state or ideology. It never had any influence on me. I was and am an anti-Soviet person.”

Albert maintains that there was no contemporary art in the Soviet Union in the actual sense of the work. Five years ago, in 2011, he judged the situation in Moscow to be on the way becoming normal, although there were still few galleries, a total of seven or eight. “Moscow is now a provincial art centre. Perhaps it was more interesting in the 1980s.” He also noted that training in contemporary art in Moscow was in its infancy, as also museum activities related to contemporary art. According to Albert, in Moscow even all the old artists are “young promising artists”.

The Myths of Empire

According to Andrei Filippov (born 1959), working in the Moscow community of artists in the 1980s fundamentally shaped his life and art. He particularly underlines the importance of three artist friends. The “drawing style”, manner of drawing, of Nikita Alekseev, who was some ten years older, was an inspiration. Filippov gained a great deal from Alekseev's skills of the hand. Andrei Monastyrsky, in turn, revolutionized Filippov's notion of art as something that was in fact conceptual and philosophical. Konstantin Zezdochetov also had an inspiring personal influence, being described by Filippov as “crafty” (khitryi).



Andrei Filippov: Lime (1987, oil on canvas, c. 90 x 118) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Андрей Филиппов: «Прокрипции» (1986 г., оргалит, М., 122 x 201 см.) – в мастерской в Фурманном переулке. Москва, 1988 г. Коллекция Пекки Халонена. Фото: Киммо Сарье.



Andrei Filippov: Proscriptions (1986, oil on harboard, 122 x 201cm) in the studio in Furmanny pereulok lane 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

Андрей Филиппов: «Транзит» (1987 г., оргалит, М., 122 x 122 см.) – в мастерской в Фурманном переулке. Москва, 1988 г. Коллекция Пекки Халонена. Фото: Киммо Сарье.



Andrei Filippov: Transit (1987, oil on harboard, 122 x 122cm) in the studio in Furmanny pereulok lane 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

молодых американских и российских художников в Соединенных Штатах, имела большой успех, а затем отправилась в турне по важным музеям. Русские были представлены там вместе с такими известными американскими художниками, как Росс Блекнер и Дэвид Салли. «Мы-то сами знали, что мы хорошие художники, но публика еще не соглашалась с такой оценкой. Выставка "10 + 10" дала понять, что это было уже не чье-то личное мнение, а общепризнанный факт», – заключает Альберт.

Юрий уехал из Москвы в Кельн в 1990 г. Он прожил с семьей в Германии больше двадцати лет, но так и не эмигрировал до конца. Он не так уж хорошо говорит по-немецки и дома общается на русском языке. Юрий регулярно посещает Москву и чувствует, что находится больше в русском, чем в немецком мире искусства, однако высоко ценит профессиональные западные галереи. Он называет себя «Geistarbeiter», вторя шутке, придуманной Свенем Гундлахом. Хотя Альберт не слишком увлечен политикой – ни как художник, ни как личность, – он считает национализм и авторитаризм путинского режима недопустимыми.

По его мнению, Советский Союз был просто «ужасным тоталитарным режимом», а марксизм-ленинизм – негативным фактором. «Всю свою юность я провел в СССР. Первая любовь может быть и в концентрационном лагере, но у меня нет ностальгии по советскому государству или идеологии. Они никогда не имели на меня влияния. Я был и остаюсь антисоветским человеком».

Альберт настаивает на мысли, что в Советском Союзе не было никакого современного искусства в фактическом смысле этого словосочетания. Пять лет назад, в 2011 г., ему показалось, что ситуация в Москве нормализуется, хотя там по-прежнему

Filippov regarded the Collective Action group, to which both Monastyrsky and Alekseev belonged, as a factor of reform, like Apt-Art, which led to artists of the young and middle generation to exhibit their work together. He regarded Komar and Melamid's irony to be mordant, but he did not know them personally, since they had already emigrated to the United States.

Filippov and Zvezdotsetov belong to the philosophically and artistically oriented Antares group that discussed New Left philosophy, such as the ideas of Marcuse and Che Guevara. Marxism-Leninism also found ironic applications in art. According to Philippov, the members of Antares – named after the star Antares in the constellation Scorpio – also discussed terrorist action, but there was a fair bit of distance between words and action. “By the late 1970s, we became interested in the Mukhomor group, and at the same time we avoided the fate of the Rote Brigade and other political extremist groups of the period”, Philippov recalls.

Filippov regarded the 1970s and 1980s as the best period. Artists knew one another, the groups were close-knit and discussion about art was extensive and intensive. “I was unhappy to see the borders opened and the emigration of many of my friends”, Philippov confesses. The borders came down in the years 1987–1988 and the coherence of the fraternal artist community began to disintegrate. Philippov considered the 1970s and 1980s to have been a “renaissance” of art. The underground was the real “academy”.

Filippov's means of art are paintings, prints, sculptures, objects and installations. His attention is often drawn to questions about the history of Russia, the Soviet Union and contemporary Russia – the destiny of Empire. In the late 1980s, he made an ironical series of paintings about Moscow as the Third Rome, combining his works

имелось не так уж много галерей, в общей сложности семь или восемь. “Москва теперь стала провинциальным центром искусств. Возможно, в 1980-е было интереснее”. Он также отметил, что преподавание современного искусства в Москве переживает стадию младенчества, как и музейная деятельность, связанная с современным искусством. По мнению Альберта, в Москве даже все старые художники остаются “молодыми многообещающими художниками”.

Имперские мифы

По словам Андрея Филиппова (р. 1959), работа в московском сообществе художников в 1980-е годы фундаментальным образом изменила его жизнь и искусство. Он особенно подчеркивает важность трех друзей-художников. Стиль и манера рисунка Никиты Алексева, художника лет на шесть постарше, вдохновили его на собственные поиски. Филиппов извлек много пользы из технических навыков Алексева. Андрей Монастырский, в свою очередь, коренным образом изменил представление Филиппова об искусстве, показав его концептуальность и философичность. Личность Константина Звездочетова, которого Филиппов называет “хитрым”, также оказала на него вдохновляющее воздействие.

Филиппов расценивал группу “Коллективные действия”, к которой принадлежали Монастырский и Алексеев, как революционный фактор, – такой же, как AptArt, способствовавший тому, что художники молодого и среднего поколения стали выставлять свои работы вместе. Он считал иронию Комара и Меламида едкой, хотя не знал их лично, так как они уже эмигрировали к тому времени в Соединенные Штаты.

the architectural monuments of Rome, Istanbul and Moscow, and putting governors in white robes to rule and engage in intrigues of power. In his painting *Proscriptions* from 1986 two senators in a Roman milieu are negotiating about a list of untrustworthy citizens, probably artists, to be banished.

In Filippov's more recent work the two headed eagle or the crenellation of the wall of the Kremlin are often-occurring emblems. The decadence and weakness of Russia has touched his patriotic feelings. The viewer cannot always be quite sure if the artist is defending or decoding the Russian empire and its politics. Filippov said that after the collapse of the Soviet Union “we first rejoiced, but within a few years we could see the consequences: economic collapse, social insecurity and immense corruption”. It was “a period of stealing”. Filippov can appreciate Putin's politics first of all because they brought stability to Russia, but he does not simply identify himself with Putinism like so many of his countrymen do. He participated with an anti-imperialist installation in an Estonian-Finnish-Russian group show about Russia entitled *Venemaa – Rossija* in Kunstihoone Galeri in Tallinn, October 10–25, 2009.¹³ The piece consisted of a pair of Soviet military boots filled with salt and the slogan “May Day” made of an ornamental group of small black cardboard clippings depicting the two-headed eagle as the background.

In his solo exhibition at E.K.ArtBureau in Moscow in 2011, Filippov concentrated on a personal issue. He made an installation portrait of his dear colleague Konstantin Zvezdochetov with a house and spruce trees. “He is never dull” Filippov characterizes his friend, about whom he painted a quite different portrait in a navy admiral's uniform in the 1980s. Filippov dislikes the considerable power of curators in contemporary art. For him, art has become two-dimensional instead of three-dimensional: stupid ideas – stupid art.

Филиппов и Звездочетов одно время входили в ориентированную на философию и искусство группу “Антарес”, в которой они обсуждали философию новых левых, например, идеи Маркузе и Че Гевары. Марксизм-ленинизм также находил ироническое применение в искусстве. По словам Филиппова, члены “Антареса” – названного в честь звезды Антарес из созвездия Скорпиона – обсуждали также и террористическую деятельность, но между словами и действием всё же имелся достаточный зазор. “В конце 1970-х мы заинтересовались группой “Мухомор”, и в то же время мы избегали судьбы “Красной бригады” и других политических экстремистских групп того периода”, – вспоминал Андрей.

Филиппов считает 1970-е и 1980-е самым лучшим периодом. Художники знали друг друга, группы были сплочены, и дискуссии об искусстве проходили широко и интенсивно. “Я не ощутил удовольствия, когда увидел открытие границ и эмиграцию многих моих друзей”, – признается Филиппов. Границы стали открываться в 1987–88 годах, после чего единство братского сообщества художников начало распадаться. Филиппов считает, что 1970-е и 1980-е стали эпохой “ренессанса” искусства в России, а подполье – настоящей “академией” для художников.

В своем творчестве Филиппов использует такие средства искусства как живопись, печатная графика, скульптуры, объекты и инсталляции. Его внимание часто обращается к вопросам из истории дореволюционной России, Советского Союза и современной России – иначе говоря, к судьбе Империи. В конце 1980-х он сделал ироническую серию картин о Москве как о третьем Риме, объединив в своих работах архитектурные памятники Рима, Стамбула и Москвы и одев правителей в белые

Андрей Филиппов: «С колесом в голове», 2015 г., инсталляция. Выставка «Департамент орлов» в фонде культуры «Екатерина», Москва. Фото: Наталья Польская. С разрешения фонда культуры «Екатерина».



Andrei Filippov: The Wheel in My Head, 2015, installation, Department of Eagles show at the Ekaterina Cultural Foundation, Moscow. Photo: Natasha Polskaya. Courtesy Ekaterina Cultural Foundation.



Andrei Filippov: Kostya's Portrait (1987, oil on canvas) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Андрей Филиппов: «Портрет Кости» (1987 г., х.м.) – во дворе дома с мастерскими художников в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Фото: Киммо Сарже.



Andrei Filippov: The Saw, 2006, sculpture, 9.5 m high, Modus R Exhibition, Miami Design District. Courtesy E.K.ArtBureau.

одежды, дабы могли они управлять и участвовать во властных интригах. В его картине "Запреты" (1986) два сенатора на фоне римского антуража обсуждают список ненадежных граждан – возможно, художников, – подлежащих высылке.

В более свежих работах Филиппова двуглавые орлы или зубчатые стены Кремля – часто встречающиеся эмблемы. Упадок и ослабление России затронули его патриотические чувства. Зритель не всегда может быть совершенно уверен, что художник защищает или декодирует Российскую империю и ее политику. Филиппов объясняет, что после краха Советского Союза «мы сначала радовались, но через несколько лет мы увидели последствия: экономический коллапс, социальная нестабильность и огромная коррупция». Это был «период краж». Филиппов может по достоинству оценить политику Путина в первую очередь потому, что она принесла стабильность в Россию, однако он не отождествляет себя напрямую с путинизмом, как это делают многие его соотечественники. Он участвовал с антиимпериалистической инсталляцией в групповой эстонско-финско-российской выставке на тему России под названием Venema – Rossija в галерее Kunstihoone в Таллинне, 10-25 октября 2009 г.¹⁴. Его работа состояла из пары советских военных ботинок, заполненных солью, и лозунга «С Первомаем!», сделанным из декоративных маленьких черных картонных обрывков, складывающихся в двуглавого орла в качестве фона.

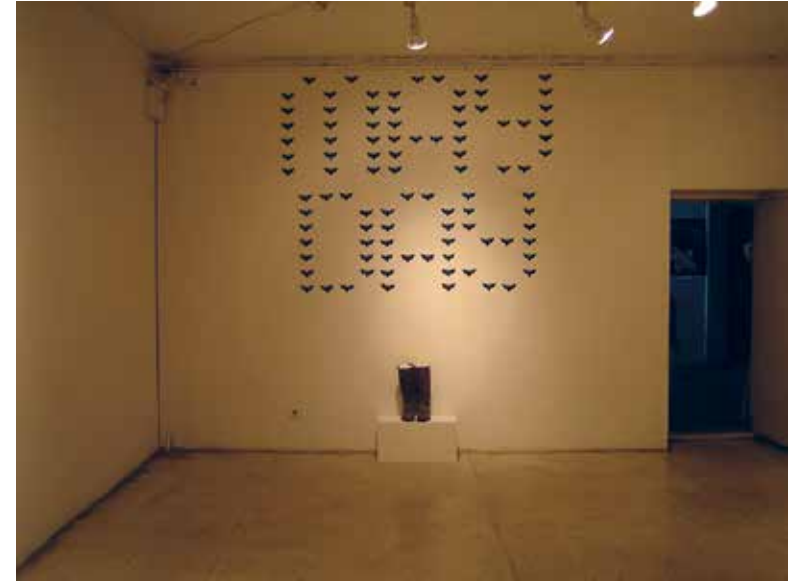
На своей персональной выставке в галерее E.K. ArtBureau в Москве в 2011г. Филиппов сконцентрировался на личной проблеме. Он сделал портрет своего уважаемого коллеги Константина Звездочетова в виде инсталляции с домом и елями. «С ним никогда не скучно» – так Филиппов характеризует своего

Filippov's art has evolved from the issues of the Soviet Union to those of contemporary Russia, and he has never stopped working as an artist or changed his profession. Neither has he moved away from Moscow, where he lives with his family consisting of his wife and two daughters. His approach of the perestroika years was more critical and deconstructive than to the present. In his semi-retrospective exhibition in Moscow at the Ekaterina Cultural Foundation in April 2015, he continued his reflections on Russia with the myth of Empire hovering throughout the showrooms: "Two Romes have fallen, Moscow is the third Rome, and the fourth one is not to be."¹⁴

Against the Current

As opposed to Albert and Filippov, Sergei Mironenko's (b. 1959) career as an artist with its radical turns is less linear. When I interviewed him in Moscow in 2011, he underlined five turning points in his career:

1. The launching of artistic activity within the Mukhomor group from 1978 to 1983. It was a collective impulse.
2. The beginning of the Furmanny pereulok artist community's activities in 1986. Mironenko regarded it as an individual rather than a collective impulse, with reference to his own initiative within the project. The artistic impact, however, was collective.
3. Design and exhibitions in Elena Kuprina's gallery 1995–2003.
4. Work in glass design at the studio of Adriano Berneko in Murano in Venice. This work culminated in a group exhibition at the Pushkin Museum in Moscow in 2006.
5. Return to the visual arts in 2010. As the first concrete act of this decision, Mironenko built himself a new studio.



Andrei Filippov: May Day, 2009, installation, group show Venemaa-Rossija, Kunstihoone galerii, Tallinn. Photo: Kimmo Sarje.



Kimmo Sarje: Moscow's Samsara, 2009, wall montage, group show Venemaa-Rossija, Kunstihoone galerii, Tallinn. Photo: Kimmo Sarje.



Sergei Mironenko: *Perestroika?* (1986, mixed media on canvas, 190 x 150 cm) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

друга, которому в 1980-х он нарисовал совсем иной портрет в форме морского адмирала. Филиппову не нравятся большие полномочия кураторов в современном искусстве. Как ему кажется, искусство из трехмерного постепенно превратилось в двухмерное: глупые идеи порождают глупое искусство.

Искусство Филиппова из проблем Советского Союза эволюционировало в проблемы современной России, а сам он никогда не прекращал работать как художник и не менял свою профессию. Из Москвы он никуда не уехал, и живет там с семьей, состоящей из жены и двух дочерей. Его творческий метод в годы перестройки был более критичным и деконструктивным, чем в настоящее время. На своей квазиретроспективной выставке в апреле 2015 г. в Фонде культуры "Екатерина" в Москве он продолжил свои размышления о России, развесив повсюду в залах фонда лозунги с имперским мифом: "Два Рима пали, Москва – третий Рим, а четвертому не бывать"¹⁵.

Против течения

В противоположность Альберту и Филиппову, карьера художника Сергея Мироненко (р. 1959) складывалась не так прямолинейно и имела радикальные повороты. Когда в 2011 г. я взял интервью у него в Москве, он подчеркнул пять поворотных моментов в своей карьере:

1. Начало художественной деятельности в рамках группы "Мухомор" с 1978 по 1983 гг. Это был коллективный импульс.
2. Начало деятельности сообщества художников в Фурманном переулке в 1986 г. Сергей расценивал эту

Mironenko's second turning point, the Furmanny pereulok artist community, was also the starting point for the *Erosion* collection. Mironenko notes that he had an important role in the emergence of the community. He took the initiative to contact the authorities in order to hire workspace against a nominal payment of rent in a building awaiting renovation. At first, three apartments were acquired, two of them being taken into use as studio. Gradually, the whole building was taken over by artists until the beginning restoration and construction in 1990.

Most of the artists of the Furmanny house moved their studios to another apartment building, on Chistoprudnyi Bulvar boulevard. Also in this case, Mironenko points out that the new lease was acquired through his initiative and through cooperation with authorities taking a sympathetic view of the matter. He was also in the role of gatekeeper accepting artists into the new building. The Chistoprudnyi Bulvar collective folded in 1994. Money ceased to be available for art, not only in Russia but around the world.

Artistic activity in the Chistoprudnyi Bulvar collective was less hectic than at Furmanny pereulok, but it, too, was “a very good period”. Conditions had changed in society through the collapse of the Soviet Union in 1991 and at the same time the familiar target of criticism had disappeared. According to Mironenko, the current issue of the time was that “each artist tried to find his or her way in this new situation”. Vadim Zakharov and Yuri Albert, for example, left for Germany. “The challenge was to integrate in the international art scene as an artist. Everybody tried to find one's place in art and in the art market. That was very difficult.”

I met Mironenko in Moscow in 1988 and saw his paintings, in which he critically commented on the process of perestroika and glasnost or dreamed of the future art culture of Moscow. His work



Sergei Mironenko: Double Page of MoskvaArt Magazine in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

showed that change was taking place, but he was suspicious of its direction. Political commitment belonged to his mission, as well as Filippov's, but in more concrete and direct ways.

In the presidential election of 1988, Sergei Mironenko registered as one of the candidates. His campaign was both performance and politics. He exhibited his campaign portfolios as an installation in Imatra in Finland. When we spoke about Karelia, and the idea that Finland could lease the former regions which were lost in World War II, Mironenko suggested, that Finland should lease the whole Soviet Union!

“These crooks! What have they turned this country into!” was one of Mironenko's slogans in his campaign as the Soviet Union's first free presidential candidate. Margarita Tupitsin compared Mironenko's artistic campaign to the political utopias of the artists of the young Soviet Union: “In this work the artist makes a strong political statement which suggests that Soviet bureaucracy has brought the country to total disintegration. Produced in the early period of perestroika this work reflects the optimistic mood of many members of the intelligentsia and a belief that political and social conditions can be changed if effective government is at hand. In this way it presents a rare example in alternative art of a ‘positive’ utopia and as such suits the position of the post-modern successor to numerous utopian models expressed in posters, photographs and photomontages by the avant-garde artists of the 1920s and early 1930s.”¹⁵

In his one-man show in Galerie Pelin in Helsinki in 1989, he built an ironic simulation of the Soviet ideology centre *Agitpunkt*. In my interview with Mironenko for the publication of the exhibition he

деятельность скорее как личный, а не коллективный импульс, с учетом его собственной инициативы в рамках проекта. Художественное воздействие, однако, было коллективным.

3. В 1995–2003 гг. у Мironенко появляется собственный офис для занятий дизайном и архитектурой. С 2003 г. – постепенно растущий интерес к художественным проектам и сотрудничество с галереей Елены Куприной.
4. Работа в студии стеклянного дизайна Адриано Беренго в Мурано, Венеция. Этот период завершился групповой выставкой в Музее им. Пушкина в Москве в 2006 г.
5. В 2010 г. фокус его внимания вновь сместился в сторону изобразительного искусства. В качестве первого конкретного действия во исполнение этого решения Мironенко построил себе новую мастерскую в пригороде Москвы.

Второй поворотный момент для Сергея – появление сообщества художников в Фурманном переулке – стал также отправной точкой для формирования коллекции “Эрозия”. Мironенко отмечает, что у него была важная роль в зарождении этого сообщества. Он взял на себя инициативу по установлению связи с ЖЭКом, чтобы арендовать на условиях символической платы за аренду мастерские в здании, подлежащем реконструкции. Местным властям была дана небольшая взятка, после чего художники получили мастерские бесплатно. “Это был сквот, на который мэрия закрывала глаза”. Сначала были арендованы три квартиры, две из которых стали использоваться в качестве мастерских. За 1986–88 гг. примерно шестьдесят художников



Sergei Mironenko: Portfolios of the Campaign of the First Free Candidate for the President of the USSR 1988, Soviet Art Festival, Imatra Art Center. Photo: Kimmo Sarje.

обосновались в Фурманном для работы. Со временем всё здание оказалось оккупировано художниками вплоть до начала ремонта и строительства в 1990 г.

Большинство художников дома в Фурманном перенесли тогда свои студии в другой многоквартирный дом на Чистопрудном бульваре. Рассказывая об этом, Мироненко вновь указывает, что новый арендный договор был получен благодаря его инициативе и сотрудничеству с властями, отнесшихся с сочувствием к этому вопросу. Он выступал также в роли коменданта, принимающего художников в новое здание. Коллектив Чистопрудного бульвара распался в 1994 г. Деньги для искусства закончились – не только в России, но и во всем мире.

Художественная деятельность в коллективе Чистопрудного бульвара была, разумеется, менее бурной, чем в Фурманном переулке, но и это был “очень хороший период”. После краха Советского Союза в 1991 г. условия в обществе изменились, но одновременно исчез и до боли знакомый предмет критики. По словам Сергея, актуальный вопрос того времени заключался в том, что “каждый художник в этой новой ситуации пытался найти свой путь”. Вадим Захаров и Юрий Альберт, например, уехали в Германию. “Перед уезжавшими стояла труднейшая задача интегрироваться в международную арт-сцену в качестве художников. Все старались найти свое место в искусстве и на художественном рынке. Это было очень трудно”.

Я познакомился с Мироненко в Москве в 1988 г. и увидел его картины, в которых он или критически отзывался о процессе перестройки и гласности, или мечтал о будущей художественной культуре Москвы. Его творчество показывало, что изменения происходили, но он с подозрением относился к их направлению.

said: “Although I have a negative attitude to the Soviet system, I also have to love it, since it is through love that I can understand it, and also hate it.”¹⁶

Soon after the collapse of the Soviet Union, Sergei Mironenko ceased to work as artist and concentrated instead on the design business. That was the third turning point of his career. He established his own company, which successfully designed interiors for fashion shops and restaurants. His interior design represented well the values of the *nouveau riche* of Moscow and Russian post-modernism. Mironenko produced also commercial and political lay-outs for different purposes. Boris Yeltsin's presidential campaign was one of his commissions.

Mironenko became tired of his design business and he sold his company already a half decade ago – the fifth turning point. Since then he has concentrated on his art. He held a successful solo show entitled *The Elements* at the Aidan Gallery in Moscow in September–November 2009. It was a poetic reinterpretation of Mendeleev's system of elements, in which Mironenko applied his practical experiences of glass work from Murano and his conceptual wittiness. Surprisingly the visual aesthetic of *The Elements* exhibition was not far from that of *Agitpunkt*. “At present, when History and Geography have come to an end, when the sick tree of post-modernism has had the time to blossom and wither, it turned out that ‘Homo Sovieticus’ is better prepared for the time of indistinct universal ‘Nothing’. The mechanism of the monotonous course of history is more clearly seen by Soviet man due to the fact that he experiences great shocks,” Mironenko wrote in his “interview” of the *Erosion* publication in 1990.¹⁷



Plan of the music stage of the Orient Express restaurant in Moscow, 1999, designed by Sergei Mironenko.



Sergei Mironenko working with his computer at home in Moscow, 10.5.2011. Photo: Kimmo Sarje.



Sergei Mironenko: Welcome!, 2014, print on different surfaces.

Как и у Филиппова, его политические убеждения были неотделимы от его миссии, но имели более конкретные и прямые способы выражения.

На президентских выборах 1988 г. Сергей Мироненко зарегистрировался как один из кандидатов. Его кампания была одновременно и работой, и политикой. Он объявил о своей кандидатуре уже за год до официального начала кампании по выборам президента. «Я вызвал политику Горбачева на дуэль», – так Мироненко хотел испытать демократию. Он показал портфолио своей кампании в виде инсталляции в Иматре в Финляндии. Это не представляло риска, но в Москве ему не разрешили показать его агитационное искусство. Выставки были закрыты. Примером отсутствия предубеждения у Мироненко может послужить его реплика в разговоре о Карелии: мы тогда обсуждали идею о том, что Финляндия могла бы взять в аренду свои бывшие территории, утраченные во время Второй мировой войны. Сергей предложил, чтобы Финляндия арендовала весь Советский Союз!

«Сволочи, во что страну превратили!» – так звучал один из лозунгов Мироненко в его кампании в качестве первого свободного кандидата в президенты Советского Союза. Маргарита Тупицына сравнила артистическую кампанию Мироненко с политическими утопиями художников молодого Советского Союза: «В этой работе художник делает резкое политическое заявление, утверждая, что советская бюрократия привела страну к полному распаду. Репрезентирующая ранний период перестройки, эта работа отражает оптимизм, связанный с реформистскими надеждами советской интеллигенции, еще недавно верившей в то, что радикальность социальных перемен прямо пропорциональна

Sergei Mironenko cannot accept the politics of Putin or Medvedev and is absolutely against the current. He thinks that real power is not in the hands of the president but instead that an anonymous bureaucratic complex rules Russia. He does not believe that any fast changes will happen in Russia in the near future. This was Mironenko's opinion already in 2011 and in our conversation in 2015 his vision was darker and his attitude more concerned.

Russia is returning little by little back to the Soviet model with censorship and political pressure. The majority of the Moscow art world is still against the occupation of Crimea, but one third of the artists seem to understand Putin's politics. Also a "new idiotism" appears when younger and radical leftist artists are Putinists supporting the occupation of Crimea. Nostalgia for the USSR among younger people is not based on their own experiences of living in the Soviet state. "That was not so nice", Mironenko points out.

Mironenko, however, does not take a doctrinaire view of the Soviet Union. He was aware of the falsehood of Marxist-Leninist philosophy, which extended everywhere, but on the other hand the Soviet Union also had a positive influence on his work. He pointed out in his interview in 2011 that even now he is still interested in the "Soviet paradox". Mironenko: "The Soviet period was of large scope and complex".

At the moment, however, Mironenko works as political artist criticizing the ideology and politics of the regime. Censorship, the role of the Orthodox Church, and academic freedom are his issues. Mironenko cannot arrange any critical one-man shows in Russia today, but he participates in group shows especially abroad. However, he participated as designer, artist and curator (with Elena Kuprina) in the 6th Moscow Biennale in 2015 with the project *In Sight 1986-1992. Episodes of Artistic Life*.



Sergei Mironenko: Our Alaska 200 years, 2014, print on different surfaces.



Sergei Mironenko: For Crimea, 2014, print on different surfaces.

From Sots Art to Stock Market Speculation

The career of Vladimir Mironenko (b. 1959), the twin brother of Sergei, is also complicated. He mentions as important dates and turning points in his career the collective impulse of the Mukhomor group in 1978, the artist community of Furmanny pereulok, perestroika from 1986 to 1991, working as an artist in Paris and Southern Europe and the opportunity to work undisturbed on a grant at Schloss Solitude in Stuttgart in 1993 – life equivalent to Thomas Mann's novel *The Magic Mountain*.

Power and money have always captivated Mironenko's imagination. In the late 1980s banknotes and credit cards were often motifs of his pop art-influenced paintings. Critical political observations and comments belong to Vladimir Mironenko's and also his brother's arsenal. In his painting *Anihcevositna* (Anti-Sovietism in Russian written from back to front) 1987 he perceptively documented the moment when the values of Soviet Union turned upside down: "The 'new times' for me began in 1986, after my return from the army. My work *Anihcevositna* (1987) is one of the first reactions to the change of the minus sign to the plus sign, when everything suddenly started turning upside down. The awful Russian word 'antisovechina', meaning 'anti-Sovietism', also turned into a new word: 'anihcevositna'."¹⁸

After the collapse of Soviet Union, Mironenko moved to Paris, where he lived for twenty years working as artist and journalist, an international correspondent writing for Russian papers. He married a French woman, with whom he has two children.

In the early 1990s, Mironenko produced a series of playful light-box objects about power structures and hierarchies in society and the art world. Using a manual switch, the viewer can turn on a light behind the plexiglas of the piece to make the power structures of

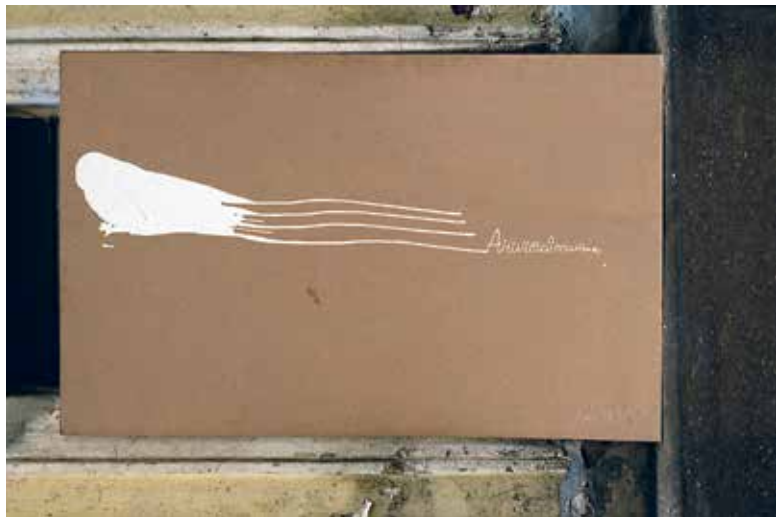
эффективности правительства. В этом плане проект Мироненко мнится достаточно нетипичной для сегодняшней фазы функционирования «Номы» парадигмой «по-ложительной утопии», перекликающейся, разумеется, в рамках постмодернизма с целым рядом утопических моделей, запечатленных в плакатах, фотографиях и фотомонтажах пост-революционного авангарда 20-х и начала 30-х годов».¹⁶

На своей персональной выставке в галерее Pelin в Хельсинки в 1989 г. он построил ироническую модель советского идеологического центра "Агитпункт". В интервью с Мироненко, взятым мною для публикации о выставке, он сказал следующее: "Хоть мое отношение к существующей системе отрицательное, я должен и любить ее, потому что через любовь я могу ее понять".¹⁷

Вскоре после краха Советского Союза Сергей Мироненко перестал работать художником и сконцентрировался на дизайнерском бизнесе. Это было третьим поворотным моментом в его карьере. Он основал свою собственную компанию, успешно проектировавшую интерьеры для магазинов моды и ресторанов. Его дизайн интерьеров хорошо отражал ценности нуворишей Москвы и российский постмодернизм. Мироненко разрабатывал также детали коммерческих и политических проектов для различных целей. Одним из таких проектов стала кампания по выборам президента Бориса Ельцина.

Со временем Мироненко устал от занятий дизайном и лет пять назад продал свою компанию – это был пятый поворотный момент в его жизни. С тех пор он сконцентрировался на своем творчестве. Сергей провел успешную персональную выставку под названием "Элементы" в галерее Айдан в Москве в сентябре-ноябре 2009 г. (Это была поэтическая реинтерпретация

Владимир Мироненко: «Аничтевоситна» (1987 г., орг. м., 122 x 200 см.) – во дворе дома с мастерскими художников в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Коллекция Пекки Халонена. Фото: Киммо Сарье.



Vladimir Mironenko: Teivos-itna (1987, paint on hardboard, 122 x 200) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

Владимир Мироненко: «Ошибка» (1987 г.) – во дворе дома с мастерскими художников в Фурманном переулке в Москве, 1988 г. Частная коллекция (Сату Килюнен). Фото: Киммо Сарье.



Vladimir Mironenko: Mistake (1987) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Private Collection (Satu Kiljunen). Photo: Kimmo Sarje.

Периодической системы элементов Менделеева, в которой Мироненко применил свой практический опыт работы со стеклом из Мурано и свое концептуальное остроумие. Удивительно, но визуальные эстетики выставки "Элементы" и "Агитпункта" были очень схожи. "В настоящее время, когда наступил конец Истории и Географии, когда расцвело и успело завясть художочное древо постмодернизма, оказалось, что «гомо советикус» лучше подготовлен к времени невнятного всеобщего «Ничто», так как лишен истинных иллюзий и во многом уже является «Ничем». Советскому человеку отчетливее виден механизм монотонного хода истории, благодаря тому, что он испытывает большие потрясения", – написал Мироненко в своем "интервью" в публикации "Эрозия" в 1990 г.¹⁸

Сергей Мироненко не может принять политику Путина или Медведева и идет прямо против течения. Он полагает, что реальная власть находится не в руках президента, а управляет Россией анонимный бюрократический комплекс. Он не верит, что в России в ближайшем будущем произойдут какие-то быстрые изменения. Таково было мнение Мироненко уже в 2011 г., но в нашем разговоре 2015-го года его проницательность была уже не столь четкой, а в его позиции проглядывало больше озабоченности.

Россия постепенно возвращается назад к советской модели государства с цензурой и политическим давлением. Большинство московского мира искусства все еще выступает против оккупации Крыма, но треть художников, похоже, понимает политику Путина. А еще возникает "новый идиотизм", когда молодые и радикальные левые художники оказываются путинистами, поддерживающими оккупацию Крыма. Ностальгия по СССР среди молодежи

Владимир МIRONENKO и Константин ЗВЕЗДОЧЕТОВ в мастерской в Фурманном переулке. Москва, февраль 1988 г. Фото: КИММО САРЬЕ.



Vladimir Mironenko and Konstantin Zvezdochetov in the studio of Furmanny pereulok lane in Moscow in February 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Владимир МIRONENKO перед своим световым объектом «Руководство по использованию тотального произведения искусства» у себя дома. Москва, 11 мая 2011 г. Фото: КИММО САРЬЕ.



Vladimir Mironenko in front of his light box Gesamtkunstführer at home in Moscow, May 11, 2011. Photo: Kimmo Sarje.

не основана на их собственном опыте жизни в советском государстве. “Всё это было не так уж приятно”, – подчеркивает МIRONENKO.

Впрочем, Сергей не рассматривает Советский Союз с доктринерских позиций. Он осознавал лживость марксистско-ленинской философии, проникавшей повсюду; с другой стороны, Советский Союз положительно повлиял на его творчество. Он подчеркнул в своем интервью в 2011 г., что даже сейчас всё ещё интересуется “советским парадоксом”. По его словам, “советский период был объемным и сложным”.

Сейчас МIRONENKO выступает чаще как политический художник, критикующий идеологию и политику режима. Среди рассматриваемых им проблем – цензура, роль православной церкви и академическая свобода. Сегодня Сергей не может организовать свои критические выставки в России, но участвует в групповых выставках, особенно за границей. Однако он участвовал в 6-й Московской биеннале 2015 г. в качестве дизайнера, художника и куратора (вместе с Еленой Куприной и др.) проекта “В поле зрения. 1986–1992. Эпизоды художественной жизни”.

От соц-арта до игры на бирже

Карьера Владимира МIRONENKO (р. 1959), брата-близнеца Сергея, также отличается неоднозначностью. В качестве важных дат и поворотных моментов в своей карьере он называет коллективный импульс группы “Мухомор” с 1978 г., сообщество художников в Фурманном переулке, эпоху *перестройки* с 1986 до 1991 гг., работу художником в Париже и южной Европе, и возможность безмятежно работать на стипендию на вилле Солитюд в



Vladimir Mironenko showing his light box Die Machtgreiffung or The Seizure of Power at home in Moscow, May 11, 2011. Photo: Kimmo Sarje.

Штутгарте в 1993 г. – жизнь там, по его словам, напоминала роман Томаса Манна "Волшебная Гора".

Власть и деньги всегда очаровывали воображение Мироненко. В конце 1980-х банкноты и кредитные карты часто служили мотивами его навеянных поп-артом картин. Критические политические наблюдения и комментарии принадлежат как арсеналу Владимира Мироненко, так и его брата. В своей работе "Аничтевоситна" (антисоветчина, написанная задом наперед) (1987) он пронизательно запечатлел момент, когда советские ценности стали выворачивать наизнанку: ««Новое время» для меня началось в 1986 году после возвращения из армии. Работа «Аничтевоситна» (1987) — одна из первых реакций на смену времен, перемены знака минус на плюс, когда все вдруг стало переворачиваться наоборот. Перевернулось и страшное слово «антисоветчина», став новым словом «Аничтевоситна»».¹⁹

После краха Советского Союза Мироненко переехал в Париж, где прожил в течение двадцати лет, работая художником и журналистом, международным корреспондентом, пишущим для российских газет. Он женился на француженке, от которой у него родились двое детей.

В начале 1990-х Владимир сделал серию игровых объектов-лайтбоксов на тему структур власти и иерархий в обществе и в мире искусства. Нажав на кнопку выключателя, зритель может включить свет за плексигласом, чтобы сделать структуры власти в политике и искусстве видимыми. Одна из его работ называлась Die Machtergreiffung, или "Захват власти". Внешне работа состоит из обрамленного оранжево-красного плексигласового квадрата с белой электрической розеткой в центре и штепсельной вилкой над розеткой. Когда зритель вставляет вилку в розетку, включается

politics and art visible. One of his pieces is entitled *Die Machtgreifung* or *The Seizure of Power*. The latent appearance of the work consists of a framed orange-red square of plexiglas with a white power socket in the centre and a power plug above it. When the viewer inserts the plug in the socket, the background light comes on and projects the silhouette of an easel on the plexiglas. The plug is in the middle of the easel: the artwork has been appropriated, seized, confiscated! Like many other Soviet artists, Mironenko, too, found it a shock to realize that the art world itself, dreamt of as a realm of freedom, was just as hierarchical as former Soviet society.

Vladimir Mironenko now lives in Moscow with his Russian wife, with whom he has two younger children. He continues to work as a columnist for the highly regarded *Kommersant* newspaper, writing extensively on issues of culture, political and the economy.

When I met Mironenko in 2011, art was not anymore his main interest but speculation in the stock market, which was a way to make a part of his living. Genealogy has become his passion; there were high-ranking officers in several generations of his family. Mironenko has been also politically active, and he took part as independent candidate in the municipal elections in Moscow 2004. Mironenko had to go to court for his right to be a politically unaffiliated candidate, which finally left him with only three days for his actual campaign. With reference to this (very difficult and ridiculous process he prepared the exhibition *Izбирatelnyi uchastok? Nr 0*. Mironenko was not very fond of Medvedev's or Putin's regime in 2011. One of his few more recent art pieces is *Chisty ruki, Clean Hands* 2008, showing wPutin's head cast in soap.



Vladimir Mironenko: *Clean Hands*, 2008, soap, height c. 15 cm.
Photo: Kimmo Sarje.

Russian Roots and Western Culture

Andrei Roiter's (born 1960) first major impulse in the visual arts was in 1974, when he happened to be an eyewitness to the famous Bulldozer exhibition (Бульдóзерная выставка) by underground artists that was torn down by the Soviet authorities using bulldozers and water cannons. His interest in non-conformist art was aroused and he was convinced that he could be an artist on his own terms as long as he had a suitable day job. Roiter met underground artists, some of whom were of his parents' generation. The teenaged Roiter felt a strong calling to be an artist, but as a compromise demanded by his parents he first studied architecture in Moscow for two years in 1979–1980.

Roiter's second impulse for his career came from encouragement by prominent underground artists. Ilya Kabakov, Vladimir Yankilevsky, Eduard Steinberg and Vladimir Nemukhin were all friends of this budding artist and supported him.

Roiter estimates that over half of the conceptualists of the Moscow school are of Jewish origin. The Jewish heritage has a partly unconscious intellectual effect. "The Jewish mind is inquisitive and self-ironic", he says while underlining that it does not, however, explain everything. He feels that narrative culture was also important for the Moscow avant-garde. Roiter, in fact, wanted to find his own course that would not be as literary as that of the older conceptualist generation, since formal and visual values are also important for him. In fact, Russian underground art has its own orientations emphasizing conceptuality and the visual. On the other hand there are the conceptualists Kabakov, Dmitry Prigov and Lev Rubinshtein and on the other hand Nemukhin, Yankilevski and Steinberg. Roiter was seeking a balance between these forces.



Andrei Roiter in Moscow (Belyavo), February 15, 1988. Photo: Kimmo Sarje.



Andrei Roiter in Moscow (Vinzavod), May 16, 2011. Photo: Kimmo Sarje.



Andrei Roiter standing behind his painting Art (1987, oil on canvas, 100 x 80 cm) in his studio in Moscow (Belyavo,) February 15, 1988. Pekka Halonen Collection. Photo: Kimmo Sarje.

фоновый свет и проецирует силуэт мольберта на оргстекло. Штепсель оказывается в середине мольберта: произведение искусства было узурпировано, захвачено, конфисковано! Как и многие другие советские художники, Мироненко был в то время шокирован осознанием того, что мир искусства, представлявшийся ему ранее как сфера свободы, был столь же иерархичным, как и бывшее советское общество.

Сейчас Владимир Мироненко живет в Москве с русской женой, от которой у него тоже двое детей. Он продолжает работать обозревателем высокочтимой газеты "Коммерсант", часто публикуя там статьи о проблемах культуры, политики и экономики.

Когда я встретился с ним в 2011 г., его главным интересом было уже не искусство, а игра на фондовой бирже, заодно служившая одним из источников его доходов. Генеалогия стала его страстью; в нескольких поколениях его семьи были старшие офицеры и генералы. Владимир также был политически активен, и в 2004 г. принял участие в муниципальных выборах в Москве как независимый кандидат. Мироненко пришлось обратиться в суд, чтобы отстоять свое право выступать в качестве политически независимого кандидата, что, в конце концов, дало ему только три дня на проведение его фактической кампании. С аллюзией на этот очень трудный и смешной процесс он подготовил выставку "Избирательный участок номер 0". В 2011 г. Мироненко не слишком обожал режим Медведева или Путина. Одна из его немногих поздних художественных работ под названием "Чистые Руки" (2008) представляет собой голову Путина из мыла.

Roiter met artists of the Mukhomor group, such as Konstantin Zvezdochetov and the Mironenko brothers, and had the opportunity to see Nikita Alekseev's AptArt exhibitions, though not participating in them. According to Roiter, the actual third impulse of his development as an artist was, however, the Detski Sad (Kindergarten) network. Together with Nikolai Filatov and German Vinogradov, he began to work as a night watchman. At first, this was a way to earn money, but it came to include squatting and the occupation of premises. Detski Sad was not an actual artist group, but instead a spontaneous way of meeting different kinds of people, such as journalists and artists of Leningrad. It was active for a couple of years until 1986. One morning, the police asked them to vacate a building which they had occupied in Khokholovskii pereulok lane. There were 25 apartments in the building, which had been taken over for creative work. This was, in fact, a prelude to the Furmanny house.

The fourth impulse was interest that arose the West, and Roiter wanted to respond in a positive manner to this challenge. In the autumn of 1986, he moved from Moscow to Brussels, where an exhibition of Russian art was opened. He spent three months in Brussels. "Thinking back on it, I am very satisfied that I wound up in Brussels instead of Paris or New York." The young artist was treated well, being given the use of an apartment and workspace. "I was able to avoid culture shock." He enjoyed Belgian culture; Rene Magritte and Marcel Broodthaers were his favourite artists. Brussels was a gentle way to acclimatize into the Western world.

Roiter left the Soviet Union earlier than many other artists of his generation. However, he did not sell his studio but continued working both in Brussels and Moscow. His paintings of the perestroika years were often simple and sympathetically clumsy signs done with



Andrei Roiter: Portal, 2010, oil on canvas, 200 x 250 cm. Photo: Edo Kuipers.



Andrei Roiter: Approved Baggage, 2011, oil on canvas, 180 x 200 cm.
Photo: Edo Kuipers.

Русские корни и западная культура

Андрей Ройтер (р. 1960) свой главный импульс в искусстве получил в 1974 г., когда случайно оказался свидетелем известной "Бульдозерной выставки", организованной художниками-нонконформистами и разогнанной советскими властями с применением бульдозеров и брандспойтов. Выставка пробудила в нем интерес к неофициальному искусству, и он был убежден, что мог бы и сам стать художником, если бы только у него была подходящая дневная работа. Андрей познакомился с неофициальными художниками, многие из которых принадлежали к поколению его родителей. Юный Ройтер чувствовал в себе сильное желание стать художником, но, по требованию родителей, в качестве компромисса сперва он в течение двух лет (в 1979–80 гг.) изучал архитектуру в Москве.

Вторым импульсом для художественной карьеры Ройтера стало дружеское поощрение со стороны выдающихся неофициальных художников. В разные годы Илья Кабаков, Владимир Янкилевский, Эдуард Штейнберг и Владимир Немухин общались с этим подающим надежды художником и поддерживали его.

По оценке Ройтера, более половины концептуалистов московской школы имеет еврейское происхождение. Еврейское наследие обладает частично бессознательным интеллектуальным эффектом. "Еврейский ум любознателен и самоироничен", – говорит он, подчеркивая, что этим, однако, не всё объясняется. Он понимает, что нарративная культура также была важна для московского авангарда. Ройтер хотел найти свой собственный путь, который был бы не столь литературным, как у старшего поколения концептуалистов, потому что формальные и визуальные ценности были также важны для него. На самом

a painterly touch and referring to the ongoing political process.¹⁹ He commented on the visual-didactic materials of children's books and the messages of Radio Mayak, which tried to activate the sleepy society from stagnation: "Comrades, work more, wake up earlier!" His art had a rough charm and gentle humour to it.

A new turning point in Roiter's career happened in 1990, when the Aschenbach Gallery in Amsterdam asked him to be one of its artists. A successful solo exhibition in Kunsthalle Basel around the same time strengthened his position as an artist. He was soon established and gained the status of "self-supporting professional artist" in Amsterdam. Roiter has also had a studio in New York since 1991. Over the years, I have met him on different occasions in Moscow, New York and also Helsinki, where he has exhibited several times at Galerie Anhava.

According to Roiter, he has been able to make a living since 1990 as an independent international artist, and he is very glad to have achieved this on foreign soil. He has had the necessary institutional and economic base to develop his art for the past twenty years, and in his own view he still continues from the same premises.

During these years Roiter's art has become increasingly sophisticated and technically accomplished, but its political content has vanished. Instead, he has turned towards visual poetry in a surrealistic spirit and to biographical issues and connotations while painting in brownish and copper oxide greenish shades.

"The Soviet Union and Marxism-Leninism were a major part of my life, but in my present life only an old nightmare. But for me the Soviet era was not, however, a heavy, terrible life! I had friends... My grandparents on both my mother's and father's side spent fif-

деле, у российского неофициального искусства имелись свои собственные ориентации, подчеркивающие концептуальное и визуальное. С одной стороны, были концептуалисты Илья Кабаков, Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн, с другой – Немухин, Янкилевский и Штейнберг. Ройтер искал золотую середину между этими двумя силами.

Ройтер познакомился с такими художниками из группы "Мухомор", как Константин Звездочетов и братья Мироненко, и имел возможность видеть выставки в галерее "Апарт" у Никиты Алексева, хотя в них не участвовал. По словам Ройтера, третий импульс его развитию как художника дало объединение "Детский сад" (Kindergarten). Вместе с Николаем Филатовым и Германом Виноградовым он стал работать в детском саду ночным сторожем. Сначала это был способ заработать деньги, но вскоре за этим последовало сквоттерство, занятие свободных помещений. "Детский сад" не был группой художников в общепринятом смысле, однако он давал непосредственную возможность знакомиться с разными людьми, например, с журналистами и художниками из Ленинграда. "Детский сад" функционировал в течение нескольких лет, до 1986 г. Однажды утром милиция попросила их освободить здание, в котором они работали в Хохловском переулке. Там было 25 квартир, использовавшихся ими в качестве мастерских. Фактически, это объединение стало прелюдией к дому в Фурманном.

Четвертым импульсом стал интерес Запада к современному советскому искусству. Осенью 1989 года Ройтер уехал из Москвы в Брюссель, где открывалась выставка российских художников. Он провел в Брюсселе три месяца. "Вспоминая эту поездку, я очень доволен, что оказался тогда в Брюсселе вместо Парижа

teen years in concentration camps in Norilsk, Siberia. The factories were prisons”, Roiter notes. His parents met in Norilsk when they were schoolchildren.

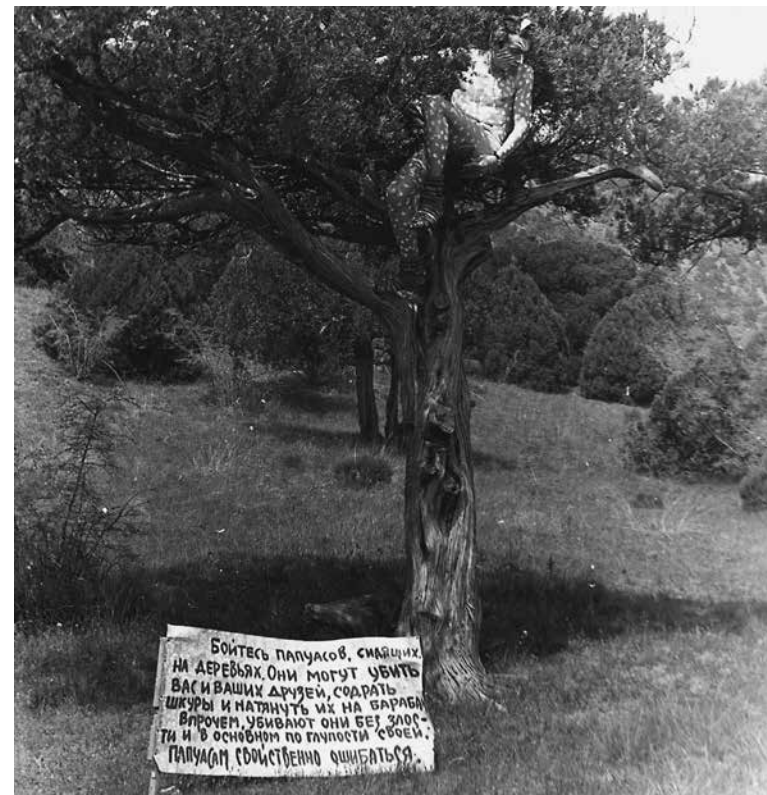
“The icons of the past no longer feel actual to me, and I do not want to become classified as a Sots artist”, Roiter says. For him, Sots Art was a part of the local culture of the Soviet Union. And when the “monster” disappeared, he lost interest. His challenge is to combine his Russian roots with Western culture.

The Soviet Union Forced Conceptual Artists to Come Together

Vadim Zakharov (born 1959) says that he received his first artistic impulses at home, when his father showed him the book about Soviet still life art. The attitudes of the home were important when he applied to study at the Pedagogical Institute in Moscow. The five-year course included military service, in which he gained the rank of officer. Yuri Albert also studied at the institute, but was thrown out for being repeatedly late.

The threat of being charged with vagrancy was a fact of life in the Soviet Union. In order to avoid forced measures, artists had to prove that they were working or studying. For Zakharov, this was a good reason to focus on book design, and according to him many other free spirits had chosen likewise.

In the late 1970s, Yuri Albert, Nadezhda Stolpovskaia and Victor Skersis were among Zakharov’s closest friends and they had great impact on his development as an artist. Albert, in particular, led Zakharov to underground art. Zakharov mentioned, however, that he and his friend Igor Lutz already parodied Sots Art in the late 1970s, when this orientation was still relatively new. The Moscow



Vadim Zakharov: The Papuans, 1983, photo.

“Beware of the Papuans sitting in the trees. They could kill you and your friends; they could skin you alive and stretch your hide onto a drum. By the way, they won’t kill you of malice; it’s only because they’re stupid, mostly. Papuans tend to make mistakes.” Kimmo Sarje Collection.

Вадим Захаров: «Папуасы», 1983, ч/б фото акции. «Бойтесь папуасов, сидящих на деревьях. Они могут убить вас и ваших друзей, содрать шкуры и натянуть их на барабан. Впрочем, убивают они без злобы и в основном по глупости своей. Папуасы сами себе ошибаются.» Коллекция Киммо Сарже.

Вадим Захаров: «Б-4» (1985 г., х.м.) в мастерской в Фурманном переулке. Москва, 1988 г. Фото: Киммо Сарье.



Vadim Zakharov: B-4 (1985, oil on canvas) in the studio of Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Вадим Захаров указывает на современную дверь дома в Фурманном переулке, где раньше были мастерские. 6 мая 2011 г. Фото: Киммо Сарье.



Vadim Zakharov points the present door of the former studio house in Furmanny pereulok lane, May 6, 2011. Photo: Kimmo Sarje.

или Нью-Йорка”. Молодого художника приняли хорошо, дали возможность пользоваться квартирой и мастерской. “Я смог избежать культурного шока”. Он наслаждался бельгийской культурой; Рене Магритт и Марсель Бродхарс были его любимыми художниками. А Брюссель стал мягким способом акклиматизации в западном мире.

Ройтер уехал из Советского Союза раньше многих других художников его поколения. Однако он не продал свою мастерскую, а продолжал работать в Брюсселе и в Москве. Его картины эпохи перестройки часто представляли собой простые и благожелательно-неуклюжие знаки, сделанные в живописной манере и отсылавшие зрителя к протекавшему в то время политическому процессу²⁰. Он комментировал визуально-дидактические материалы в детских книгах и сообщения радио “Маяк”, пытавшегося пробудить сонное общество от застоя: “Товарищи, работайте больше, просыпайтесь раньше!” В его искусстве присутствовало грубоватое очарование в сочетании с мягким юмором.

Очередной поворотный момент в карьере Ройтера произошел в 1990 г., когда галерея Aschenbach в Амстердаме пригласила его стать одним из ее художников. Успешная персональная выставка в Kunsthalle Базеля в это же время усилила его позицию как художника. Вскоре он завоевал признание и получил в Амстердаме статус “независимого профессионального художника”. С 1991 г. у Ройтера была также студия в Нью-Йорке. За эти годы я неоднократно виделся с ним в Москве, Нью-Йорке и Хельсинки, где у него несколько раз проходила выставка в галерее Anhava.

По словам Ройтера, с 1990 г. он мог уже зарабатывать на жизнь как независимый международный художник и был

underground art scene was the shared microculture of artists and writers of several generations. There were not, however, many academics such as Boris Groys.

Zakharov participated in the activities of various artist groups, all of whom had an influence on his conception of art. The Nest group, consisting of Mikhail Roshal, Gennadii Donskoi and Victor Skersis, was Zakharov's main circle from the late 1970s until the early 1980s. This was followed by Nikita Alekseev's "Kvartirnie vyistavki", or the AptArt community in 1982. The SZ group - (Skersis-Zakharov) was also an important artistic experiment around 1980–1984 with its messages and hidden objects à la James Bond. The state security police, the KGB, became interested in the SZ group's special activities, entering the group's exhibition facilities and confiscating their works. The situation became tense and Skersis emigrated to the United States in 1984.

Zakharov regarded the activities of the Mukhomor group to be too childish and therefore they remained alien to him. On the other hand, Kostya Zvezdochetov questioned Zakharov's aims. "I was more serious and more academic, while Mukhomor was more futuristic", Zakharov described the situation.

Photography and performance combined were Zakharov's media in the early 1980s. His performances expressed the resistance of an individual in the repressed circumstances of Soviet society. The absurd statements of the artist corresponded to the questions of the absurd practices of the totalitarian state. Zakharov's *Papuan* series is a powerful example of this protest in the same way as his painting series of elephant-trunk men with their cryptic speech balloons from the mid 1980s.

очень рад, что сумел добиться этого на зарубежной почве. На протяжении последних двадцати лет у него имелась необходимая институциональная и экономическая база для развития своего искусства, и, с его точки зрения, он по-прежнему выступает с тех же позиций.

За эти годы искусство Ройтера значительно усложнилось и стало технически совершенным, но его политическое содержание исчезло. Вместо этого он обратился к визуальной поэзии в сюрреалистическом духе и к биографическим темам и коннотациям, рисуя коричневатыми и зеленоватыми тонами окиси меди.

"Советский Союз и марксизм-ленинизм были главной частью моей жизни, но в моей нынешней жизни это всего лишь старый кошмар. Впрочем, для меня советская эра не означала такую уж тяжелую, ужасную жизнь. Мне выпало счастье иметь замечательную семью и вдохновляющих друзей... Мои бабушка и дедушка со стороны моей матери и со стороны отца провели пятнадцать лет в исправительно-трудовых лагерях в Норильске в Сибири. Фабрики были тюрьмами", – отмечает Ройтер. Его родители встретились в Норильске, когда они были еще школьниками.

"Символы прошлого больше не кажутся мне актуальными, и я не хочу, чтобы меня считали художником соц-арта", – говорит Ройтер. Для него соц-арт был искусством определенного периода в русской культуре. И, когда "монстр" исчез, он потерял к нему интерес. Теперь его задача состоит в том, чтобы делать работы о современной жизни вокруг него – иногда с российским акцентом.



Vadim Zakharov: Danaë, 2013, The Russian Pavilion, The Venice Biennale. Photo: Kimmo Sarje.



Советский Союз вынуждал концептуальных художников объединяться

Вадим Захаров (р. 1959) говорит, что получил свои первые художественные импульсы дома, когда отец показал ему книгу о советском искусстве натюрморта. Отношение домашних было важно, когда он подал документы на обучение в Педагогическом институте в Москве. Пятилетний курс занятий включал и военную кафедру, после которой он получил офицерский чин. Юрий Альберт тоже учился в этом институте, но был отчислен из-за неоднократных опозданий.

Для неработающих в Советском Союзе угроза получить обвинение в тунеядстве была фактом жизни. Чтобы избежать принудительных мер, художники должны были доказать, что они работали или учились. Для Захарова это стало серьезным основанием сосредоточиться на книжном дизайне. По его словам, многие другие – стремящиеся к свободе – выбрали это же занятие.

В конце 1970-х Юрий Альберт, Надежда Столповская и Виктор Скерсис были в числе самых близких друзей Захарова и оказали огромное влияние на его становление как художника. Альберт, в частности, вывел Захарова на неофициальное искусство. Захаров, впрочем, упоминает, что он со своим другом Игорем Лутцем пародировал соц-арт уже в конце 1970-х. Московская неофициальная художественная сцена была общей микрокультурой для художников и авторов нескольких поколений. Однако там было немного таких академических исследователей, как Борис Гройс.

Захаров участвовал в деятельности различных групп художников, которые все каким-то образом повлияли на его концепцию искусства. Бывшая группа "Гнездо", состоявшая из

According to Zakharov, the artists' house at Furmanny pereulok originated from an initiative by Sergei Mironenko around 1986. This marked a new and important stage in underground art in Moscow. In his studio at Furmanny pereulok, Zakharov created his large elephant-trunk man paintings mentioned above now that he had use of a large workspace for the first time.²⁰ However, after this series in the early 1990s he left painting for conceptual photography, objects, and sculptures. Zakharov maintains that Western galleries destroyed the community at Furmanny pereulok in the late 1980s. Competition outpaced cooperation.

Zakharov describes the *Iskunstvo* exhibition held at West-Banhof in Berlin in 1988, and later in Stockholm, as an important experience of internationalization for him. The exhibition was curated by Joseph Backshtein and Lisa Schmidt.

Important Western associates for Zakharov were Galerie Peter Pakesch in Vienna in the late 1980s and Galerie Sophie Ungers in Cologne in the 1990s. Zakharov notes, however, that Chinese artists were economically more successful than the Russians in the West. With a few exceptions, the success of the Russians ended already in the late 1980s.

After the collapse of Soviet Union, Zakharov, like Yuri Albert, moved from Moscow to Cologne, where he lives with his wife and children. He has also bought an apartment in Berlin, and he divides his life between Cologne, Berlin and Moscow.

Zakharov has lived and produced art in Cologne for a quarter of a century. He points out, however, that there have not been any major changes in his work during this period, noting that "it is mainly the fact that I am no longer a pupil". He has created his "own territory", which includes an archive documenting his and his Russian colleagues's exhibitions, video pieces and installations. The artist

Михаила Рошаля, Геннадия Донского и Виктора Скерсиса, стала главным кругом общения Захарова на рубеже 1970 - 80-х. Вслед за этим, с 1982 г. последовали квартирные выставки у Никиты Алексеева, образовалось сообщество "АптАрт". Группа "СЗ" (Скерсис-Захаров) с ее посланиями и секретными объектами а-ля Джеймс Бонд также была важным художественным экспериментом в 1980-84 гг. Однажды сотрудники КГБ заинтересовались деятельностью группы "СЗ", пришли на выставку группы и конфисковали их работы. Ситуация стала напряженной, и Скерсис в 1984 г. эмигрировал в Соединенные Штаты.

Захаров в душе считал деятельность группы "Мухомор" слишком ребяческой, и потому они оставались чуждыми ему. С другой стороны, и Костя Звездочетов подверг сомнению цели Захарова. "Я был более серьезным и более научнообразным, в то время как "Мухомор" отличался большей футуристичностью", – так описывал ситуацию Захаров.

Сочетание фотографии и перформанса входило в арсенал Захарова с начала 1980-х. Его перформансы выражали идею сопротивления человека в условиях репрессированного советского общества. Абсурдные заявления художника соответствовали вопросам абсурдных практик тоталитарного государства. Папуасский сериал Захарова является столь же мощным примером такого протеста, как и его живописная серия людей с хоботом слона и загадочными речевыми облаками середины 1980-х.

По словам Захарова, дом художников в Фурманном переулке зародился по инициативе Сергея Мироненко примерно в 1986 г. Так начался новый и важный этап в неофициальном искусстве в Москве. В мастерской в Фурманном Захаров создал свои

also has his own publication, *Pastor*, of which eight numbers have appeared since 1982, most recently in 2008.

The monument to the German philosopher Theodor W. Adorno 2003 in Frankfurt am Main is one of Zakharov's major projects along with his one-man show in the Russian Pavilion at the Venice Biennale in 2013. His project in Venice combined conceptual sculpture with performance.

In Zakharov's opinion, the Soviet Union and its ideology of Marxism-Leninism had a negative influence on him. After perestroika, "my body was happy to feel the freedom but not anymore." Today Putin's politics, which Zakharov finds negative for Russia and Europe, are not much better than the Soviet system. The positive aspect of the Soviet Union, however, was that it forced conceptual artists to come together, so that the negative influence was converted to a positive one, facilitating the very special art context of "the micro-culture island", "thanks to the USSR!"

"Totally uninteresting" was Zakharov's answer to my question about the situation in contemporary art in Moscow in 2011. He regarded the Fabrika art centre to be a positive development, and why not also the Vinzavod gallery centre. Moscow has perhaps ten art galleries and the same number of art collectors, but no actual museum of contemporary art. Zakharov feels that they do not provide a basis for contemporary art; the infrastructure is not strong enough. Also, there are few young artists. Provincialism prevails and there is limited international exchange and inquisitiveness. In other words, "back to the USSR".



Vadim Zakharov: Monument to Theodor W. Adorno, 2003, Theodor-Adorno-Platz Frankfurt am Main. Photo: Wolfgang Guenzel.



Vadim Zakharov at Fabrika in Moscow, May, 5, 2011. Photo: Kimmo Sarje.

Picture Maker

Now everything was really mixed up – crazy and well done at the same time!

Nikolai Chernyshevsky

What Is to Be Done?, 1863

Konstantin Zvezdochetov (born 1958) does not want to speak of the artist's career, preferring the word "destiny" instead. He goes on to state: "Actually, I am not a professional artist, for I am continuing what I already did in my childhood, making pictures... I remember my masterpiece from 1961; a picture of the war between the Turks and the French. I was three years old at the time... I am thus not an artist, but instead a picture maker". He finds the concept of an artist to be "more pathetic" and says that it was not a good thing that art became his profession, that he could just as well be a singer, a writer and movie-maker, and that he wants to make his pictures or art without the expectations of the public and the art world.²¹ Paradoxically, Zvezdochetov is a beloved and popular artist, who sells almost everything he produces. The Russian art public hugs him to death. "All my dreams have come true. That's my problem," he confesses.

In the early 1970s, Zvezdochetov participated in the anarchistic-Trotskyite groups of the Moscow underground scene. This was a kind of application of New Left ideas in the Soviet context. He recalls that he was full of hormones towards the end of the decade. "I used my hormones for art and outside activities in a perverse way. ... Trotsky, Picasso, Beuys and Malevich were more attractive than girls. I didn't have luck with girls, and that continued in the 1980s. I was a critic and an opponent of society. I had a big ego: a lofty evaluation of myself and my abilities."



Konstantin Zvezdochetov and Yuri Albert in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane in February 1988. Photo: Kimmo Sarje.



Konstantin Zvezdochetov: Mail from Livia (1983) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane, 1988. Photo: Kimmo Sarje.

Константин Звездочетов и Юрий Альберт во дворе дома с мастерскими в Фурманном переулке в феврале 1988 г. Фото: Киммо Сарже.

Константин Звездочетов: «Почта из Ливии» (1983) во дворе дома с мастерскими в Фурманном переулке, 1988 г. Фото: Киммо Сарже.



Konstantin Zvezdochetov: Nashi abroad, acrylic on canvas, 200 x 320 cm. Museum ART4.ru

упомянутые выше большие картины с человеком-слоном, потому что теперь у него впервые появилось большое пространство для работы²¹. Однако после этого ряда в начале 1990-х он оставил живопись для занятий концептуальной фотографией, объектами и скульптурой. Захаров считает, что именно западные галереи уничтожили сообщество художников в Фурманном в конце 1980-х. Конкуренция обогнала сотрудничество.

По мнению Захарова, выставка *Iskunstvo*, проведенная на Западном вокзале (Bahnhof Westend) в Берлине в 1988 г., а затем в Стокгольме, стала для него важным опытом интернационализации. Эту выставку курировали Иосиф Бакштейн и Лиза Шмитц.

Важными западными партнерами для Захарова в конце 1980-х стала галерея Петера Пакеша в Вене, а в 1990-х – галерея Софии Унгерс в Кельне. Впрочем, Захаров отмечает, что китайские художники были экономически более успешными на Западе, чем русские. За немногими исключениями, "русская волна" закончилась уже в конце 1980-х.

После краха Советского Союза Захаров, как и Юрий Альберт, переехал из Москвы в Кельн, где живет с женой и детьми. Он также приобрел квартиру в Берлине и делит свою жизнь между Кельном, Берлином и Москвой.

Захаров живет и занимается искусством в Кельне уже четверть века. Он отмечает, однако, что в его работе за этот период не произошло никаких существенных изменений, что, по его мнению, "подтверждает главным образом то, что я больше не ученик". Он создал свою "собственную территорию", включающую архив с видеофильмами, документирующими выставки и его собственные, и других российских художников на Западе. А еще художник с 1992 по 2001 г. издавал свой собственный

Sven Gundlakh, the Mironenko brothers and Zvezdochetov were the core figures of the Mukhomor group. Many of them were students at the Moscow Art Theatre School. The group began its inquisitive and experimental activities in the late 1970s, continuing them well into the first half of the following decade. "Initially, this was about a collective process that nonetheless began to evolve in an individual direction... During the period of AptArt's activism from 1982 to 1985, it involved five individual artists, but we were also a community. Mukhomor was a part of AptArt."

Zvezdochetov began his military service in 1984 and was posted to Kamchatka for one and half years. The army was in many respects a positive experience for him. "Barracks – Wall – Volcano – that's all!" A great deal of snow. The whole garrison could be snowed under at night. The grass grew higher than trees and there was a lot of fish.

"Art was very important for me in the army. My drawing skills were appreciated by both fellow conscripts and officers", Zvezdochetov says. He could pretend to be very busy when supposedly fulfilling various requests. One officer wanted him to paint a portrait and another one to make a diagram, but finally he did neither. He returned to Moscow from his service in 1985. "Andrei Filippov, by the way, was born in Kamchatka", Zvezdochetov points out about the background of his close colleague.

Zvezdochetov was used to the northern regions of Russia, having spent his childhood in the city of Inta in the Komi Republic. His father had been accused of terrorism and his mother of spying for the Japanese. They were sentenced in 1948 and they met in Komi. Zvezdochetov's father had also been in a German labour camp near Berlin until 1944.

журнал "Пастор". Теперь Pastor Zond Edition позволяет Захарову представлять издательское дело как неотъемлемую часть своего творчества.

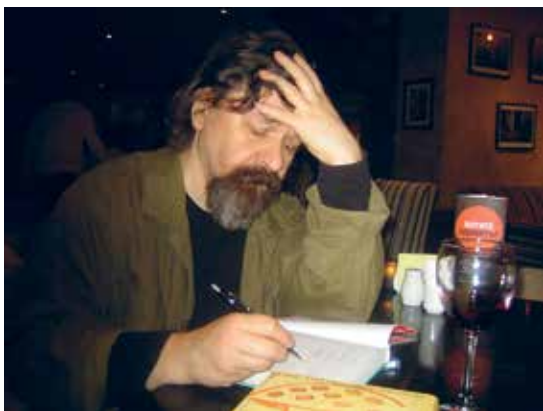
Памятник немецкому философу Теодору В. Адорно (2003) во Франкфурте-на-Майне является одним из главных проектов Захарова наряду с его персональной выставкой в российском павильоне на Биеннале в Венеции в 2013 г. Его проект в Венеции объединил концептуальную скульптуру с перформансом.

По мнению Захарова, Советский Союз и его идеология марксизма-ленинизма имели на него отрицательное воздействие. После перестройки "мое тело было радо почувствовать свободу, но это ощущение прошло". Сегодняшняя политика Путина, которую Захаров находит неблагоприятной для России и Европы, не намного лучше, чем политика советской власти. Положительное воздействие Советского Союза, как бы то ни было, заключалось в том, что он вынудил концептуальных художников объединиться, тем самым отрицательное влияние было преобразовано в положительное и обеспечило создание совершенно особого художественного контекста – "островов микрокультуры".

В ответ на мой вопрос о ситуации в современном искусстве в Москве в 2011 г. Захаров ответил: "абсолютно разочаровывающая". Он упомянул центр искусств "Фабрика" как позитивное явление, и сюда же предложил отнести комплекс галерей "Винзавода". В Москве есть, возможно, десяток картинных галерей и такое же число коллекционеров произведений искусства, но нет ни одного настоящего музея современного искусства. Захаров считает, что имеющиеся институции не обеспечивают основы для современного искусства; инфраструктура недостаточно сильна. Кроме того, молодых художников мало. Преобладает провинциализм, хотя имеется ограниченный международный обмен и любопытство. Другими словами, "мы вернулись в СССР".



Konstantin Zvezdochetov in the studio of Tshistoprudnyi Bulvar street in Moscow, November 11, 2007. Photo: Kimmo Sarje.



Konstantin Zvezdochetov writing in a café in Moscow, April 30, 2015. Photo: Kimmo Sarje.

Производитель картин

"Теперь уж ровно ничего нельзя было разобрать, -- и дурак, и умно."

Николай Чернышевский

"Что делать?", 1863

Константин Звездочетов (р. 1958) не хочет говорить о карьере художника, предпочитая вместо этого слово "судьба". После чего заявляет: "Фактически, я непрофессиональный художник, поскольку я продолжаю всё то, что уже делал в детстве, производя картины... Я помню свой шедевр 1961 года: это была картина войны между турками и французами. Мне исполнилось тогда три года,... поэтому я не художник, а просто производитель картин". Он считает, что в понятии о художнике "присутствует больше жалости", и что это отнюдь не здорово, что искусство стало его профессией, что он мог точно также быть певцом, писателем или кинематографистом, и что он хочет делать свои картины или искусство, не подлаживаясь под ожидания публики или мира искусства.²² Как это ни парадоксально, Звездочетов является любимым и популярным художником, продающим почти всё, что производит. Российская художественная общественность обожает его до смерти. "Все мои мечты осуществились. В этом моя проблема", – признается он.

В 1970 годы Звездочетов участвовал в деятельности московских анархистско-троцкистских групп. Это было своего рода адаптацией идей новых левых к советскому контексту. Он вспоминает, что к концу десятилетия был переполнен гормонами. "Я использовал свои гормоны для искусства и избегал извращений. ... Троцкий, Пикассо, Бойс и Малевич были

The artist's first trip abroad was in 1988 to Imatra in Finland where he had been invited to the Festival of Soviet Avantgarde Art. "Two different planets. Everything clean and straight. The encounter with consumer culture was unbelievable. Toys of the consumer society. Bananas", he recalls his impressions.

Returning from Germany in the following year, Zvezdochetov had been plagued by homesickness: "I was so happy to get back to Moscow... The Germans were not good drinking company. I began to drink". He missed the feeling of community and relaxed atmosphere at Furmanny pereulok. "At Furmanny everyone knew each other and everyone wanted to paint. Everyone was a brother and drank. Everything was good. I was happy at the time."

"But something went wrong: competition. I started to pursue a career for a while", Zvezdochetov confesses. He feels it was not good, and it did not suit him at all. It was like the curse of the Snow Queen in H. C. Andersen's fairy tale, a metaphor of a life gone astray in which the mirage of success casts its spell and destroys love. The hierarchy of the Western art system also frightened and shocked him. It was just like the Soviet Union but with different generals. This was not about creativity but "about representation, to show what we are and how nice we are". Money, invitations and international success followed. "What is that all about?" Zvezdochetov asks. However, he admits that Pier Luigi Tazzi and Victor Misiano certainly helped him, but the gatekeepers of art defined things too much.

The collapse of the Soviet Union arouses mixed feelings in Zvezdochetov. He is both nostalgic and critical. "I was always against emigration, but then I understood that my own country was not any more my own. After the collapse, people started to speak in a different language, and different values were introduced."

гораздо привлекательнее, чем девочки. У меня не складывалось с девочками, и так продолжалось и в 1980-х. Я был критиком и противником общества. У меня было большое эго, выражавшееся в высокой оценке меня и моих способностей".

Свен Гундлах, братья Мироненко и Звездочетов были основными фигурами в группе "Мухомор". Многие из них учились в Школе-студии МХАТ. Группа начала свою любознательную и экспериментальную деятельность в конце 1970-х, продолжив ее почти до середины следующего десятилетия. "Первоначально, речь шла о коллективном процессе, который мало помалу начал развиваться в индивидуальных направлениях... В период функционирования сообщества "АптАрт" – с 1982 по 1984 гг. – там участвовали пять индивидуальных художников, но мы сами по себе также были сообществом. "Мухомор" был частью "АптАрта".

В 1984 г. Звездочетова на полтора года отправили на Камчатку для прохождения военной службы. Армия была для него во многих отношениях положительным опытом. "Баракы – стена – вулкан – и всё!" Очень много снега. Целый гарнизон могло занести снегом за ночь. Трава вырастала выше, чем деревья, и было много рыбы...

"Для меня в армии искусство было очень важно. Мои навыки рисунка ценились и сослуживцами, и офицерами", – говорит Звездочетов. Он мог симулировать большую занятость, создавая впечатление, что выполняет различные задания. Один офицер хотел, чтобы он нарисовал портрет, а другой – чтобы начертил диаграмму, но, в конце концов, он не делал ни того, ни другого. Вернулся он со службы в Москву в 1985 г.

"А Андрей Филиппов, между прочим, родился на Камчатке", – указывает Звездочетов на подробности биографии своего близкого коллеги. Сам Звездочетов также привык к северным

"When stability comes, we start to destroy it, ourselves" is to Zvezdochetov a Russian problem. "In the Soviet Union we received a good education, we read good books etc., but then we destroyed it. We traded real things for glass baubles", he points out and does not want to condemn Soviet ideology unequivocally: "Carnivalization is not just about criticism; the meaning is also seen. Ideology is also loved or 'loved'".

"The Soviet Union created great artists and authors such as Tarkovsky, Sorokin and Kabakov. Where are the present achievements? Over twenty years have passed since the collapse. Contemporary artists produce 'provincial Eastern European art'." Zvezdochetov states that art had a stronger identity in the past, but he also points out the totalitarian aspect of the avant-garde: "The avant-garde is the Bolshevism of art. Malevich is Hitler and Stalin together. Meyerhold wanted to arrest Stanislavsky".

As a contemporary artist, Zvezdochetov has a living touch with Soviet and Russian folk and pop cultures. He is not simply "a folk artist" but also an original storyteller and philosopher – and very true to his worldview. His picture stories are both amusing and critical, and his irony and humour are wild. Recently Nikolay Chernyshevsky's writings have become important to him, and he thinks that Chernyshevsky has questions and answers that also correspond to the contemporary Russian state and society. Zvezdochetov's new bearded look was even reminiscent of this 19th-century Russian democrat and utopian. Politically, Zvezdochetov is an "imperialist", who does not want to criticize Putin or Medvedev much. He thinks that they have stabilized society, which was in a catastrophe.

областям России, проведя свое детство в городе Инте в Республике Коми. Его отец был обвинен в терроризме, а мать – в шпионаже в пользу японцев. Они были приговорены в 1948 г. и встретились в Коми. До 1944 г. отец Звездочетова также был в немецком трудовом лагере под Берлином.

Первая поездка художника за границу состоялась в 1988 г. в Иматру в Финляндии, куда он был приглашен на Фестиваль советского авангардного искусства. "Это две разных планеты. Все чисто и прямо. Столкновение с культурой потребления было невероятным. Игрушки потребительского общества. Бананы", – вспоминает он свои впечатления.

Однако, вернувшись в следующем году из Германии, Звездочетов был изведен ностальгией: "Я был так рад вернуться в Москву..., немцы оказались не очень хорошей компанией для питья. Я начал пить". Он скучал без ощущения сообщества и расслабленной атмосферы в Фурманном переулке. "В Фурманном все знали друг друга, и все хотели рисовать. Все были братьями и пили. Всё было хорошо. Я был счастлив в то время".

"Но потом что-то пошло не так: началась конкуренция. Я какое-то время старался делать карьеру", – признается Звездочетов. Сейчас он чувствует, что это было нехорошо, и вообще не подходило ему. Это выглядело как проклятие Снежной королевы в сказке Х. К. Андерсена: метафора жизни, сбившейся с пути, в которой мираж успеха околдовывает человека и разрушает любовь. Иерархия западной художественной системы тоже напугала и потрясла его. Она в точности напоминала Советский Союз, только с другими генералами. Речь шла не о креативности, а "о репрезентации, чтобы показать, кто мы такие и насколько мы хороши". Деньги, приглашения и международный успех

”Government is never good, but we don't rebel against it. Putin carried out his mission quite well ... because we were in a catastrophe. Just for survival. I stopped to think about politics, it doesn't touch me too much. All the dreams of our generation have been realized. It is horrible”, Zvezdochetov says.

”The artist is a bit of a magician ... It may easily turn to reality.”

My style is my thinking

Larisa Zvezdochetova (born 1958) is visual artist born in Odessa, where Sergei Anufriev, Yuri Leiderman and the artist couple Pertsy – Oleg Petrenko and Liudmila Skripkina – were close artist friends, with whom she made jokes of official arts policies. “We had a lot of fun”, Zvezdochetova recalls. She confesses that “we did not know the history of contemporary art” and that only when Anufriev brought a copy of *Aya* magazine from Moscow in 1983 that her “eyes were really opened”. In the same year, she and Anufriev visited Moscow and participated in their first group exhibition, an AptArt show held at Sergei Mironenko’s dacha. “Moscow was like fresh air.”

The artist Nikita Alekseev suggested that Zvezdochetova herself would curate an AptArt exhibition. This seemed like a good idea, but she wanted to include young artists of Odessa. This was done, and the show that was held in Moscow in 1984 featured Sven Gundlakh, Konstantin Zvezdotshetov, Nikita Alakseev and Andrei Filippov of Moscow and Sergei Anufriev, Yuri Leiderman, Igor Chaitskin, Lyonya Voitsekhov and the Pertsy Group from Odessa. The works by Zvezdochetova compiled for the Pekka Halonen collection were on display in this exhibition.²²

Life in Moscow during the perestroika years had a decisive effect on Zvezdochetova. In the late 1980s, she was active in the Furmanny



Larisa Zvezdochetova: Novodevichie Cemetery, 1984, collage, 29.5 x 127 cm. Photo: Sakari Viika.



Pertsy (Oleg Petrenko & Liudmila Skripkina): Two St. Nicholases (1985) in the yard of the studio house in Furmanny pereulok lane 1988. Photo: Kimmo Sarje.



Larisa Zvezdochetova in her studio in Odessa in Ukraine, September 1, 2012. Photo: Kimmo Sarje.



прилагались. “Но зачем это всё?” – спрашивает Звездочетов. Впрочем, он признает, что Пьер Луиджи Тацци и Виктор Мизиано, несомненно, помогли ему, хотя привратники от искусства слишком сильно определяли, что и как должно быть.

Распад Советского Союза пробудил смешанные чувства в Звездочетове. Он одновременно ощущает и ностальгию, и критический настрой. “Я всегда был против эмиграции, но позже я понял, что моя собственная страна больше не является прежней страной. После распада люди стали говорить на другом языке и появились другие ценности”.

” Когда наступает стабильность, мы сами начинаем разрушать ее, – по Звездочетову, это типичная российская проблема. – В Советском Союзе мы получили хорошее образование, мы читали хорошие книги и т.п., после чего мы разрушили его. Мы обменяли реальные вещи на стеклянные безделушки”, – подчеркивает он, не желая однозначно осуждать советскую идеологию: “Карнавализм означает не только критику; смысл тут также очевиден. Идеология тоже бывает любима или 'любима”.

” Советский Союз создал таких великих художников и авторов, как Тарковский, Сорокин и Кабаков. Но где современные успехи? С момента развала СССР прошло свыше двадцать лет. Современные художники производят ‘провинциальное восточноевропейское искусство”.

Звездочетов утверждает, что искусство в прошлом имело более сильные индивидуальные черты, но он также указывает и на тоталитарный аспект авангарда: “Авангард был большевизмом в искусстве. Малевич – и Гитлер, и Сталин в одном лице. Мейерхольд хотел арестовать Станиславского”.

Как у всякого современного художника, у Звездочетова есть живая связь с советской и российской народной и поп-культурой.

pereulok community, which influenced a whole generation of artists. According to her, it included over 70 artists, from naivists to conceptualists. She describes her own artist community, the Moscow conceptualists, the Sots artists and the post-post conceptualists as “a mafia, but not in a bad way”. Zvezdochetova does not feel she is a conceptualist at least in any narrow sense of the term, nor a Sots artist. However, “Furmanny was the best time of my life”, she sums up.

Of the conceptually or philosophically oriented artists, her closest colleagues were Sven Gundlakh, Vladimir Mironenko, Andrei Filippov, Yuri Albert and Konstantin Zvezdochetov, who was Zvezdochetova’s husband at the time. The Furmanny pereulok community was an unofficial art school where artists learned from each other. Zvezdochetova, in fact, underlines that artists of her generation rarely had any formal education in art. “No one forced us to be good painters or draughtspersons. We studied the history and theory of art, while the Soviet academies shackled everything to craftsmanship.” Despite this, two-thirds of the Furmanny artists are still professionally active in the arts.

For Zvezdochetova, to be Jewish is a cultural issue. She is not Jewish through genetic descent, but she feels that she grew into Jewish culture in Odessa. She sees curiosity and flexibility in Jewishness, while her own ethnic roots are Cossack. Her maiden name Rezun is a typical Cossack name, derived from the verb “rezat” meaning “to cut” and pointing to the warlike tendencies of the Cossacks. Zvezdochetova considers herself to be a Jewish Cossack. There are no victims of the Stalin era in her family – no executed, imprisoned or deported people.

Larisa Rezun became Zvezdochetova, when she married Konstantin Zvezdochetov in 1987. “The Russian man is a kind of macho. Kostya ... always invited many people to eat. I had to be an artist

Он не просто “народный художник”, но и оригинальный рассказчик, и философ – очень верный своему мировоззрению. Его рассказы в картинках одновременно забавны и значительны, а его ирония и юмор отличаются экстравагантностью. Недавно для него стали важны письма Николая Чернышевского, и он считает, что у Чернышевского были вопросы и ответы, прекрасно подходящие современному российскому государству и обществу. Новый внешний вид Звездочетова с бородой тоже напоминает об этом русском демократе и утописте 19-го века. С политической точки зрения Звездочетов оказывается “империалистом”, не желающим слишком сильно критиковать Путина или Медведева. Он считает, что им удалось стабилизировать общество, находившееся в катастрофическом состоянии.

”Правительство никогда не будет хорошим, но мы не против него бунтуем. Путин выполнил свою миссию очень неплохо, ... потому что до этого у нас была катастрофа. Не жили, а выживали. Я прекратил думать о политике, она меня не слишком трогает. Все мечты нашего поколения были реализованы. Это ужасно”, – говорит Звездочетов.

”Художник – это что-то вроде волшебника. ... [Его искусство] может легко превратиться в реальность”.

Мой стиль – это мои взгляды

Лариса Звездочетова (р. 1958) – визуальная художница, родившаяся в Одессе, где у нее в числе близких друзей были Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман и семья художников под псевдонимом “Перцы” – Олег Петренко и Людмила Скрипкина, вместе с которыми она подшучивала над официальной политикой в искусстве. “Мы здорово развлекались”, – вспоминала Лариса. Она признает, что “мы не знали историю современного искусства”,

Лариса Звездочетова показывает свои работы в мастерской в Одессе в Украине и держит картину «Поколение индиго» (х., акрил, 140 x 130 см), 1 сентября 2012 г. Фото: Киммо Сарье.



Larisa Zvezdochetova showing her works and carrying her painting Indigo Generation (acrylic on canvas, 140 x 130 cm) in her studio in Odessa in Ukraine, September 1, 2012. Photo: Kimmo Sarje.

и что только когда Ануфриев привез из Москвы в 1983 г. экземпляр журнала "А-Я", ее "глаза действительно открылись". В том же году они вместе с Ануфриевым посетили Москву и участвовали в своей первой в рамках содружества "АптАрт" групповой выставке, проведенной на даче братьев Мироненко. "Москва была как глоток свежего воздуха".

Художник Никита Алексеев предложил, чтобы Звездочетова сама организовала какую-нибудь выставку в галерее "АптАрт". Это была хорошая идея, но она хотела выставить молодых художников из Одессы. Так и было сделано, и на выставке, проведенной в Москве в 1984 г., были представлены работы Свена Гундлаха, Константина Звездочетова, Никиты Алексеева и Андрея Филиппова из Москвы, а также Сергея Ануфриева, Юрия Лейдермана, Игоря Чацкина, Лени Войцехова и группы "Перцы" из Одессы. Работы Звездочетовой, отобранные для коллекции Пекки Халонена, также демонстрировались на этой выставке.

Жизнь в Москве в годы перестройки имела решающее воздействие на Звездочетову. В конце 1980-х она принимала активное участие в сообществе Фурманного переулка, которое оказало влияние на целое поколение художников. По ее словам, это сообщество включало свыше 70 человек – от наивных художников до концептуалистов. Она описывает свой ближайший круг художников, состоявший из московских концептуалистов, соц-артистов и пост-пост-концептуалистов, как "мафию, но не в плохом смысле". Звездочетова не считает себя ни концептуалистом – по крайней мере, в узком смысле этого термина, – ни художником соц-арта. Однако "Фурманский был лучшим временем в моей жизни", – подводит она итог.

Картина Ларисы Звездочетовой «Образ жизни в эру Водолея» (2004, х., акрил, 130 x 180 см) на стене ее студии в Одессе в Украине. 1 сентября 2012 г. Фото: Киммо Сарье.



Larisa Zvezdochetova's painting Life Style in the Age of Aquarius (2004, acrylic on canvas, 130 x 180 cm) on the wall of her studio in Odessa in Ukraine, September 1, 2012. Photo: Kimmo Sarje.



Из концептуально или философски ориентированных художников самыми близкими ее коллегами были Свен Гундлах, Владимир Мироненко, Андрей Филиппов, Юрий Альберт и Константин Звездочетов, ставший в то время ее мужем. По ее словам, сообщество Фурманного переулка было неофициальной художественной школой, где художники учились друг у друга. Тем самым Звездочетова подчеркивает, что у художников ее поколения редко имелось систематическое образование в искусстве. «Никто не заставлял нас быть хорошими живописцами или рисовальщиками. Мы изучали историю и теорию искусства, в то время как советские академии сводили все к мастерству». Несмотря на это обстоятельство, две трети бывших художников Фурманного все еще профессионально занимаются искусством.

Для Звездочетовой быть евреем – проблема культуры. Она сама не имеет еврейских корней, но чувствует, что "вросла" в еврейскую культуру в Одессе. Она видит в еврействе любопытство и гибкость, притом что ее собственные этнические корни – казацкие. Ее девичья фамилия Резун является типичной казацкой фамилией, полученной от глагола “резать” и указывающей на воинственные традиции казаков. Звездочетова считает, что она еврейская казачка. В ее семье нет никаких жертв эпохи Сталина – никаких казненных, заключенных в тюрьму или высланных родственников.

Лариса Резун стала Звездочетовой, когда она вышла замуж за Константина Звездочетова в 1987 г. “Русский мужчина – это своего рода мачо. Костя... всегда приглашал всех разделить с ним трапезу. Я должна была одновременно быть художником и домохозяйкой. Возможно, в этом кроется причина того, что так мало женщин-художников”.

Однако Звездочетова знала, как правильно поставить себя в сообществе художников мужского пола. “Я была своего рода

and housewife simultaneously. Maybe this is the reason there are not many women artists.”

Zvezdochetova, however, knew how to stand up herself also in a male art community. “I was a kind of monster. I had to fight for my place, and put the other in their places”, Zvezdochetova says. “I am not a feminist. For me feminism is a kind of ghetto. Also, I could say that every woman is a feminist when she takes her position. ... I don't want to participate in feminist shows, which are a kind of discrimination. The 'sex' is not the point.”

As an artist, Zvezdochetova is interested in aesthetic experiments, new techniques and materials, kitsch and the archaeology of the present day. Her collage *Novodevich Cemetery* (1984) in the *Erosion* collection is an example of contemporary archaeology in which the pictures of people's faces that are typical of Soviet cemeteries and the commercial faces on cardboard packages of French fries blend to become a strangely pious narrative. Zvezdochetova says that she “turns discarded items into art”, but her art, however, does not contain “too many Soviet references”. Themes of the feminine, such as the home, are occasionally important for her. “At present, I work more with materials than previously, but also the text is important”, she describes her work and adds: “I'm an Egyptomaniac!” One of her methods is to enlarge small things. “My style is my thinking.”

The Russians series (1984) by Zvezdochetova in the *Erosion* collection addresses “the eternal question” of the Russian soul as an instable formula of peasant identity, belligerence and a desire for peace. “The 'rabbit' is one of my main symbols of the Russian nation”, she states. When asked in 2013 what Russia means to her, she replied: “Nothing. Russia is a crazy, stupid country. I am a cosmopolitan.” She regards Gorbachev to have been the greatest leader

монстром. Я должна была бороться за свое место и поставить других на их места, – рассказывает Звездочетова. – Я не феминистка. Для меня феминизм является чем-то вроде гетто. Кроме того, я могу сказать, что каждая женщина оказывается феминисткой, когда она занимает какую-то позицию. ...И я не хочу участвовать в феминистских выставках, тоже являющихся дискриминацией. “Пол” не имеет смысла”.

Как художник, Звездочетова интересуется эстетическими экспериментами, новыми технологиями и материалами, китчем и археологией сегодняшнего дня. Ее коллаж “Новодевичье кладбище” (1984) в коллекции “Эрозия” является примером современной археологии, в которой фотографии людей, типичные для советских кладбищ, и рекламные лица на пакетах с жареной картошкой совмещаются и превращаются в необыкновенно благочестивое повествование. Звездочетова утверждает, что “превращает отбросы в искусство”, однако ее искусство не содержит “слишком много ссылок на советские темы”. Такие женские темы, как дом, иногда бывают важны для нее. “В настоящее время я работаю с материалами больше, чем раньше, но текст также важен”, – описывает она своё творчество и добавляет: “Я помешана на Египте!” Один из ее творческих методов состоит в увеличении мелких вещей. “Мой стиль – это мои взгляды”.

Серия “Русские” (1984) Звездочетовой в коллекции “Эрозия” обращена к “вечному вопросу” российской души как к неустойчивой формуле, складывающейся из крестьянского самосознания, воинственности и стремления к миру”. “Кролик” является одним из моих главных символов русского народа”, – заявляет она. Когда я спросил ее в 2013 г., что значит для нее Россия, она ответила: “Ничего. Россия – безумная, глупая страна. Я – космополит”. Она считает Горбачева самым великим лидером

of the Soviet Union, and Russia, for he did not seize a fortune for himself. Zvezdochetova's opinion is not affected by the fact that Gorbachev did his utmost to preserve the Soviet Union. Does the Soviet Empire ultimately mean more to her than she cares to admit? She does not respect Yeltsin despite his democratic reforms and approval of independence for the Baltic countries.

During the Soviet era, Odessa was one of the Soviet Union's interesting cities of the arts alongside Moscow and Leningrad. Zvezdochetova worked in Western Europe after her years in Moscow, but has returned and settled in Odessa, which belongs to Ukraine. In her home town, however, she is a half-tourist, having Russian and Dutch citizenship. At present, Zvezdochetova considers herself to be an anti-Putin Ukrainian patriot. She organizes artistic activities and art education in Odessa and aims to acquire Ukrainian nationality. She feels that there is a strong spirit of optimism in Odessa.

Советского Союза и России, поскольку он не пытался заграбастать себе состояние. На мнение Звездочетовой не повлиял тот факт, что Горбачев приложил все усилия, чтобы сохранить Советский Союз. Означает ли, в конечном счете, советская империя для нее больше, чем она хочет признать? Она не уважает Ельцина, несмотря на его демократические реформы и признание независимости Балтийских стран.

В советскую эру Одесса была одним из интереснейших городов в искусстве Советского Союза наряду с Москвой и Ленинградом. После многих лет, проведенных в Москве, Звездочетова работала в Западной Европе, но вернулась и поселилась в Одессе, принадлежащей Украине. Впрочем, и в своем родном городе она – полутурист, имеющая российское и голландское гражданство. В настоящее время Звездочетова считает себя украинским антипутинским патриотом. Она организует в Одессе художественную деятельность и гуманитарное образование, и стремится приобрести украинское гражданство. Лариса чувствует, что одесситы сильны духом и полны оптимизма.

1. The first version of this paper was presented at *Aesthetics and Politics*, the Annual Conference of the Nordic Society of Aesthetics in Collaboration with the Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen and the Royal Danish Academy of Art, May 26–28, 2011.
2. The show was re-enacted at the Kaiku Gallery of the Finnish Academy of Fine Arts, March 8–18, 2012.
3. Sarje, Kimmo: "Post-Moskova. Moskovan epävirallinen taide näkyy New Yorkiin paremmin kuin Helsinkiin" (Post-Moscow. Unofficial Moscow Art is More Visible in New York than in Helsinki), *Helsingin Sanomat* 6.3.1988.
Sarje, Kimmo: "Ideologian ja rahan pyyteet. Läntinen raha hämmentää Neuvostoliiton taidemaailmaa" (Ideology and the Lure of Money. Western Money is Confusing the Soviet Art World), *Helsingin Sanomat* 10.3.1988.
Sarje, Kimmo: "Sots Art on neuvostoversio pop-taiteesta. Uusi taide viittaa neuvostoaarkeen virallisen joukkotiedotuksen ja symbolisen fantasian termein" (Sots Art is the Soviet Version of Pop Art. The New Art Refers to Everyday Life in the Soviet Union with the Terms of Mass Communication and Symbolic Fantasy), *Helsingin Sanomat* 11.3.1988.
4. Finnish-Soviet cultural exchange was regulated and often formal. Presentations of unofficial culture were avoided, because it was feared to damage relations between the two countries. Hannu Eerikäinen aptly analyses Finnish cultural policies with regard to relations with the Soviet Union as follows: "The problem is that we are, in many senses, both too close and too far away. The Soviet Union is a neighbouring country, with which relations have congealed into the official, state-level cultural exchanges of the *druzhiba* (friendship) protocol. Spiritually Finnish culture has yet to distance itself from the years of Brezhnevite–Kekkonenite stagnation. Finnish attitudes to ideas from the East are complex." Eerikäinen, Hannu: "The Conceptual and Manipulated Photograph in the Soviet Context", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 92.
5. Sarje, Kimmo: "Conceptual Art in Moscow", *AICARC 1 & 2*, Swiss Institute for Art Research, Zürich, 1989, 40–42.
6. Halonen, Pekka: "Collector's Trails", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 8–9.
7. Eerikäinen, Hannu: "The Conceptual and Manipulated Photograph in the Soviet Context. Alexander Slyusarev. Andrei Aksyonov. Vladimir Kupriyanov. Alexei Shulgin. Roman Pyatkovka. Boris Mihailov. Vladimir Parfenok. Alexander Uglyanitsa", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje. The Pekka Halonen Collection. Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 78–123.

1. Первая версия этой статьи была представлена на ежегодной конференции Скандинавского общества эстетики "Эстетика и политика", организованной в сотрудничестве с факультетом искусств и культурологии Копенгагенского университета и Датской королевской академией изящных искусств 26–28 мая 2011 г.
2. Эта выставка была реконструирована в галерее Kaiku Финской академии изящных искусств 8–18 марта 2012 г.
3. Sarje, Kimmo: Post-Moskova. Moskovan epävirallinen taide näkyy New Yorkiin paremmin kuin Helsinkiin (Киммо Сарье: "После Москвы. Неофициальное московское искусство более ощутимо в Нью-Йорке, чем в Хельсинки"), *Helsingin Sanomat*, 03.06.1988.
Sarje, Kimmo: Ideologian ja rahan pyyteet. Läntinen raha hämmentää Neuvostoliiton taidemaailmaa (Киммо Сарье: "Идеология и соблазн денег. Западные деньги вносят смуту в советский мир искусства"), *Helsingin Sanomat* 03.10.1988.
Sarje, Kimmo: Sots Art on neuvostoversio pop-taiteesta. Uusi taide viittaa neuvostoaarkeen virallisen joukkotiedotuksen ja symbolisen fantasian termein (Киммо Сарье: "Соц-арт как советская версия поп-арта. Новое искусство обращается к повседневной жизни в Советском Союзе в терминах массовой коммуникации и символической фантазии"), *Helsingin Sanomat*, 03.11.1988.
4. Финско-советский культурный обмен был регламентирован и часто формален. Презентаций неофициальной культуры избегали, боясь, что они испортят отношения между странами. Ханну Эрикайнен точно раскрывает финскую культурную политику по отношению к Советскому Союзу: "Проблема в том, что мы, во многих отношениях, находимся как слишком близко, так и слишком далеко. СССР — сосед, отношения с которым в течение десятилетий были отмечены официально-протокольным тоном «дружбы», в том числе и по части культурного обмена. Психологически финская культура еще не отошла от брежневско-кекконенских застойных штампов; отношение к идеям, приходящим с Востока здесь весьма противоречиво". Ханну Эрикайнен: "Концептуальная и манипулированная фотография в советском контексте", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 92–93.
5. Sarje, Kimmo: Conceptual Art in Moscow (Киммо Сарье: "Концептуальное искусство в Москве"), *AICARC 1 & 2*, Swiss Institute for Art Research, Zürich, 1989, стр. 10–11.
6. Пекка Халонен: "Пути коллекционера", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 10–11.

8. Sarje, Kimmo: "Erosion", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 13–22.
9. Solomon, Andrew: *The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost*, Alfred A. Knopf, New York, 1991, 10.
10. Gundlach, Sven: "I have quoted such a long passage ...", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 49.
11. Gundlach, Sven: "Side Remarks", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 28.
12. Albert, Yuri: "Our activity resembles ...", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 38–40.
13. The artists of *Venemaa – Rossia* group show were Leonhard Lapin and Tanya Muravskaya of Estonia, Andrei Filippov and Igor Ganikovski of Russia, Tatiana Bergelt and Kimmo Sarje of Finland.
14. Filippov, Andrei: "A Brief Analysis of One Phrase and Its Relation to My Creative Work", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 42.
15. Tupitsyn, Margarita: "The (Dead)End of Furmann Lane", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 33–34.
16. Sarje, Kimmo: "Camp'ing in the USSR", Sergei Mironenko: *Agitpunkt*, Galerie Pelin 13.4.–7.5.1989, Helsinki, 1989, 6.
17. Mironenko, Sergei: "Dialogue of S. Mironenko with Mironenko S.", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 54.
18. Mironenko, Vladimir: "Everybody knows ...", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Editor Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum 11.10.–18.11.1990, Helsinki, 58–59.
19. Roiter, Andrei: "As a child I dreamed of becoming a poet", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 63.

7. Ханну Ээрикаянен: "Концептуальная и манипулированная фотография в советском контексте. Александр Слюсарев, Андрей Аксенов, Владимир Куприянов, Алексей Шульгин, Роман Пятковка, Борис Михайлов, Владимир Парфенок и Александр Угляница", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 78–123.
8. Киммо Сарье: "Эрозия", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 13–22.
9. Solomon, Andrew: *The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost*, Alfred A. Knopf, New York, 1991, 10.
10. Свен Гундлах: "Я нарочно привел такую длинную цитату...", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 49.
11. Свен Гундлах: "Замечания по ходу действия", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 28.
Работник умственного труда (аллюзия на Gastarbeiter – иностранный рабочий) – прим. пер.
12. Юрий Альберт: "То, что мы делаем, подобно...", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 38–40.
13. В групповой выставке *Venemaa–Rossia* участвовали художники Леонард Лапин и Тая Муравская из Эстонии, Андрей Филиппов и Игорь Ганиковский из России, Татьяна Берджелт и Киммо Сарье из Финляндии.
14. Андрей Филиппов: "Краткий анализ одной фразы и ее отношение к моему творчеству", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 42.
15. Маргарита Тупицына: "Фурманный переулок. Эпитафия", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 34–35.

20. Zakharov, Vadim: "There is no sense in considering ...", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 66–67.
21. Zvezdochetov, Konstantin: "The Lyrics of Perdo", Translation from Russian by Jacob Sysser, *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, Amos Anderson Art Museum, Helsinki, 1990, 69. Zvezdochetov's parodies of Gulag literature were published in the Erosion exhibition catalogue; an example of his fictive documents of Perdo: "To the head of the road repair shop from relief worker (so-and-so). EXPLANATORY NOTE. I, so-and-so a relief worker of the road maintenance section 2, was on the first day of the last quarter of this year in the store room with my mates, drinking tea-speed. Suddenly the bread cutter came and said that he had laid hold of a heifer, that there'd be a wedding. As true 'cons' we wished him good luck and then wanted to know who the bride was. He told us one name, she was known to all of us a nymph, and after that I said to him: throw away the glass from which you drank, because your girlfriend used to suck the tools of all the guys here, and sure you'd kissed her. The bread cutter called me a goat. I grabbed a sharpened rod and pinned him down like a caterpillar. We tossed the dead body into a concrete mixer and the dogs licked off the blood. I promise for the last time that I'll never do it again."
22. Zvezdochetova, Larisa: "My works 'The Russians' and 'The Novodevichie Cemetery' ...", *Erosion/Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s*, Ed. Kimmo Sarje, The Pekka Halonen Collection, Amos Anderson Art Museum Publications, new series no. 5, Helsinki, 1990, 74–77.
16. Sarje, Kimmo: Camp'ing in the USSR, Сергей Мироненко: "Агитпункт", галерея Pelin 13.4.–7.5.1989, Хельсинки, 1989, 10.
17. Сергей Мироненко: "Диалог С. Мироненко с Мироненко С.", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 54.
18. Владимир Мироненко: "Всем известно, что...", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 58–61.
19. Андрей Ройтер: "В детстве я мечтал стать поэтом", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 62–63.
20. Вадим Захаров: "Нет смысла рассматривать...", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 66–67.
21. Константин Звездочетов: "Пердосская лирика", в сборнике "Erosion / Эрозия. Советское концептуальное искусство и фотография 1980-х", ред. Киммо Сарье, коллекция Пекки Халонена, публикации Художественного музея Амоса Андерсона, новая серия № 5, Хельсинки, 1990, 69. Пародии Звездочетова на литературу Гулага были изданы в каталоге выставки "Эрозия"; вот образчик вымышленных документов его страны Пердо: "Начальнику Д/М от сменщика (имярек) ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА Я имярек сменщик РДУ2 в первый день четвертой декады последнего квартала сего года находился в кандике со своими корифанами и пил чифир. Внезапно пришел хлеборез и сказал, что снял телку, что будет свадьба мы как правоверные «вла» пожелали ему всего хорошего, а после стали интересоваться что за невеста он назвал одну, которая была всем известна как лярва после чего я ему сказал выброси стакан из которого ты пил потому что твоя подруга у всех тут сосала, а ты небось ее целовал. Хлеборез назвал меня козлом а я взял заостренную арматуру и пришил его как мотыля труп мы засунули в бетономешалку, а кровь слизали собаки обещаю последний раз, что такого больше не повторится".

Conceptuality as a Form of the Sublime: A Theoretical *Gedankenexperiment*

HANNU EERIKÄINEN

Visiting Moscow by the late 1980s, I had several opportunities to make acquaintance with unofficial art photography in the former Soviet Union. Similarly to the Moscow conceptualists, independent photographers felt themselves as nonconformists in terms of both art and society. They deemed that their task was not to illustrate the official conception of Soviet life according to the party line. Instead of ideological idealization of socialism they were interested in the medium of photography as a way to visually and conceptually explore reality as they saw it.¹ Working privately, during their free time, they organized meetings, discussions and exhibitions at home. I met these artists in various occasions, saw their pictures and had talks with them. Resulting from these exciting encounters, grew up a publication and exhibition project in which I was engaged in Finland and abroad during the years 1988 through 1990.²

I will now return here to those memorable times in Moscow in order to reconsider the idea of conceptuality in unofficial Moscow art photography. My focus lies on Alexandr Slyusarev's pho-

Концептуальность как форма возвышенного: теоретический мысленный эксперимент

ХАННУ ЭЭРИКЯЙНЕН

Во время моих визитов в Москву в конце 1980-х годов у меня образовался ряд возможностей познакомиться с неофициальной художественной фотографией бывшего Советского Союза. Также как и московские концептуалисты, в том, что касалось искусства и общества, независимые фотографы чувствовали себя нонконформистами. Они считали, что их задача не состоит в том, чтобы иллюстрировать официальную концепцию советской жизни в строгом соответствии с линией партии. Напротив, вместо идеализации идеологии социализма, фотография интересовала их как способ визуального и концептуального изучения реальности, такой, какой они её видели.¹ Работая для себя, в свое свободное время, у себя дома они организовывали встречи, дискуссии и выставки. Я встречал этих художников в различных условиях, разговаривал с ними, видел их фотографии. В результате этих захватывающих встреч вырос проект выставок и публикаций, которыми я был занят в Финляндии и за рубежом с 1988 по 1990 годы.²

tographic art, a mode of pure photography, in which an enigmatic atmosphere hovers upon formally rigorous and well-composed observations of everyday life. In the following, I will try to explain that aspect in some of his pictures approaching it in the light of the sublime.

What Does a Conceptual Picture Represent?

In my argumentation, I will concentrate on a city view in Moscow, an exemplary picture from Slyusarev's photographic series entitled *Moscow – the City in which I Live* (undated, from the 1970s to the 1980s, see Fig. 1). What does this picture represent? Or, in terms of photography: what does this photograph show? In fact, there is a difference between the two questions: to represent is not the same as to show. A common assumption, implied by that difference, is that it is also the difference between art and photography. According to this conception, to say it a little bit simplifying, art is about representation, whereas photography is about showing. In other words, art is a realm in its own right, while photography, to exist as photography, depends on an object world that it describes by specific photographic means, regardless of whatever the objects and means may be (see Fig. 2 and 3, from the series *Compositions*, 1975-1985). This distinction – if it has ever been valid – disappears, however, as soon as we consider photography not so much as factual evidence, but, rather, as an independent art form, as I shall be doing with reference to Slyusarev's Moscow picture.

To anticipate my argument, in art photography the distinction between representation and showing becomes transcended due to the intrinsic ability of photography as a medium to sublimate itself at a metalevel.³ That is, photography as an art form releases itself

Я хочу вернуться в те памятные времена в Москве для того, чтобы пересмотреть саму идею концептуальности в неофициальной московской художественной фотографии. Моё внимание будет сконцентрировано на фотоискусстве Александра Слюсарева. В его работах, созданных в режиме чистой фотографии, формально строгие и прекрасно скомпонованные наблюдения за повседневной жизнью погружены в атмосферу загадки. Я постараюсь прояснить этот аспект его картин, рассматривая их в свете Возвышенного.

Что представляет Концептуальная картина?

В моей аргументации, я сосредоточусь на виде Москвы, – образцовой картине из фотографической серии Слюсарева под названием «Москва – город в котором я живу» (без даты, с 1970-х до 1980-х годов, рис. 1). Что эта картина представляет? Или, рассматривая её с точки зрения фотографии, что же то, что эта фотография показывает? На самом деле, существует разница между этими двумя вопросами, потому что представлять (to represent), это не то же самое что показывать (to show). Обычно предполагается, что эта разница подразумевает различие между искусством и фотографией. Согласно такой концепции, говоря упрощённо, искусство представляет, а фотография показывает. Другими словами, искусство это царство само в себе, в то время как фотография существует лишь как фотография, зависимая от объектов наблюдаемого мира, который она описывает конкретными фотографическими средствами, независимо от собственно объектов и средств (см. илл. 2 и 3 из серии композиций, 1975-1985). Это различие, если оно когда-либо было в силе, исчезает, как только мы начинаем рассматривать

from the objectivity of the object world – which, as we know, implied subjectivity and formalism in the Soviet context.

One of the key claims of what is designated as the postmodern is what is called the crisis of representation.⁴ My intention here is not to involve myself in the intricacies of the unending discussion on the postmodern, nor will I raise the argument that the postmodern is the right way to approach the unofficial Soviet photography of the time – that would be, in fact, an ahistorical approach to both art and photography in the former Soviet Union. Instead, through a theoretical *Gedankenexperiment*, "thought experiment," I will propose that conceptuality in art can be considered as a form of the sublime. From the standpoint of the sublime, Slyusarev's Moscow picture problematizes the very idea of representation in its own way: it shows that both showing and representing are not as straightforward and self-evident notions as they seem to be.

Before going closer to the interpretation of the picture under discussion here in terms of the sublime, I recall the way I saw Slyusarev's art in the late eighties in Moscow. At that time, I wrote:

Photography as an independent art, an aesthetically autonomous form of expression, is not a new phenomenon in the Soviet Union. Its initial phases coincide with those of 1960s Modernism in western photography. But it is a phenomenon independent of the West, a manifestation of the officially prohibited "other culture." The private home art of Alexandr Slyusarev's early period reveals an important new angle on the aesthetics of an underground developed in constrained circumstances. His clean-lined studies of the everyday world objects in the kitchen and living room represent the central aspiration of Soviet Modernism: to break away from the heroic

фотографию не как показ фактического материала, но скорее как самостоятельный вид искусства, что я и буду делать ссылаясь на картину Москвы Слюсарева.

Предвосхищая мой аргумент, в художественной фотографии, различие между репрезентацией и показом уходит на второй план из-за способности фотографии «снять» себя на метауровне.³ Другими словами, фотография, как форма искусства, освобождает себя от объективности объектного мира, который, как мы знаем, подразумевает субъективность и формализм в советском контексте.

Одним из ключевых требований к тому, что обозначается как постмодерн, является то, что называется кризис репрезентации.⁴ Моё намерение здесь не в том, чтобы быть вовлечённым в тонкости бесконечной дискуссии о постмодерне, я так же не буду начинать спор о том, что постмодерн это правильный подход к неофициальной советской фотографии того времени. Это было бы антиисторическим подходом как к искусству так и к фотографии бывшего Советского Союза. Вместо этого, в порядке теоретического мысленного эксперимента, я предлагаю, чтобы концептуальность в искусстве можно было рассматривать как форму возвышенного. С точки зрения возвышенного, картина Москвы Слюсарева проблематизирует саму идею представления, она показывает, что понятия «показывать» и «представлять» не так просты и самоочевидны как они кажутся.

Прежде чем подойти к интерпретации картины, рассматриваемой здесь в терминах возвышенного, я вспомню как я увидел искусство Слюсарева в конце восьмидесятых годов в Москве. В то время я писал: «Фотография как независимый вид искусства, как эстетически автономная форма выражения,

portrayal of people, the monumental compositions, the ideological pathos and solemnity of the official photograph.

Slyusarev's works are based on the "pure" photograph. His pictures combine elements of Soviet Formalism, Minimalism and Metaphysical Realism. The aesthetic radicalism of these features can be understood when we consider that for a long time they represented direct opposition to the established concept of photography.⁵

As Slyusarev told me in Moscow, it was ironic that the authorities never managed to define precisely which features of the pictures led to their being censored. In other words, Slyusarev's photographs resisted interpretation: looked at in terms of visuality, they were beyond interpretation because they were beyond representation. That is, they did not represent what they seemed to show, just as they did not show what they seemed to represent.

It is here that we encounter the idea of conceptuality: a conceptual picture does not show what it represents and, conversely, it does not represent what it shows. Although a picture is always dependent on its being visual, nevertheless, visuality, pictoriality or iconicity in themselves are not the locus of conceptuality. The mode of existence of concept is ideality. What is important to emphasize in this connection, however, is that the ideality of a concept is not to be confused with the idealization of reality as a moment of ideology constitutive of propaganda in which what is to be seen as "reality" is dictated by a political doctrine. Conceptuality as an art form is the opposite of that. It is for this reason that, in terms of ideality, Slyusarev's pictures were for the authorities so complicated: they seemed to represent no idea at all. In this sense, as stated above, an enigmatic atmosphere hovers upon Slyusarev's Moscow picture:

не является новым явлением в Советском Союзе. Его начальные фазы совпадают с модернизмом шестидесятых в Западной фотографии. Но это явление не зависит от Запада, и является манифестацией официально запрещенной «другой культуры». Приватное домашнее искусство раннего Александра Слюсарева выявляет важную новую точку зрения на разработанную в стесненных обстоятельствах эстетику андеграунда. Его лаконичные исследования повседневного мира предметов на кухне и в гостиной представляют центральное устремление советского модернизма – оторваться от героического изображения людей, от монументальных композиций, от идеологического пафоса и торжественности официальной фотографии».

Работы Слюсарева основаны на «чистой» фотографии. Его картины сочетают в себе элементы советского формализма, минимализма и метафизического реализма. Эстетическая радикальность этих особенностей становится понятной, если мы вспомним, что в течение длительного времени они представляли собой прямую оппозицию установленной концепции фотографии.⁵

В бытность в Москве, Слюсарев однажды заметил, что ирония ситуации состоит в том, что властям не удаётся точно определить, какие качества приводят картины к тому, что они подвергаются цензуре. Говоря другими словами, фотографии Слюсарева сопротивляются интерпретации. С точки зрения визуальности, они были вне интерпретации, потому что они вне репрезентативности. То есть они не представляют то, что они, казалось бы показывают и в то же время они не показывают то, что они, казалось бы представляют.

Именно здесь мы сталкиваемся с идеей концептуальности: концептуальная картина не показывает то, что она представляет,



Fig. 1. Alexander Slyusarev: From the series Moscow – The City Where I Live, 1975–1985, black and white photograph, 26 x 26.5 cm. Pekka Halonen Collection.

и наоборот, не представляет то, что показывает. Хотя картина всегда зависит от видимости, тем не менее, собственно визуальность, картинность и портретность не являются локусом концептуальности. Способ существования концепции есть идеальность. Важно подчеркнуть в этой связи, что идеальность концепции не следует путать с идеализацией реальности – части идеологии образующей пропаганду, в которой то, что должно видеться, как "реальность" диктуется политической доктриной. Концептуальность как форма искусства является противоположностью этому. Именно по этой причине картинки Слюсарева, с точки зрения идеальности, были для властей, так сложны: они, казалось, ничего не представляют. В этом смысле, как указано выше, загадочная атмосфера витает над картиной Москвы Слюсарева. В ней и реальность и идеальность превратились во что-то эфемерное, находящееся за пределами очевидного.

Разрушение очарования Показухи и Парадности.

Имея в виду то, что я только что сказал выше, давайте теперь посмотрим более внимательно на картину Слюсарева. То, на что мы смотрим, – по-видимому вид Москвы. Об этом свидетельствует одна из сталинских башен на заднем плане. Но дело не в этом здании и ни в каком-либо другом объекте изображённом на картине. Определяющим здесь является картина в целом. Мы воспринимаем материализующийся в картине концепт в виде композиции, созвездия значимых деталей. Эта картина, однако, не показывает и не представляет концепцию, идею существовавшую до ее визуального представления. Скорее всего, то, что мы видим в этой картине, это концепция сама по себе. Это не концепция



Fig. 2. Alexander Slyusarev: Composition, 1977, black and white photograph, 26 x 26.5 cm. Pekka Halonen Collection.

чего-то, это концепция в своей концептуальности. То есть, концептуальность в данном случае появляется "над" визуальной поверхностью картины, в области, которая присутствует в своём отсутствии.

Именно здесь мы сталкиваемся с идеей возвышенного. Парадокс возвышенного в том, что его репрезентация непредставима. Это неоднозначное и неясное присутствие чего-то того, что превосходит наши попытки дать ему адекватное объяснение, соотнести его с соответствующей концепции. Это то, что по определению не может быть представлено. Возвышенное – это "бездна представления".⁶ Иными словами, условием возможности возвышенного является невозможность его репрезентации; это попытка достичь чего-то, что является недостижимым. Репрезентации возвышенного, таким образом является представлением неудачи, неудачи репрезентации как таковой, которая сама является неудачей, если не компенсируется обходом через воспоминание, намек или аллегорию. Таким образом, возвышенное манифестирует кризис репрезентации, кризис, провоцирующий всё новые и новые усилия своего разрешения. По этой причине, возвышенное занимает видное место в дискурсе постмодерна. Важно, однако, подчеркнуть, что сам по себе постмодерн здесь не обсуждается; нет ничего постмодернистского в работе Слюсарева, и это то, что отличает ее от Западного мира искусства конца двадцатого столетия.⁷ Поэтому целесообразно прояснить саму идею возвышенного.

Именно в своей ужасающей безграничности, возвышенное является конечной задачей репрезентации, конечным пределом возможности представления или *Darstellung* выражаясь термином Канта.⁸ В то время как прекрасное, как объясняет Кант, появляется



Fig. 3. Alexander Slyusarev: From the series Compositions, 1975–1985, black and white photograph, 28.5 x 29 cm. Pekka Halonen Collection.

в виде объекта и, таким образом, дано нам в и через чувственное восприятие, – возвышенное приходит в бытие посредством понимания и, таким образом, проявляется как способность разума и способность воображения, оба качества являющихся бесконечными в своей ассоциативной волатильности, в своей способности неисчерпаемой многосторонности и избытке смысла. Возвышенное не видно глазом, оно возникает через духовное восхождение; это не выражение, это, скорее, впечатление, влекущее за собой предчувствие, апперцепцию и понимание со стороны субъекта. Хотя способность воображения терпит неудачу в присутствии возвышенного, как ни парадоксально, именно эта неудача, пробуждает способность рассуждения, вдохновить воображение, чтобы принести идею, через которую возвышенное становится концептуально понимаемым. Именно так возвышенное становится сверхчувственным, выходя за пределы чувственного восприятия. Возвышенное, таким образом, выходит за пределы *Darstellung*, в смысле как показа, так и репрезентации.⁹

Прояснив концепцию, вернёмся обратно в Москву. Работа Слюсарева является примером модернизма в той форме, которая была возможна только в бывшем Советском Союзе, – в мире, который в настоящее время существует для нас только в его репрезентациях. Как это ни парадоксально, но можно сказать, что наше понимание, если оно возможно, всего лишь концептуально. В фотоискусстве Слюсарева, мы видим размах развала советской идеологии. Мы являемся свидетелями руин величественного здания социализма, такого, каким он был представлен в советской пропаганде. И это происходит, как я полагаю, без какого-либо намерения автора, без какой-либо

both reality and ideality have turned into something ethereal, something that is beyond the apparent.

Disrupting the Enchantment of *Pokazuha* and
Paradnost

Keeping in mind what I just said above, let us now look more closely at Slyusarev's picture. What we see is evidently a city view in Moscow – one of the Stalin towers in the background is a sign of that. But the point is not that building, neither some other object in the picture. What is decisive here is the picture as a whole. We perceive a concept materializing in the picture in the form of a composition, a constellation of signifying details. This picture, however, does not show or represent a concept, an idea *before* its visual presentation. Rather, what we see in this picture is the concept in itself. It is not a concept of something, it is a concept in its very conceptuality. That is, conceptuality here appears "above" the visual surface of the picture, in a realm that is present in its absence.

It is here that we encounter the idea of the sublime. The paradox of the sublime is that it is a representation of the unrepresentable. It is an ambiguous and obscure presence of something that exceeds our attempts to give it an adequate explanation, to refer to it with an appropriate concept. It is therefore something that, by definition, cannot be represented: the sublime is an "abyss of representation."⁶ In other words, the condition of the possibility of the sublime is its impossibility as a representation; it is an effort to reach something that is unreachable. A representation of the sublime is thus a presentation of a failure, the failure of representation as such, in itself – a failure as far as it is not compensated by a detour, by way of evocation, allusion or allegory. In this manner, the sublime man-

цели с его стороны, идеологически подрывать или политически разрушить идеализированную репрезентацию советского общества, каким оно представлялось в общественных картинах, в наглядной агитации везде присутствовавшей в форме показухи и парадности; то есть, показной и претенциозной похвальбы. Другими словами, быт отображается как панорама раскрашенных декораций. Чтобы прояснить контраст между художественным подходом Слюсарева и официальной фотографией я процитирую свою статью 1989 года:

«В Советском Союзе стагнация, закрытый характер общества, скрытность, апатия и отчуждение привели к ситуации, в которой идея показать вещи как они есть находится в центре критического мышления. В фотографии это означает, что, как и в 1920-х годах, новые фотографы провозглашают "политику нового глаза" как способ пронзить видимость парадности и показухи. Фотография как документ является основой этой новой концепции, которая охватывает концептуализм, магический реализм, формализм, иронию, и абсурд. В глазах новых фотографов, притворная документальность официального советского фотоискусства является абсолютно ложной, а поиск новой и действенной формы выражения продолжается».¹⁰

Но несмотря на то, что фотографии Слюсарева разрушают идеологизированный образ советского общества, показывая мрачную и унылую реальность находящуюся за пропагандистским фасадом, они не являются противоядием от стиля показухи и парадности, типичного для официального фотографирования. Именно по этой причине, работы Слюсарева не является ни подрывными, ни, как это не парадоксально, ироничными. Можно было бы сказать, что здесь говорят простые факты. Но

ifests the crisis of representation, a crisis that provokes ever new efforts of its resolution. For this reason, the sublime has a prominent position in the discourse on the postmodern. What is important to emphasize, however, is that the postmodern is not the issue here; there is nothing postmodern in Slyusarev's work, and that is what sets it apart from the Western art world of the late twentieth century.⁷ It is therefore appropriate to specify the idea of the sublime.

Precisely in its abysmal limitlessness, the sublime is the ultimate challenge of representation, the very limit of the possibility of *Darstellung* in Kantian terms.⁸ Whereas the beautiful, as Kant explains, appears in the form of an object and is thus given in and through sense perception, the sublime comes into being by way of apprehension and is thus a manifestation of both the faculty of reason and the faculty of imagination, both of which are unending in their associative volatility, in their capacity of inexhaustible versatility and excess of meaning. The sublime does not appear to the eye, it emerges through spiritual elevation; it is not an expression, it is rather an impression that entails foreboding, apperception and comprehension on the part of the subject. Although the faculty of imagination fails in the presence of the sublime, it is, paradoxically, precisely this failure that prompts the faculty of reason to inspire imagination in order to bring about an idea through which the sublime becomes conceptually intelligible. It is in this manner that the sublime is supersensible, "above" and "beyond" sensory perception. The sublime thus transcends the limits of *Darstellung*, in the sense of both presentation and representation.⁹

After this conceptual clarification, back to Moscow. Slyusarev's work exemplifies Modernism in the form that was possible only in the former Soviet Union – a world that now exists for us solely in its

сказать так, – было бы некстати, это ввело бы в заблуждение, тривиализируя работы Слюсарева. То, что мы видим здесь, это не контр-пропаганда, это не политическое заявление. Вместо этого, мы видим здесь эстетическую концепцию, концепцию правомерную в своем собственном смысле как произведение искусства, как художественная концепция идеи.

Меланхолия, метафизика и возвышенное

Созерцая московскую картину Слюсарева, мы можем испытать присутствие отсутствия, мгновение возвышенного как поэтической реальности одновременно в её позитивной негативности (отсутствующее наличие показухи и парадности) и негативной позитивности (наличие отсутствия утопии и, как его отрицание, наличие серой и мрачной реальности). Возникает странное чувство пустоты, озадачивающее впечатление отсутствия смысла, что, в то же время, видимо является моментом мощного значения, несмотря на то, что означающий момент в картине не высказан прямо. То есть что-то здесь есть, мы точно не знаем что именно, по-видимому означающее то, чему у нас нет слова, но в то же время это что-то кажется нам наполненным смыслом, остающимся однако необъяснимым. Другими словами, мы имеем здесь визуальное представление идеи, концепции, основное значение, которой не поддается объяснению. Образ Москвы Слюсарева выходит за пределы репрезентации возвышая само представляемое.

Это есть момент возвышенного, момент, который находится за пределами нашей способности понимания, даже за пределами нашей способности воображения, – в обоих случаях в смысле восприятия. Этот момент я обозначил термином «метафизическая

representations – paradoxically, we might say – which we can understand – if at all – only conceptually. In Slyusarev's photographic art, we see the magnitude of Soviet ideology crumpling down. We are witnessing here the ruins of the magnificent edifice of socialism as it was presented in Soviet propaganda. And this happens, as I suppose, without any intention of the author, without any purpose on his part, to ideologically disrupt or politically deconstruct the idealizing representation of the Soviet society as it appeared in public pictures, in the visual propaganda present everywhere in the form of *pokazuha* (показуха) and *paradnost* (парадность); that is, ostentatious and pretentious showing off, in other words, everyday life displayed as a panorama of a decorative and embellishing "window dressing." To clarify the contrast between Slyusarev's artistic approach and official photography I quote my 1989 article:

In the Soviet Union, the stagnation and closed nature of society, secretiveness, apathy, and alienation, have all led to a situation in which the idea of revealing things is at the center of critical thinking. In photography this means that, as in the 1920s, the new photographers proclaim the "politics of the new eye" as a way to pierce holes in the delusions of *paradnost* and *pokazuha*. The photography as a document is the basis of this new concept, which embraces conceptualism, magic realism, formalism, irony, and the absurd. In the eyes of the new photographers, the documentary pretensions of official Soviet photography are completely false, and the search for a new and valid form of expression continues.¹⁰

But although Slyusarev's photography disrupts the ideological image of Soviet society by showing the bleak and dismal reality behind its propagandistic façade, it is not an antidote of the

меланхолия». В картине Москвы Слюсарева момент меланхолии выходит за пределы горя. Режим меланхолии превосходит чувство печали, траура или бедствия. Как мы знаем, меланхолия это не то же самое что печаль или скорбь. В отличие от скорби, меланхолия не относится к конкретному объекту, это не тоска о чем-то, что утеряно. Меланхолия, это не чувство, к которому приложимо Фрейдовское «Trauerarbeit» – работа над горем.¹¹ Меланхолия, это чувство тщетности, глубокое ощущение пустоты и необъяснимой бессмысленности. В состоянии меланхолии, мир видится лишенным чувства, имеющего смысл. Меланхолия является агонией бессмысленности, отчаянием исчезающего смысла.

Именно в этом смысле, картина Слюсарева подразумевает эстетическую контр-программу эстетике героизма, монументальности и триумфального пафоса, – составных частей советской пропаганды как своеобразной социалистической форме искусства, эстетике величины и величия, превосходства коммунистической партии; режиму эстетического украшения социальной действительности, в которой аргументы государства перекрывают и отменяют само существование человека. Этот вид возвеличивания Советского государства, как воплощения всемогущей и всезнающей партии до уровня сверхъестественного, божественного могущества, воплощает политику, которую я называю «метафизическое возвышенное», – посткантзианская, анти-модернистская, византийская форма возвышения, возвеличивания абсолютизма, вписанного в идею государственного социализма.

Связанное с возвышением советского и контрастирующее с ним, искусство Слюсарева является не подрывной деятельностью или иронией по отношению к эстетике пропаганды, но чувством разочарования испаряющегося утопического мира-сновидения

pokazuha and *paradnost* style typical of official photography. It is for this reason that Slyusarev's work is not subversive, just as it is not ironic either. One would say that the plain facts speak here. But that would be beside the point, a misleading trivialization of Slyusarev's work. What we see here is not a piece of counter-propaganda, it is not a political statement. Instead, we perceive here an aesthetic concept; a concept that is valid in its own right in the form of a work of art, as an artistic conception of an idea.

Melancholy, Metaphysics and the Sublime

In the presence of Slyusarev's Moscow picture we can experience a presence of absence, an instantiation of the sublime as a poetic reality both in its positive negativity (the absent presence of *pokazuha* and *paradnost*) and negative positivity (the present absence of utopia and, as its reverse, the presence of drab and dreary reality). We have a strange feeling of emptiness, a perplexing impression of the absence of meaning that, at the same time, appears to have a moment of strong signification, even though the signifying moment in the picture is oblique: that is, something here, we do not know what it is precisely, seems to signify something for which we have no words but, at the same time, it is about something that appears for us as pregnant of meaning that, however, remains unexplainable. In other words, we have here a visual presentation of an idea, of a concept, the overwhelming significance of which does not lend itself to an explanation: Slyusarev's presentation of Moscow transcends the confines of representation by sublating the very representable.

That is the moment of the sublime, a moment that is beyond of our capacity of understanding, even beyond of our faculty of imagination, both in the sense of apprehension. This is a moment of what

советского социализма. Таким образом как независимое произведение искусства само по себе содержащее концепт, фотография Слюсарева, как мне кажется, передаёт саму идею того, что было известно как эпоха застоя Брежневской эры (1964-1982), застоя который только углублялся и обострялся и дальше вплоть до начала горбачевской эпохи. Я не хочу сказать, что эта картина представляет концепцию стагнации или какую-то ещё идею или концепции помимо самой себя. Картина Москвы Слюсарева является концептуальной работой сама по себе, произведением искусства, которое не представляет собой найденную концепцию. Скорее это концептуальная манифестация тоски в метафизическом виде. Именно в этом смысле концептуальность может быть формой возвышенного.

В заключение: в произведении Слюсарева визуальная идея превращается в концепцию. То есть фотографическая презентация, говоря по-немецки, *wird zu einem Begrifferhoben*, возвышается до уровня концепции, и это происходит специально (*um ihn aufzuheben*) для того, чтобы снять её в гегелевском смысле снятия (*Aufhebung*), а это, в свою очередь, становится основой возвышенного (*das Erhabene*).

I designate as *metaphysical melancholy* in Slyusarev's Moscow picture, a moment of the melancholical that exceeds the limits of grief, a mode of melancholy that transcends the feeling of sadness, mourning or distress. As we know, melancholy is not the same as sorrow or sorrowness. In contrast to sorrow, melancholy has no specific object, it is not yearning after something that is lost. Melancholy is not a feeling towards which one can do what after Freud is called *Trauerarbeit*, "work on sorrow."¹¹ Melancholy is a feeling of futility, a deep emotion of emptiness, of an unexplainable meaninglessness. In the state of melancholy, the world appears to be without a sense that would make sense. Melancholy is the agony of meaninglessness, despair about the implosion of meaning.

It is in this sense that Slyusarev's picture implies an aesthetic counter-programme to the aesthetics of heroism, monumentality and triumphalist pathos constitutive of Soviet propaganda as a peculiar socialist art form, an aesthetics of magnitude and greatness, of the supremacy of the Communist Party; a mode of aesthetical embellishment of social reality in which the reason of the state overrides and overrules the very existence of the individual. This kind of elevation of the Soviet state, as the embodiment of the omnipotent and omniscient party, to the level of a supranatural, divine power, manifests the politics of what I call the *metaphysical sublime*, a post-Kantian, anti-modernist, Byzantine form of the sublime, the sublime of absolutism, inscribed in the idea of state socialism.

Related to the Soviet sublime, and in contrast to it, Slyusarev's art manifests neither subversion nor irony of the aesthetics of propaganda, but a sense of disenchantment, an evaporation of the utopian dream-world of Soviet socialism. Thus, as an independent work of art comprising a concept in its own right, Slyusarev's

1. О различных подходах к деидеологизации фотографии в последние десятилетия Советского Союза, см.: Daniela Mrázková & Vladimír Remeš, Another Russia. Through the eyes of the new Soviet photographers. London: Thames and Hudson, 1986; Wiktor Misiano (ed.) Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion. Reportagen sozialer Wirklichkeit. Schaffhausen: Edition Stemmler, 1988; Marie-Françoise George (ed.) Un regard sur la photographie Soviétique contemporaine – 1968-1988. Paris: Editions du Comptoir de la Photographie, 1988; Joseph Walker, Christopher Ursitti & Paul McGinniss (eds.) Photo Manifesto. Contemporary Photography in the USSR. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1991; Barbara Barsch, Kathrin Becker, Angela Lammert & Alexander Tolnay (eds.), Contemporary Photographic Art from Moscow. Zeitgenössische Fotokunst aus Moskau. München & New York: Prestel, 1995; Diane Neumaier, Beyond Memory. Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004; О Московском концептуализме, см. например: Boris Groys, History Becomes Form. Moscow Conceptualism. Cambridge: The MIT Press, 2010.
2. О моих публикациях, см.: Toisinnäkijät. Uusi valokuva Neuvostoliitossa. Helsinki: SN-Kirjat (together with Taneli Eskola), 1988; "Aleksandr Sliusarev." Valokuva. Nr. 4, 1988 (42-43); "Nuoria ääniä Moskovassa. Me keksimme valokuvan uudelleen." Valokuva. Nr. 2, 1988 (32-36); "Boris Mihailov & Roman Pjatkovka: Neuvostoruumi." Image. Nr. 2, 1988 (62-67); "Den nye Fotografi i Sovjetunion." Katalog. Kvartalstidsskrift for fotografi. Nr. 2, 1989 (4-7); "Alekssei Shulgin. Meta-Photos or Deconstruction of Private/Industrial Photography (Anonymous and found negatives)." Bildtidning. Nr. 2, 1989 (2-12); "Up from Underground." Aperture. Photoströika: New Soviet Photography. No. 116, Fall 1989 (56-67); "The Conceptual and the Manipulated Photograph in the Soviet Context. Концептуальная и манипуляционная фотография в советском контексте." Kimmo Sarje (ed.) Erosion / Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s. Советское концептуальное изобразительное искусство и фотография 1980-х годов. Helsinki: Amos Anderson / Музей Амоса Андерсона, 1990 (79-123). В декабре 1988, в Музее Фотоискусства в Одиинси, Дания, была организована выставка Ny Sovjetisk Fotografi (Новая Советская фотография), куратором которой был Хеннинг Хансен (Henning Hansen). Выставка была составлена из материала, который я собрал во время моих поездок в Москву. На основе того же материала и под тем же названием в 1989 я составил и курировал выставку в Доме культуры Стокгольма, Швеция (Kulturhuset, Stockholm, Sweden).
3. Здесь я имею в виду идею Гегеля Aufhebung, переводимую в философии, как «снятие» ("sublation") (см.: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986c [1807], 150; Wissenschaft der Logik I. Die objektive Logik. Werke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986e [1812–1816], 113–115; cf., for example, Jacques Derrida, Positions. Chicago: The University

picture seems to me to invoke the very idea of what was referred to as stagnation during the Brezhnev era (1964-1982), which was only deepening and aggravating thereafter until the beginning of the Gorbachev era. I do not argue that this picture represents the concept of stagnation, nor that it is a representation of any idea or concept outside itself. Slyusarev's Moscow picture is a conceptual artwork in itself, a work of art that does not represent a ready-made concept; rather, it is a conceptual manifestation of melancholy in a metaphysical form. It is in this sense that conceptuality can be a form of the sublime.

To conclude, in Slyusarev's work, a visual idea transforms into a concept. That is, a photographic presentation, to say it in the German language, *wird zu einem Begriff erhoben*, becomes elevated to a concept, and that takes place in a specific way, *um ihn aufzuheben*, in order to sublimate it, in the Hegelian sense of *Aufhebung*, sublation, and this, in turn, becomes here the basis of *das Erhabene*, the sublime.

1. For various approaches to deideologize photography during the last decades of the Soviet Union, see, for example, Daniela Mrázková & Vladimír Remeš, *Another Russia. Through the eyes of the new Soviet photographers*. London: Thames and Hudson, 1986; Wiktor Misiano (ed.) *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion. Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Schaffhausen: Edition Stemmler, 1988; Marie-Françoise George (ed.) *Un regard sur la photographie Soviétique contemporaine - 1968-1988*. Paris: Editions du Comptoir de la Photographie, 1988; Joseph Walker, Christopher Ursitti & Paul McGinniss (eds.) *Photo Manifesto. Contemporary Photography in the USSR*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1991; Barbara Barsch, Kathrin Becker, Angela Lammert & Alexander Tolnay (eds.), *Contemporary Photographic Art from Moscow. Zeitgenössische Fotokunst aus Moskau*. München & New York: Prestel, 1995; Diane Neumaier, *Beyond Memory. Soviet Nonconformist Photography and Photo-related Works of Art*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004; for Moscow Conceptualism, see, for example, Boris Groys, *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

of Chicago Press, 1982 [1972], 40-41, 44; "Différance." *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984a [1972/1968] (1-27), 19-20. Идея состоит в том, что в результате своего рода двойного перемещения постулирование, утверждение или констатация становятся одновременно отрицаемым и утверждаемым, отмененным и оставшимся. В этом смысле, снятие (sublation) является диалектическим процессом отмены сохранения, сохранения отрицанием или утвердительно-зависимым благодаря сохранности отмены. Применительно к рассматриваемому здесь вопросу, из идеи снятия следует, что фотография может на одном уровне, предъявить некий факт, а на другом уровне подвергать этот факт сомнению, то есть недоверять, подозревать или дискредитировать его на метауровне.

4. О проблематизации репрезентации в искусстве фотографии см.: Abigail Solomon-Godeau, "Photography After Art Photography." Brian Wallis (ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, New York, 1999 (1984) (75-86); в искусстве в целом, см.: Hall Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington: Bay Press, 1985, 128-132; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, 49-54, 204-219; Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991, 51-52, 127-128, 169-170; Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton University Press, 1992, 92-108; Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*. London & New York: Routledge, 1995, 239-243; Barbara Bolt, *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. London & New York: I. B. Tauris, 2004.
5. Х. Эрикяйнен, «Концептуальная и обработанная фотография в советском контексте», соч. соч., 80, 94. В то время, в 1970-х и 1980-х годах, не было никакой возможности демонстрировать такие картины, как у Слюсарева, потому что то, что он изображал на фотографиях официально не имело "ценности" и более того, фотографу нужно было иметь определенную личную стойкость и последовательность чтобы открыто фотографировать такие объекты, как те что можно видеть в его картинах, так как в глазах властей, это было подозрительно, фотографировать только "простую реальность", то есть вещи, которые для них казались банальными и тривиальными и поэтому незначительными с точки зрения советской идеологии.
6. См.: George Hartley, *The Abyss of Representation. Marxism and the Postmodern Sublime*. Durham & London: Duke University Press, 2003. Для Хартли, понятия «репрезентация» и «возвышенное» бездонны и необоснованны, но тем не менее необходимы. Хотя возвышенное показывает невозможность окончательной репрезентации, она сама по себе является ужасной идеей. Об исторической проблематизации репрезентации в фотографии, см.: John Tagg, *The Burden of*

2. For my publications, see *Toisinnäkijät. Uusi valokuva Neuvostoliitossa*. Helsinki: SN-Kirjat (together with Taneli Eskola), 1988; "Aleksandr Sljusarev." *Valokuva*. Nr. 4, 1988 (42-43); "Nuoria ääniä Moskovassa. 'Me keksimme valokuvan uudelleen.'" *Valokuva*. Nr. 2, 1988 (32-36); "Boris Mihailov & Roman Pjatkovka: Neuvostoruumis." *Image*. Nr. 2, 1988 (62-67); "Den nye Fotografi i Sovjetunion." *Katalog. Kvartalstidsskrift for fotografi*. Nr. 2, 1989 (4-7); "Alekssei Shulgin. Meta-Photos or Deconstruction of Private/Industrial Photography (Anonymous and found negatives)." *Bildtidningen*. Nr. 2, 1989 (2-12); "Up from Underground." *Aperture. Photoströika: New Soviet Photography*. No. 116, Fall 1989 (56-67); "The Conceptual and the Manipulated Photograph in the Soviet Context. Концептуальная и манипуляционная фотография в советском контексте." Kimmo Sarje (ed.) *Erosion / Эрозия. Soviet Conceptual Art and Photography of the 1980s. Советское концептуальное изобразительное искусство и фотография 1980-х годов*. Helsinki: Amos Anderson / Музей Амоса Андерсона, 1990 (79-123). In December, 1988, Museet for Fotokunst, Odensee, Denmark, organized an exhibition *Ny Sovjetisk Fotografi*, curated by Henning Hansen, from the material that I had compiled during my visits to Moscow. From the same material I curated an exhibition under the same title in Kulturhuset, Stockholm, Sweden, in January, 1989.
3. I am referring here to Hegel's idea of *Aufhebung*, translated in philosophical discussion as "sublation" (see Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes. Werke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986c [1807], 150; *Wissenschaft der Logik I. Die objektive Logik. Werke 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986e [1812-1816], 113-115; cf., for example, Jacques Derrida, *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982 [1972], 40-41, 44; "Différance." *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984a [1972/1968] (1-27), 19-20. The idea is that, through a kind of double move, a postulation, statement or state of affairs becomes simultaneously denied and affirmed, revoked and sustained; in this sense, sublation is a dialectical process of cancelling preserving, of conservation by negation or an affirmative suspension through a preserving revocation. Applied to the issue under consideration here, sublation entails that photography can, at one level, state a fact und question it at another level, that is, distrust, suspect or discredit it at a metalevel.
4. For the problematization of representation in photographic art, see Abigail Solomon-Godeau, "Photography After Art Photography." Brian Wallis (ed.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, New York, 1999 (1984) (75-86); in art in general, see, for example, Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington: Bay Press, 1985, 128-132; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, 49-54, 204-219; Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991, 51-52, 127-128, 169-170; Pauline

- Representation. *Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan, 1988; о критическом обсуждении истории возвышенного, см.: Philip Shaw, *The Sublime*. London & New York: Routledge, 2006.
7. Глядя ретроспективно, конечно можно подойти к советской или российской культуре с точки зрения постмодерна, см.: Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995; Mikhail N. Epstein, Aleksander A. Genis & Slobodanka M. Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York & Oxford: Berghahn Books, 1999.
 8. Учитывая, что возвышенное понимаемо только в виде или в качестве идеи и поэтому является предметом идеальности, оно выходит за рамки адекватного представления и, следовательно, также за рамки адекватной репрезентации (см.: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft. Werkausgabe X*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (1790), 164-191). По этой причине, понятие *Darstellung* (представление) у Канта более чем проблематично, оно парадоксально: как можно создать, предъявить то, что не воспринимаемо ни в какой форме? Более того, даже само слово *Darstellung* неоднозначно, о чем свидетельствуют его варьирующиеся переводы на английский, начиная с представления и репрезентации до описания, рисунка, изображения, принятия и фигуры, среди других слов. Таким образом, возвышенное является предметом *Vorstellung* (представления) – которое, как слово, также подвержено более чем одной интерпретации .
 9. Эта негативность возвышенного, его очевидное отсутствие, и является парадоксом возвышенного: как представить, как сделать что-то представляемым, что-то, что непредставимо вне представления и репрезентации? Эта проблема парадигматически сформулирована Кантом в его концепции возвышенного, *das Erhabene*, в понятиях *Darstellung*. В отличие от чувства *Erhabenheit* (величие, статность, возвышенность), которое мы можем испытать сталкиваясь с природой и которое мы также можем описать, как прекрасное, Кант подчеркивает, что *das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden* (Kant, *Kritik der Urteilkraft*, op. cit., 166) "по настоящему возвышенное не может содержаться в чувственной форме, но относится только к идеям рассудка: которые, хотя никакого адекватного представления не возможно, могут быть вызваны и представлены разуму, именно через эту неадекватность себе, которая признаёт чувственное представление". Таким образом, возвышенное приходит в бытие через негативную репрезентацию, как

- Marie Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton University Press, 1992, 92-108; Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*. London & New York: Routledge, 1995, 239-243; Barbara Bolt, *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. London & New York: I. B. Tauris, 2004.
5. Eerikäinen, "The Conceptual and the Manipulated Photograph in the Soviet Context," *op. cit.*, 80, 94. At the time, in the 1970s and 1980s, there was no possibility to exhibit such pictures as those of Slyusarev because the things he depicted in his photographs had officially no "value," and, moreover, as a photographer, one had to have certain personal steadfastness and consistency to openly photograph such objects as can be seen in his pictures, since, in the eyes of the authorities, it was suspect to photograph just "plain reality," that is, things, which, to them, appeared to be "trite" and "trivial" and therefore "insignificant" from the perspective of Soviet ideology.
 6. See George Hartley, *The Abyss of Representation. Marxism and the Postmodern Sublime*. Durham & London: Duke University Press, 2003. According to Hartley, representation and the sublime are both bottomless and groundless but nevertheless necessary notions. While the sublime shows the impossibility of final representation, it is in itself an abysmal idea. For a historical problematization of representation in photography, see John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan, 1988; for a critical discussion of the history of the sublime, see Philip Shaw, *The Sublime*. London & New York: Routledge, 2006.
 7. In retrospective, of course, it is possible to approach Soviet or Russian culture in terms of the postmodern, see Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995; Mikhail N. Epstein, Aleksander A. Genis & Slobodanka M. Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York & Oxford: Berghahn Books, 1999.
 8. Given that the sublime is intelligible only in the form of or as an idea and is as such a matter of ideality, it is beyond an adequate presentation and, consequently, also beyond an adequate representation (see Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe X*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 (1790), 164-191). For this reason, the notion of *Darstellung* in Kant is more than problematic, it is paradoxal: how to bring forth, to make present, something that is not perceivable in any form? Moreover, even as a word *Darstellung* is ambiguous, as evinced by its English translations, ranging from presentation and representation to depiction, rendering, image, enactment and figure, among other things. Thus, the sublime is a matter of *Vorstellung* – which, as a word, is also liable to more than one interpretation.
 10. X. Ээрикийнен, "Up from Underground", *соч. соч.*, 63. Показной пафос и напыщенное великолепие в виде парадности и показухи были характерной чертой социалистического реализма в живописи от сталинской эпохи вплоть до распада Советского Союза. Для эстетики сталинизма, разобранной средствами московского концептуализма и соц-арта Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Виталия Комара и Александра Меламида и других, см.: Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press, 1992, 75-112; cf. Groys, *History Becomes Form*, *op. cit.*; Ekaterina Andreeva, *Sots Art. Soviet Artists of the 1970s-1980s*. East Roseville: Craftsman House, 1995; Boris Groys, Max Hollein & Manuel Fontán del Junco (Hrsg.), *Die totale Aufklärung 1960-1990. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008*. Об ироническом подходе к советской идеологии и эстетике модернизма группы художников с Фурманного: Свена Гундлаха, Юрия Альберта, Константина Звездочётова, Ларисы Звездочётовой, Андрея Ройтера, Вадима Захарова, Андрея Филиппова и Сергея и Владимира Мироненко, представляющих молодое поколение московских концептуалистов, см. Kimmo Sarje, "Erosion / Ерозия," *Sarje, Соч. соч.*, 13-22.
 11. См.: Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie." *Gesammelte Werke. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991 (1917), 428–344; cf., также см. например: Burkhard Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, 123-129.
- репрезентация без объекта. Вопрос о морали (*sittliche Ideen*), о котором Кант говорит в этом контексте я оставляю читателю. Что является наиболее важным в моем прочтении Канта, так это то, что возвышенное проявляется и через идеальность. Нет возвышенного без способности рассудка в диалектической взаимосвязи с воображением.

9. This negativity of the sublime, its apparent absence, is precisely the paradox of the sublime: how to represent, to make present something that is unrepresentable, beyond both presentation and representation? This problem is paradigmatically formulated by Kant in his conception of the sublime, *das Erhabene*, in terms of *Darstellung*. In contrast to the feeling of *Erhabenheit* (grandeur, loftiness, sublimity), which we can experience encountering nature and can also describe as beautiful, Kant emphasizes that *das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden* (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., 166); "the properly sublime cannot be contained in a sensory form, but pertains only to ideas of reason: which, even though no adequate presentation is possible, may be evoked and called to mind, precisely through that very inadequacy itself which does admit of sensuous presentation." Thus, the sublime comes into being through negative representation, as a representation without an object. The question of morality (*sittliche Ideen*) of which Kant speaks in this context I leave to the reader. What is most important in my reading of Kant is that the sublime emerges in and through ideality. There is no sublime without the faculty of reason in a dialectical relationship to the faculty of imagination.
10. Eerikäinen, "Up from Underground," op. cit., 63. The ostentatious pathos and bombastic splendour in the form of *paradnost* and *pokazuha* was also typical of socialist realism in painting from the Stalin era up until the collapse of the Soviet Union. For the aesthetics of Stalinism deconstructed by means of Moscow Conceptualism and Sots-Art by Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Vitaly Komar and Alexander Melamid, and others, see Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press, 1992, 75-112; cf. Groys, *History Becomes Form*, op. cit.; Ekaterina Andreeva, *Sots Art. Soviet Artists of the 1970s-1980s*. East Roseville: Craftsman House, 1995; Boris Groys, Max Hollein & Manuel Fontán del Junco (Hrsg.), *Die totale Aufklärung 1960-1990*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. For the ironic approach towards both Soviet ideology and the aesthetics of modernism of the painters of the Furmanny group, Sven Gundlakh, Yuri Albert, Konstantin Zvezdochetov, Larissa Zvezdochetova, Andrei Roiter, Vadim Zaharov, Andrei Filippov and Sergei and Vladimir Mironenko, representing the younger generation of Moscow conceptualists, see Kimmo Sarje, "Erosion / Ерозия," Sarje, op. cit., 13-22.
11. See Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie." *Gesammelte Werke. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991 (1917), 428-344; cf., for example, Burkhard Meyer-Sickendiek, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, 123-129.

The Evolution of Conceptual Art into Conceptualism

VICTOR SKERSIS

Summary

In this essay presented to the Finnish Academy of Fine Arts on March 12, 2012, I discuss the transformation of Conceptual art as an art movement into a meta-discipline concerned with the developmental morphology of art itself. This meta-discipline, Analytical Conceptualism, was born in Moscow, Russia in the 1970s, at a time when its progenitor in the West – Conceptual art – was beginning to fade. Russian artists, who were separated from their peers in the West at that time and had very little information on contemporary art, tried to reconstruct the current state of affairs by extrapolating data from the beginning of the twentieth century and modeling current and new phenomena. The practice of building *models* of art transformed the point of view of the artists. They were no longer working within the discipline. They had gotten outside of the discipline and begun to treat the whole of art as the subject of an experiment.

Преобразование концептуального искусства в концептуализм

ВИКТОР СКЕРСИС

Реферат

В этом докладе, представленном финской Академии изящных искусств 12 марта 2012 года, обсуждается преобразование концептуального искусства как художественного движения в метадисциплину, занимающуюся морфологией искусства в целом. Эта метадисциплина – аналитический концептуализм – родилась в Москве в 1970-е годы, в то время, когда его предшественник на Западе – концептуальное искусство уже начало угасать. Русские художники, работавшие в то время, были отделены от своих коллег на Западе. Объем поступающей с Запада информации о современном искусстве был чрезвычайно ограничен, но всё же какие-то журналы, рецензии и отклики до нас доходили. Мы собирались в группы и на основании этих отрывочных сведений и экстраполяции данных начала XX века пытались понять, каким является современное Западное искусство. Мы *моделировали* состояние современного искусства.

Виктор Скерсис перед своей картиной на «Фабрике» в Москве 14 мая 2011 г. Фото: Киммо Сарье.



Victor Skersis in front of his painting at Fabrika in Moscow May 14, 2011. Photo: Kimmo Sarje.

На выставке «Клуба Авангардистов» в Москве, 1987 г. (Восточная ул., 7). Вверху: работа Вадима Захарова «Барокко», 1986 г. (надпись на холсте: «Господи! Если когда-нибудь ты услышишь вой безумца, не поворачивай головы. Это крик одеревеневшей любви, чмокающей меня в макушку. Ведь я карлик, гибнущий от своих маленьких ручек.») Внизу: В. Захаров: «Здравствуй, Скерсис!»



The exhibition venue of Avantgarde Klub in Moscow, 1987 (Vostochnaya Ulitsa 7). Top: Vadim Zakharov, Baroque, 1986. "Good Lord! If you ever hear a madman fighting, don't turn your head. It is the cry of lacking love that slaps on the crown of my head. For I am a dwarf consigned to ruin by my small hands." Bottom: "Greetings Skersis".

Практика построения моделей искусства изменила саму позицию художника. Он больше не действовал в рамках дисциплины. Художник получил возможность быть вне дисциплины и рассматривать искусство в целом как предмет исследования и эксперимента.

1. Фундаментальный вопрос Дюшана.

В середине XIX – начале XX веков, в ряде дисциплин произошли драматические перемены. Физика, химия, биология, экономика, социология, математика и ряд других дисциплин вступили в стадию великих открытий. Искусство не осталось в стороне от этого процесса. Начавшись с импрессионизма, к 1913 году революция в искусстве была в самом разгаре. Волна за волной всё новые художники ставят под вопрос самые основы искусства. Их работы больше не выглядят как традиционные произведения. Опять и опять возникает один и тот же вопрос: “Что такое искусство?” И опять и опять разные художники дают разные ответы потому что каждый раз в ответ включены новые области, которые раньше искусством не являлись.

Для большинства художников вопрос был неявным. Они просто работали в своей области, открывая и осваивая новые и смежные территории. Заслугой Дюшана было то, что он смог заглянуть за пределы конкретных открытий и в 1913 году сформулировал свой фундаментальный вопрос однозначно: “Можно ли создать произведения, которые не были бы произведениями искусства?”¹

На первый взгляд ответ очевиден: картины и скульптуры, находящиеся в музее, являются произведениями искусства, а скамейки, лампочки и окна – нет. Мы можем пойти еще дальше,

1. The Fundamental Question of Duchamp.

From the mid-nineteenth century to the beginning of the twentieth, dramatic transformations took place in a number of fields: physics, chemistry, biology, economics, sociology, mathematics all entered the age of great discoveries. Revisions of achievements born during the Renaissance were needed and accomplished everywhere. Art was not left behind in this process. Starting with impressionism, the revolution in art was in full swing by 1913. Wave after wave of artists started to question the very foundations of art. Their works no longer looked like the works of art before them. They were all asking the same question: What is Art? Yet time after time they gave different answers to this question since each answer included new areas that were not yet considered to be art. For most artists the question was implicit. They were simply working in their field, discovering and exploring new and adjacent territories. What was remarkable about Duchamp was that he was able to look beyond the concrete discoveries, posing his fundamental question explicitly.

The question Marcel Duchamp posed in 1913 was “Can one make works that are not works of art?”¹ On the surface, the answer is clear: the paintings and sculptures in a museum are works of art, while benches, light bulbs, and windows are not. If needed, we can go further, separating art from non-art, piece by piece. If we look deeper, however, we realize that our answer depends on the assumption that *we know what art is*. This knowledge proved to be evasive because in order to answer this question we need to define art synthetically or analytically.

By the end of 1960s, it became clear that a synthetic approach based on our knowledge of the concrete facts of art does not help to answer the fundamental question “What is Art?” Because in re-

отделяя искусство от не-искусства предмет-за-предметом. Однако, если мы посмотрим глубже, мы должны признать, что наш ответ зависит от подразумеваемого предположения, что мы знаем, что такое искусство. Однако это предположение оказалось труднодоказуемым. Действительно, чтобы доказать наше знание, мы должны определить искусство синтетически или аналитически.

К концу 1960-х годов стало ясно, что синтетический подход, основанный на знании конкретных фактов искусства, не помогает ответить на фундаментальный вопрос “Что такое искусство?” В процессе рассмотрения известных фактов, мы видим, что не только живопись и скульптура, но и фотографии, и тексты, и найденные объекты, и акции, и многое другое также является искусством. В целом мы должны признать: “все, что угодно может быть искусством!” Ответ хорош, но настолько общ, что не является определением. Пришло время понять, что ответ лежит не в области фактов истории искусства. Пришло время искать аналитическое решение.

2. Аналитический подход к искусству. Критерий Кошута.

В 1969 году Джозеф Кошут опубликовал свою программную статью “Искусство после философии”. В этой статье Кошут описывает искусство как аналитическую дисциплину. Вот что он пишет:

« А. J. Аугер приводит кантовское различие между аналитическими и синтетическими суждениями, которое может нам пригодиться: “предложение является аналитическим, если его правомерность зависит

viewing the known facts, we have to admit: “Anything can be art!” Unfortunately, this answer is so all inclusive that it is not a definition. It became more and more clear that the answer lies not in the history of art, but in art's morphology. The time came to look for an analytical approach.

2. The Analytical Approach to Art. Kosuth's Criterion.

In 1969, Joseph Kosuth published his seminal article “Art after Philosophy.” In this article, Kosuth describes art as an analytical discipline. I will recite some of his words here:

A. J. Ayer's evaluation of Kant's distinction between analytic and synthetic is useful to us here: “A proposition is analytic when its validity depends solely on the definitions of the symbols it contains, and synthetic when its validity is determined by the facts of experience”.² The analogy I will attempt to make is one between the art condition and the condition of the analytic proposition. In that they don't appear to be believable as anything else, or be about anything (other than art) the forms of art most clearly finally referable only to art have been forms closest to analytical propositions.

Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a *definition* of art. Thus, that it is art is true a priori (which is what Judd means when he states that “if someone calls it art, it's art”).³

исключительно от определения символов, которые оно содержит и синтетическим, если его правомерность определяется фактами опыта”.² Аналогия которую я буду пытаться провести, это аналогия между состоянием искусства и состоянием аналитического суждения. ... Произведения искусства являются аналитическими предложениями. То есть, если рассматривать в их контексте искусства - как искусство, – они не дают абсолютно никакой информации о чём либо. Произведение искусства – это тавтология в том смысле, что это презентация замысла художника, то есть он говорит, что данное произведение искусства – это искусство, что означает что это и есть определение искусства. Таким образом то, что это искусство является истиной априори (это как раз значит то, что Джадд имеет ввиду, когда он утверждает, что “если кто-то называет это искусством, то это искусство”).³

Ссылка на аналитического философа А. Дж. Айера не случайна. В своей работе "Язык, истина и логика" Айер предлагает так называемый принцип верификации: “предложение имеет буквальный смысл, если и только если утверждение, которое оно выражает, может быть проверено либо аналитически, либо эмпирически.”⁴ Из этого следует, что поскольку эстетические суждения относятся к чувствам, они не могут быть независимо подтверждены или опровергнуты. Таким образом, эстетические суждения, по Айеру, не имеют смысла. Поэтому искусство освобождается от необоснованных эстетических претензий. Поэтому нам нужен другой критерий оценки искусства.

Новый критерий не заставил себя долго ждать: «"Ценность" конкретных художников после Дюшана может быть определена в

The reference to analytic philosopher A. J. Ayer is not accidental. In his work *Language, Truth and Logic*, Ayer proposes a so-called Verification Principle: "A sentence had literal meaning if and only if the proposition it expressed was either analytic or empirically verifiable."⁴ For our understanding of art, it infers that since the aesthetic statements pertain to feelings, they cannot be independently confirmed or denied. Therefore, aesthetic propositions have no meaning. Therefore, art is liberated from frivolous aesthetic judgments. Therefore, we need a different criterion for art evaluation.

That new criterion was forthcoming: "The 'value' of particular artists after Duchamp can be weighed according to how much they questioned the nature of art; which is another way of saying 'what they added to the conception of art' or what wasn't there before they started."⁵ Here we propose to replace the ambiguous "value of an artist" with the more concrete "value of an artwork." We also propose to unify both statements into one proposition and call it Kosuth's criterion:

The "value" of a (conceptual) artwork is not in its aesthetic quality, but in what new this artwork adds to the concept of art, or in other words, what was not part of art before the work was done.

By now Kosuth's criterion has become the benchmark for evaluating new art. In essence every time we judge someone's work, saying "There is nothing new in this work," or "So and so already did an artwork like that," we are applying Kosuth's criterion.

соответствии с тем, насколько они ставили под сомнение природу искусства; или, что то же самое: "что они добавили к концепции искусства", или чего же там не было до того, как они начали."⁵ Мы предлагаем заменить неоднозначное "ценность художника" на более конкретное "ценность произведения искусства." Мы также предлагаем объединить оба заявления в одно предложение и назвать его критерий Кошута: "Ценность" (концептуального) произведения состоит не в его эстетических качествах, но и в том, что нового это произведение добавляет к концепции искусства", или, иными словами, то, что не было частью искусства, прежде чем произведение было создано.

В настоящее время критерий Кошута стал эталоном оценки нового искусства. В сущности, каждый раз, когда мы судим чью-то работу, сказав, что "нет ничего нового в этой работе" или что "такой-то художник уже сделал подобное произведение искусства," – мы применяем критерий Кошута.

3. Парадокс Скерсиса.

Мы можем представить критерий в виде формулы:

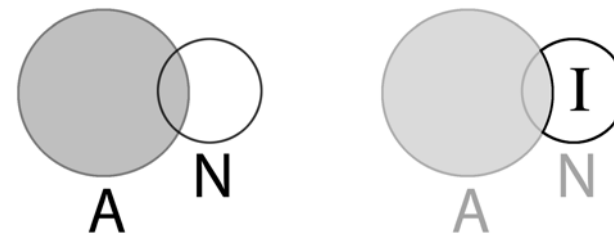
$$I = (A \cup N) - A$$

Где: I - означает "ценность" нового искусства;

A – смысловой домен существующего искусства;

N - смысловой домен новосозданного произведения.

Мы также можем представить эту формулу в форме кругов Эйлера:



3. Skersis' Paradox.

We can state the criterion as a formula:

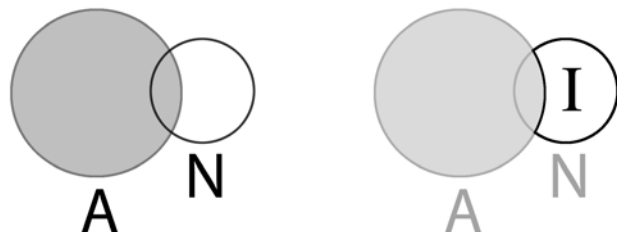
$$I = (A \cup N) - A$$

Where: I – stands for the “value” of the new artwork;

A – for the meaningful domain of known art; and

N – for the meaningful domain of new artwork;

Or we can state this formula in the form of Euler's circles:



Kosuth's criterion is fundamental for contemporary art. However, the slight clarification of it stated above in accordance with logic shows that it is a paradox: *The most important part of a new artwork is not art.*

I have taken the liberty of giving the paradox my name because the formal statement $I=(A \cup N)-A$ describes a meta-fragmal, meaningful transformation that states that the Innovation (I) of a new work lies outside of the previously defined domain of meaning (fragma). In this particular case, outside art.

Conclusions

1. The very part that makes an artwork into a conceptual artwork is not art. In other words, conceptual art is not art, at least at the moment of conception.
2. It follows that we have found the partial solution to Duchamp's question “Can one make works that are not works of art?” The answer is “yes.” It will be a conceptual work.

Критерий Кошута является основополагающим для современного искусства. Однако, небольшое указанное выше уточнение показывает, что это парадокс:

Наиболее важной частью создаваемого произведения искусства является то, что искусством не является.

Я взял на себя смелость дать парадоксу моё имя, поскольку формула

$$I = (A \cup N) - A$$

описывает метафрагмальное, смысловое преобразование говорящее о том, что инновация (I) всегда находится за пределами ранее определенного смыслового домена (фрагмы). В данном конкретном случае, за пределами искусства.

Выводы

1. Та самая часть, что делает произведение искусства концептуальным произведением искусства – это то, что не есть искусство. Другими словами: концептуальное искусство-- это не искусство, по крайней мере, в момент создания.
2. Отсюда следует, что мы нашли частичное решение вопроса Дюшана “Можно ли создать произведение, которое не является произведением искусства?” Ответ – “да”. Это будет концептуальное произведение.
3. Фундаментальный вопрос Дюшана не может быть решен в рамках искусства.
4. Мы создаём метадисциплину исследующую искусство. Точно так же как математики до нас создали метаматематику с единственной целью изучения основ своей дисциплины, также и мы должны создать метаискусство, чтобы исследовать морфологию нашей дисциплины.

3. But the fundamental question cannot be resolved within art.
4. We are creating a discipline that observes art. Just like mathematicians before us created meta-mathematics for the sole purpose of investigating the foundations of math, so we have to create meta-art to investigate the morphology of our discipline.
5. Conceptual art is not art, but, in keeping with tradition, we propose to call this discipline Analytical Conceptualism.

1. Molderings, Herbert: "Objects of Modern Skepticism". In *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*. Ed. by Thierry de Duve. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, 245.
2. Ayer, Alfred Jules: *Language, Truth and Logic*. 1936. New York: Dover Publication, 1952. (Reprint of the 1946 edition. Ayer 1936), 78.
3. Kosuth, Joseph. "Art After Philosophy". 1969. In *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999, 165.
4. Ayer, 1936, 5.
5. Kosuth, 1969, 164.

LITERATURE

Ayer, Alfred Jules: *Language, Truth and Logic*. 1936. New York: Dover Publication, 1952. Reprint of the 1946 edition.

Molderings, Herbert: "Objects of Modern Skepticism". In *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*. Ed. by Thierry de Duve. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Kosuth, Joseph: "Art After Philosophy". 1969. In *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

5. Концептуальное искусство – это не искусство, тем не менее в соответствии с традицией, мы предлагаем называть эту дисциплину аналитический Концептуализм.

1. Molderings, Herbert: "Objects of Modern Skepticism". In *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*. Ed. by Thierry de Duve. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, 245.
2. Ayer, Alfred Jules: *Language, Truth and Logic*. 1936. New York: Dover Publication, 1952. (Reprint of the 1946 edition. Ayer 1936), 78.
3. Kosuth, Joseph: "Art After Philosophy", 1969. In *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999, 165.
4. Ayer, 1936, 5.
5. Kosuth, 1969, 164.

ЛИТЕРАТУРА

Ayer, Alfred Jules: *Language, Truth and Logic*. 1936. New York: Dover Publication, 1952. Reprint of the 1946 edition.

Molderings, Herbert: "Objects of Modern Skepticism". In *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*. Ed. by Thierry de Duve. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Kosuth, Joseph: "Art After Philosophy", 1969. In *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Moscow Conceptualism Challenging Authorship: Dmitrii A. Prigov & Lev Rubinshtein¹

TOMI HUTTUNEN

As one of the primary ideas of Russian Conceptualist poetry one could identify the employment of different languages of culture speaking to each other instead of an author exploiting them for his or her speech. It is worth pointing out that when Roland Barthes – the famous French structuralist, post-structuralist and semiotician – traced in 1968 the origins of his widely spread metaphor of the “death of the author” in literature – he stressed the idea of this very language-speak: “...it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality (not at all to be confused with the castrating objectivity of the realist novelist), to reach that point where only language acts, ‘performs’, and not ‘me’.”² This notion seems very apt in relation to Conceptualist poetry.

My intention is to discuss the Conceptualist poets Dmitrii Alexandrovich Prigov and Lev Semyonovich Rubinshtein in an immediate connection with some main objectives of Roland Barthes’s notion of the “death of the author” and analyse the ways in which

Московский концептуализм оспаривает авторство: Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн¹

ТОМИ ХУТТУНЕН

В качестве одной из ключевых идей концептуалистской поэзии можно назвать автономный разговор языков культуры, происходящий без вмешательства автора. Когда Ролан Барт в 1968 году применял свою метафору «смерть автора» в литературе, он подчеркивал идею языковой речи: «говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не “я”, а сам язык действует, “перформирует”».² Это замечание оказывается верным в случае с концептуалистской поэзией.

В настоящей статье мы обсуждаем поэзию концептуалистов Дмитрия Александровича Пригова и Льва Семеновича Рубинштейна в непосредственном контакте с некоторыми основными утверждениями бартовского изложения «смерти автора», и рассматриваем, как концептуалистам удалось

*In Japan I would be Catullus
 In Rome would be Hokusai
 But in Russia I am the same
 As in Japan Catullus
 And in Rome clear Hokusai
 Would have been.*

One of Dmitrii Prigov's earliest and most straightforward contributions to the question of authorship in Russian culture was a poetic collage entitled *Obituaries* (Nekrologi, 1980). This collection of literary obituaries was one part of Prigov's writings dealing with Soviet and Russian cultural *realia*. Written in 1980, the obituaries include the canonised, the Great Russian Writers, the classical authors of nineteenth century Russian literature: Pushkin, Lermontov, Dostoevskii and Tolstoy. The obituaries for the writers were written in the late Soviet newspaper style with the help of phraseologisms and with minimal reference to the biographies of the actual writers in question. In this particular work, Prigov operates with languages rather than texts themselves, that is, with discourses rather than representations. The series begins, just as it does in every canonical listing of Russian writers, with 'the great Russian poet' Aleksandr Sergeevich Pushkin:

The Central Committee of the CPSU, Supreme Soviet of the USSR, and Soviet Government with the deepest sorrow announce the death of the great Russian poet Aleksandr Sergeevich Pushkin, on February 10 (January 29), 1837 at the age of 38, as a result of a tragic duel.

Comrade Pushkin A.S. had an exceptionally principled character of responsibility, high morality and a disciplinary attitude towards him-

осуществить свою версию убийства авторства в русской литературе.

Концептуалисты опровергали язык или языки предыдущего, или современного с ними искусства, в частности, языка советской официальной культуры. В своих «Тезисах о метареализме и концептуализме» Михаил Эпштейн достаточно открыто констатировал: «Концептуализм играет на извращенных идеях, утративших свое реальное наполнение, или на пошлых реалиях, утративших или исказивших свою идею».³ Отношение к западному концептуализму оказывается очевидным: если обычный концептуалист обращает свое внимание на общие законы художественной сигнификации, русский концептуалист старается обращаться к своей традиции, главным образом, к авторитарным дискурсам (в терминологии Алексея Юрчака) поздней советской культуры, куда включает и каноническое восприятие классиков XIX века.

Основное внимание, с одной стороны, уделено эстетике и языку соцреализма, а, с другой стороны, логоцентризму. В многоголосии концептуалистского текста, когда языки, как таковые, говорят между собой, автор необходимо отчуждается. Концептуалистская метакоммуникация оказывается, таким образом, приемом остранения автора речи. Однако, общее определение концептуализма не должно быть слишком прагматичным, так как, согласно Вячеславу Курицыну, «концептуализм – это больше чем конкретная практика, это художественная философия, иногда просто безразличная к формам выражения и даже к наличию таких форм вообще».⁴ Может быть, концептуализм отражал только процессы построения коммунизма, так как заметно позднее Михаил Эпштейн определил русский постмодернизм как «высшую и окончательную стадию коммунизма».⁵

self and the people surrounding him. In all the posts he held, he showed unquestioned loyalty to the duty he was assigned, military bravery, and heroism, the highest qualities of a patriot, citizen and poet.

He will always remain in the hearts of his friends and the ones who knew him closely as a playboy, boozier, womaniser and mischief-maker.

Pushkin's name will live forever in the people's minds as a torch of Russian poetry.

It was only natural for Prigov to choose Pushkin as one of his targets for the Russian straightforward version of challenging authorship. As one of the Formalists, Iurii Tynianov once stated, every generation in Russian literature has to battle against Pushkin. The Conceptualists did this in many ways of manipulation: Prigov treated Pushkin as a word rather than a person; he performed Pushkin's *Evgenii Onegin* in a manner of a Buddhist monk, referred to Pushkin in his *Enchanting Star of Russian Poetry*. The procedure followed in these obituaries is mechanically Conceptualistic, typical of Prigov at the time. The first two paragraphs remain identical (except for the name, of course) in each of the obituaries. This recycling of phraseology, eventually, decodes their significance, and the reader is left with lines empty of any meaning. The only subjective elements that remain are the characteristics preceded by the description identical to all the authors: "*He will always remain in the hearts of his friends and the ones who knew him closely a [...]*" Lermontov is described in this context as someone who is a "troublemaker" and a "visionary." Dostoevskii has a "suspicious character", and Tolstoy is a "big gentleman fascinated with Buddhism, Tolstoyism and oversimplification". By juxtaposing different authoritative discourses and stereotypes, Prigov enables the appearance of the reader in-

Утверждение Дмитрия Пригова о статусе поэта в русском обществе близко связано с правом поэта быть поэтом – или пророком, который не имеет чести в своем отечестве:

В Японии я б был Катулл

А в Риме был бы Хокусаем

А вот в России я тот самый

Что вот в Японии – Катулл

А в Риме – чистым Хокусаем

Был бы.

Один из наиболее ранних текстов Пригова, обсуждающих вопрос авторства в истории русской культуры – поэтический коллаж *Некрологи* (1980), где литературные некрологи связаны с советскими и русскими культурными реалиями. Написанные в 1980 году, некрологи эти посвящены каноническим «Великим Русским Писателям», т.е. классикам литературы XIX века: Пушкину, Лермонтову, Достоевскому и Толстому. Они написаны в стиле позднесоветских газет с использованием фразеологизмов и минимальных сведений из биографий писателей. В этом коллаже Пригов, в характерном для русского концептуализма стиле, оперирует больше с языком, чем с текстами. Начинается его коллаж, как всегда в канонических списках русских писателей, с «Великого Русского Поэта» Александра Сергеевича Пушкина:

Центральный Комитет КПСС, Верховный Совет СССР, Советское правительство с глубоким прискорбием сообщают, что 10 февраля (29 января) 1837 года на 38 году жизни в результате трагической дуэли оборвалась жизнь великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина.

stead of the “dead” authors, since this text has eventually no author. There is no one responsible for the discourse, since the “dead writers” are openly simulative and the author – the poet Prigov – is only an organising figure, assembling these fragments of different alien discourses.

As Roland Barthes put it: “The writer can only imitate a gesture that is always interior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner ‘thing’ he thinks to ‘translate’ is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely.”⁶ It is obvious that the reader of the text is left with a simple impression about the discourses Prigov has juxtaposed, an impression about their original contexts. The reader is finally compelled to bind them together, into a centralised meaning. This is what Barthes refers to as ‘the readerly’ in his writings. According to him, the reader is: “... thereby plunged into a kind of idleness – he is intransitive [...] left with no more than a *referendum*.”⁷ On the contrary, a writerly text gives the reader control over the discourses of the text. Against all expectations, in Prigov’s *Obituaries* the final and logical disappearance of the author is transformed into a strange resurrection in the last obituary:

The Central Committee of the CPSU, the Supreme Soviet of the USSR, and Soviet Government with the deepest sorrow announce that on June 30, 1980 in the city of Moscow at the age of 40 years lives Prigov, Dmitrii Aleksandrovich.

Товарища Пушкина А.С. всегда отличали принципиальность, чувство ответственности, требовательное отношение к себе и окружающим. На всех постах, куда его посылали, он проявлял беззаветную преданность порученному делу, воинскую отвагу и героизм, высокие качества патриота, гражданина и поэта.

Он навсегда останется в сердцах друзей и близко знавших его как гуляка, балагур, бабник и охальник.

Имя Пушкина вечно будет жить в памяти народа как светоча русской поэзии.

Достаточно естественно, что Пригов выбрал Пушкина в качестве одного из своих «объектов» нападения при убийстве авторства. Как однажды констатировал формалист Юрий Тынянов, каждое поколение русской литературы необходимо строит конфликт со своим Пушкиным. Концептуалисты делали это разными видами манипуляции: Пригов переформулировал *Евгения Онегина* Пушкина на языке буддийского монаха и ссылаясь на Пушкина в своей работе *«Звезда пленительная русской поэзии»*. Процедура в *Некрологах* часто механистически-концептуалистская, типичная для Пригова. Первые два абзаца оказываются неизменными из некролога в некролог (кроме имени, конечно). Такое употребление фразеологии, в конце концов, декодирует ее смысловой потенциал. Читатель, прочитавший текст, остается со строчками без смыслового содержания. Единственные субъективные элементы, которые отмечаются в тексте, мы обнаруживаем в характеристиках, следующих за одинаковыми описаниями: «Он навсегда останется в сердцах друзей и близко знавших его...» Лермонтов характеризуется в данном контексте как «человек

If the classical, canonical and authoritative, writer was finally dead for the Conceptualists, what was left? What kind of conclusion did Dmitrii Prigov have to offer? It could not be the Barthesian Text, since after the Conceptualistic operation there is no text left, there are only traces of different contexts, where the languages – now speaking to each other without the presence of the author – have first appeared and then disappeared. Vsevolod Nekrasov, one of the Conceptualists, even began calling the movement ‘contextualism’.⁸ Then, after the Conceptualist death of the author and even after the disappearance of the text, what emerges is – Prigov himself.

His conclusion is the unlikely and metafictional reappearance of authorship, since the poet Dmitrii Alexandrovich Prigov becomes his own hero. His role as a postmodernist poet equals the impossible (for the Western postmodernists) role of the Great Russian Poet.⁹ Prigov reconstructed an image of the poet, standing behind all these collectively impersonal discourses, an image of a meta-poet. As Andrei Zorin says, “to avoid his oeuvre’s treatment as ironic, Prigov [...] gives his creation his own name and own life: wife, son, friends, apartment in Beliaevo, habits and tastes.”¹⁰ A resurrection of the dead author? Perhaps, but only on another level, since his heroes are also meta-heroes, like Ronald Reagan, for example.

The poems on Ronald Reagan were written as early as 1983, that is, well before Gorbachev and Reagan met at the Geneva Summit (1985). But Reagan stands here not for himself, but for a metaphysical force (evil). One of Prigov’s main and best-known meta-heroes is the celebrated *Milicianer* (militiaman), the holder of power, the Official of the Officials. He could be considered the opponent of Reagan, that is, the representation of metaphysical goodness. One of the most illustrative examples is their dialogue, where Reagan asks the Milicianer for mercy, but he only replies that “we” – meaning the collective of the Soviet people, of course – “can only judge”:

тяжелого и вспыльчивого характера, бретер и визионер»; Достоевский – как «человек желчный и подозрительный, наделенный тяжелым недугом и памятью острожных лет»; Толстой – как «большой барин, увлекавшийся идеями буддизма, толстовства и прощения». Сопоставляя разные авторитарные дискурсы, Пригов делает возможным порождение читателя взамен «мертвых» авторов, так как у этого текста, в конце концов, нет автора. Никто не несет ответственности за этот дискурс, поскольку мертвые писатели открыто симулятивны, и сам автор оказывается лишь организующим субъектом, который собирает эти фрагменты чужих дискурсов в единое целое.

По словам Ролана Барта, «он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел *выразить себя*, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя “сущность”, которую он намерен “передать”, есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности».⁶ Очевидно, читателю остается лишь представление о тех языках, которые Пригов-автор сопоставил, представление об их оригинальных контекстах. Вопреки всем ожиданиям, в *Некрологах* Пригова окончательное и последовательное исчезновение автора преобразуется в странное воскрешение в последнем из некрологов:

Центральный Комитет КПСС, Верховный Совет СССР, Советское правительство с глубоким прискорбием сообщают, что 30 июня 1980 года в городе Москва на 40-ом году жизни проживает Пригов Дмитрий Александрович.

Reagan: Why do you torture my soul?
Militiaman: Because we want to judge it.
Reagan: But that is God's affair, not ours.
Militiaman: But that is what God created us for.
Reagan: Don't destroy my poor spirit!
Militiaman: You have destroyed it yourself.
Reagan: Have mercy! Teach me!
Militiaman: No. You were planned this way. All we can do is judge.

Prigov's world is made of simple and well-known stereotypical oppositions, such as good and evil, Milicianer and Reagan, Russian and Jew. Milicianer carries order and harmony within himself. Prigov was making obvious efforts in becoming the meta-poet, a simulative realisation of the "Great Russian Poet", the one with the last word. Prigov represented a paradoxical simulation himself: the last Great Russian Poet at a time when it was impossible to be a Great Russian Poet, as he himself had shown.

Lev Rubinshtein discusses the question of authorship in several works. Dmitrii Prigov was searching for collisions between the codes interacting within a text or a series of texts and concentrating in the languages themselves, and killed the author in order to reconstruct the image of a meta-poet. Well aware of this, his closest colleague Rubinshtein seems to have been more interested in the relations and spaces in between various genres of speech. Rubinshtein's texts show that Russian Conceptualism in the 1970s–1980s was far from being merely a play with the literary tradition or an attack on Soviet-speak.

Rubinshtein worked as a librarian for many years and the job gave him access to the catalogue cards on which he composes his

Если классический, канонический, «авторитарный» писатель-автор умирает в коллаже концептуалиста, что остается? Какой вывод предлагает поэт Пригов? Это не может быть «Текст» в трактовке Ролана Барта, так как после концептуалистской операции текста уже нет, остались следы разных контекстов, где языки, говорящие теперь между собой без участия автора, сначала появились, потом исчезли. Концептуалист Всеволод Некрасов даже назвал движение «контекстуализмом». ⁷ Итак, после смерти автора и исчезновения текста рождается сам Пригов.

Вывод Пригова можно воспринимать как неожиданное и метафелетристическое воскрешение авторства, так как поэт Дмитрий Александрович Пригов становится своим собственным героем. Его роль постмодернистского поэта отождествляется с невозможной (для западного постмодерниста) ролью Великого Русского Поэта. Пригов реконструирует образ поэта, стоящего за этими коллективными безличными дискурсами, образ мета-поэта. Как Андрей Зорин констатировал, «Пригов идет на небывалый эксперимент – он отдает своему детищу собственное имя и собственную жизнь: жену, сына, друзей, квартиру в Беляево, привычки и вкусы». ⁸ Воскрешение мертвого автора? Может быть, только на другом уровне, так как его герои тоже оказываются мета-героями, такими, как Рональд Рейган, Милицианер, Еврей и Террорист, например:

Трудно нам с Рейганом жить
Хочет все нас победить
Безумный! Победи себя!
А не то так обернется
С нашей помощью придется
Побеждать тебе себя.

texts, one line or stanza or paragraph per card. For Rubinshtein, the works do not take their best form on the page. The cards are their primary and best vehicle. When printed on the page he insists calling his creations “reproductions”. His poetics is thus initially based on the material acting itself without the participation of the Divine Author. The cards as such represent signification potential, which is actualized only via their interplay in the mind of the reader.

The language speaking for itself is apparent already in Rubinshtein's earliest works, such as *Catalogue of Comedic Novelties* (1976), where authorship is alienated with the help of the passive tense, and the freedom of speech is manifested as a catalogue of what can be said or done.

In 1992 Rubinshtein gave the following definition for Conceptualism: “The artistic challenge is not so much to create artistic works as to define the relations between the author and the text, the text and the reader. Between the ‘presence’ and ‘absence’ of the author in the text, between the ‘own’ and ‘alien’ speech, between the direct and the reverse meaning [...] so that there will be an impression of ‘tremor.’ Of styles, meanings, ideas. An impression that might be regarded as a key in understanding these texts.”¹¹ Polystylistics, experimenting with the genre differences, intermodal intertextuality and the question of the communicative network – these appear as dominant principles in Rubinshtein's texts – and he insists on calling these series of bibliographic cards *texts* instead of *works*, for example. This is logical, if we approach the genre from a Structuralist or Post-Structuralist perspective: the main attention is given not to the work (in Russian *proizvedenie*), but to the text as a participant in communication. Therefore, the text should not be treated as a product, something final or delivered by someone (author), but a creative process between the co-operative agents, participants in the dialogue.

Стихотворение написано в 1983 году, т.е. заметно раньше советско-американской встречи М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве в 1985 г. Однако Рейган здесь представляет не самого себя, а метафизическое «зло». Одним из основных и наиболее известных мета-героев Пригова является Милиционер, носитель власти. Он и является оппонентом Рейгана, т.е. представителем метафизического «добра». Одним из наиболее ярких примеров является их диалог, где Рейган просит милость у Милиционера, но тот отвечает, что «мы» – коллектив доброты, т.е. советский народ, – можем только оценку давать:

Рейган: Почто тревожите прах мой?

Милиционер: По то, что хотим оценку дать!

Рейган: То дело Божье, но не человечье!

Милиционер: А Бог нас на то здесь и поставил!

Рейган: Не губите бедную душу!

Милиционер: Ты сам ее загубил!

Рейган: Спасите, научите!

Милиционер: Нет! Ты от века таким замыслен!

А мы лишь оценку даем.

Мир Пригова построен из простых и всем известных стереотипических оппозиций, как «добро» и «зло», Милиционер и Рейган, Русский и Еврей (или Террорист). Милиционер несет порядок и гармонию в самом себе. Пригов стремится к позиции мета-поэта, симулятивной реализации «Великого Русского Поэта», носителя последнего слова. Пригов представлял собой парадоксальную симуляцию: он оказался Великим Русским Поэтом, когда его появление стало невозможно, как ему самому удалось уже убедиться.

One of Rubinshtein's most celebrated and discussed texts among critics and scholars is *Eto ya* ("This is me", 1995). It could be regarded as a late synthesis and a declaration of his Conceptualist practices, while the text is obviously dedicated to the question of the communication relations in literature. It is certainly a puzzle for the reader. The text begins with an introduction to a photo album:

1.

*This is me.*¹²

2.

This is also me.

3.

And this is me.

4.

These are my parents. Probably in Kislovodsk. Inscription: "1952."

5.

Misha with a volleyball.

6.

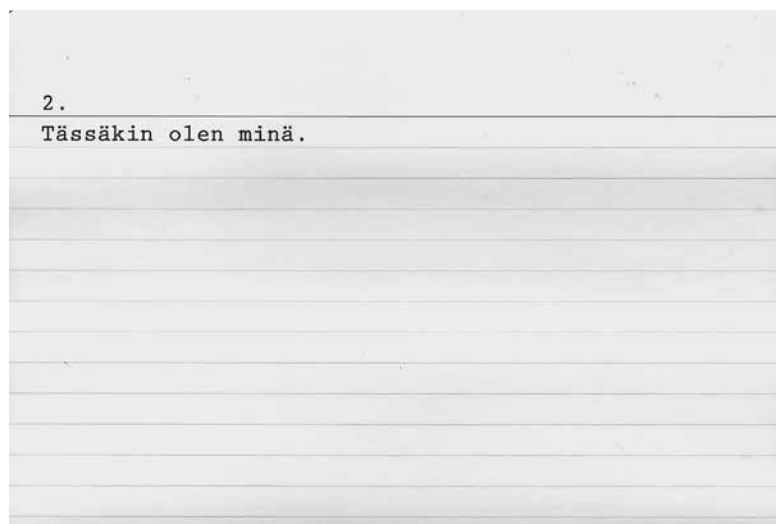
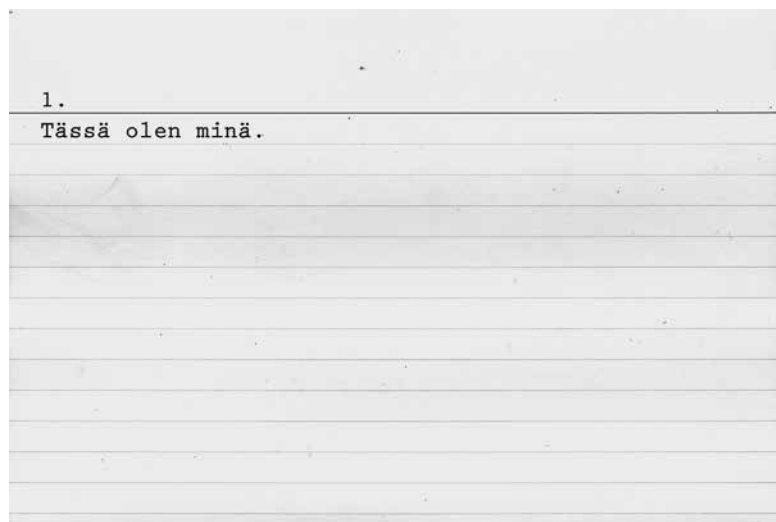
Me with a sled.

After being introduced to a captivating and rhythmically constructed family album, the reader is suddenly shown a group portrait, or, since we are still dealing with words instead of images, a name catalogue imitating a school class portrait. This photo, consisting of listing different names of the people "present" in the photo, is anachronistically mixed with Rubinshtein's own biography. Consequently, it is acceptable to notice that the author is, at this stage, present in the text. The text becomes increasingly heterogeneous, while the new cards keep introducing new genres of reading: film documen-

Лев Рубинштейн обсуждает вопрос авторства в разных своих текстах. Пригов искал конфликты между кодами, сталкивающимися внутри текста или серии текстов, обращал внимание на языки как таковые, и убил автора русской литературы, чтобы реконструировать образ мета-поэта. Зная все это, его ближайший коллега Рубинштейн, похоже, интересуется больше отношениями и пространствами между разными жанрами речи. Тексты Рубинштейна показывают, как московский концептуализм в поэзии 1970–80-х годов далек от однозначной игры с литературной традицией или атаки на советскую речь.

Рубинштейн много лет работал библиотекарем, и работа дала ему доступ к каталожным карточкам, на которых он пишет свои тексты, строчки, предложения или абзацы. Для Рубинштейна текст на странице книги не идеален. Карточки являются его лучшим пространством. Свои напечатанные на страницах книги тексты он называет «репродукциями». Его поэтика основывается на материале, который работает самостоятельно, без вмешательства «Божественного Автора». Карточки, как таковые, представляют собой смысловой потенциал, который реализуется лишь в мыслях читателя.

Язык, говорящий сам за себя, играет важную роль уже в самых ранних работах Рубинштейна, например, в «Каталоге комедийных новшеств» (1976), где авторство отчуждается с помощью пассива, а свобода слова материализуется в виде каталога высказываний или действий:



Cards 1 and 2 of Tomi Huttunen's Finnish translation of Это я (Tässä olen minä, I am Here) (2010) by Lev Rubinshtein.

1.
Можно чем-нибудь заняться;
2.
Можно заняться установлением понятийного единства и потратить на это почти все время;
3.
Можно заняться установлением причинно-следственных связей и забыть обо всем остальном;
4.
Можно заняться посредничеством между ведущим и ведомым и не знать, какой результат следует считать положительным;
5.
Можно заняться классификацией возможностей с точки зрения степени их комедийности;

В свое время Рубинштейн дал определение концептуализма, в котором он подчеркивал роль отношений между автором и текстом, между текстом и читателем, между «присутствием» и «отсутствием» автора в тексте, между «своей» и «чужой» речью. Полистилистика, эксперименты с жанровыми различиями, интермедиаальной интертекстуальностью и проблемы коммуникативной сети – таковыми оказываются доминирующие принципы творчества Рубинштейна. Он настаивает на том, чтобы его работы назывались *текстами*, а не *произведениями*, например. Таким образом, внимание уделяется тексту, как участнику в коммуникации между автором и читателем. Текст не должен читаться как нечто сделанное, окончательное или кем-то созданное; это, скорее всего, креативный процесс для участников полифонического диалога.

tary, television programme, unforeseen perspectives, styles and figures of speech, quotations, rhythmical allusions. Gradually, the text transforms into a net of intertexts.

The cast appearing in the text, that is, in the group portrait, arrives on the scene as fairly coincidental references to real or fictional people. About some of them we have unfailing information that they are real, historical figures and of importance to the real author's life and career. From this perspective, the relation between the names and the real people can be juxtaposed with the relation of coincidental quotations with their real or fictional sources.

The inside-textual relations between disparate fragments become meaningful, as the reader is compelled to understand that the names listed in the catalogue (for the group portrait) attain a voice. They become subjects for coincidental phrases, literary works, or scientific articles:

14.

Sitting:

15.

Lazutin Felix

64.

Lazutin Felix: "Thank you. I am afraid I must leave."

65.

(Exits)

29.

Standing:

42.

Govendo T.H.

Один из наиболее известных и обсуждаемых текстов (особенно среди критиков и исследователей) Рубинштейна – «*Это я*» (1995). Его можно воспринимать, как поздний синтез карточной поэтики и своеобразную декларацию его концептуалистской практики, и сам текст, кажется, посвящен вопросу коммуникативных отношений в литературе. Текст начинается с введения в фотоальбом:

1.

Это я.

2.

Это тоже я.

3.

И это я.

4.

Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: "1952".

5.

Миша с волейбольным мячом.

6.

Я с санками.

После того, как читателю представили ритмически скомпонованный семейный фотоальбом, он внезапно видит групповой портрет, или, поскольку мы все еще имеем дело со словами вместо изображений, с каталогом имен, имитирующим школьный групповой портрет. Фотография, состоящая из каталога человеческих имен, присутствующих в предложенной фотографии, смешивается с биографией автора. Следовательно, мы можем предположить, что автор, так или иначе, присутствует

81.

Govendo Tamara Haritonovna. "Some questions of non-conventional poetics in late James Dawson's oeuvre." Actual Labyrinth, No 3. Moscow, 1992, pp. 12-21.

84.

Zamesov Viktor Nikolaevich. "The crisis in the consciousness of a parasite. How to go further." Ibid, pp. 12-21.

The names of the people are dealt into two categories (cards 14 and 29): the ones standing (cards 15-28) and the ones sitting (cards 30-54). The ones that are sitting in the picture appear to be sources of coincidental phrases. The ones standing appear to be authors of books (scientific monographs or text books) and articles. The sitters would later become participants in dialogues with, as we might assume, the "I" of the text. However, they all leave, as did F. Lazutin in the above quotation. The fact of their absence from the textual world is noted by a laconic authorial description, typical of Rubinshtein's genre of catalogues: "(Exits)". After the sitters have left the textual space, there are only the bibliographic notes left – they remain as representatives of the ones standing in the group portrait. However, they are about to exit also, only this is done in a more complicated way – with the help of a *simulacrum*, a copy without an original. The bibliography turns out to be fictional, since all the bibliographic notes refer to the same pages of the same volume (Ibid, pp. 12-21):

84.

Zamesov Viktor Nikolaevich. "The crisis in the consciousness of a parasite. How to go further." Ibid, p. 12-21.

в данном тексте. Текст становится все разнороднее по ходу чтения, а новые карточки вводят читателя в новые жанры чтения: документальное кино, телевизионные программы, непредсказуемые перспективы будущего, стили и образы речи, цитаты, ритмические аллюзии и т.д. Постепенно текст Рубинштейна превращается в мозаику из чужих текстов.

Группа личностей, присутствующих в портрете, появляется на сцене в качестве достаточно случайных аллюзий на настоящих или вымышленных людей. О некоторых из них мы узнаем, что это живые люди, представители реального мира, играющие важную роль в жизни автора текста. С этой точки зрения, отношение между настоящими людьми и именами можно сопоставить с отношением между случайными цитатами и их настоящими или вымышленными источниками.

Внутритекстовые соотношения между фрагментами оказываются значимыми, когда читателю становится понятно, что имена, перечисленные в каталоге (для группового портрета), приобретают голос. Они субъекты, т.е. авторы случайных высказываний:

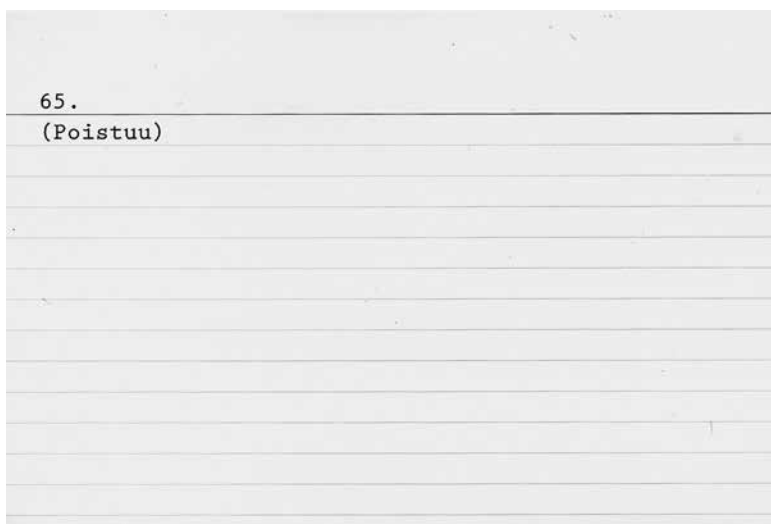
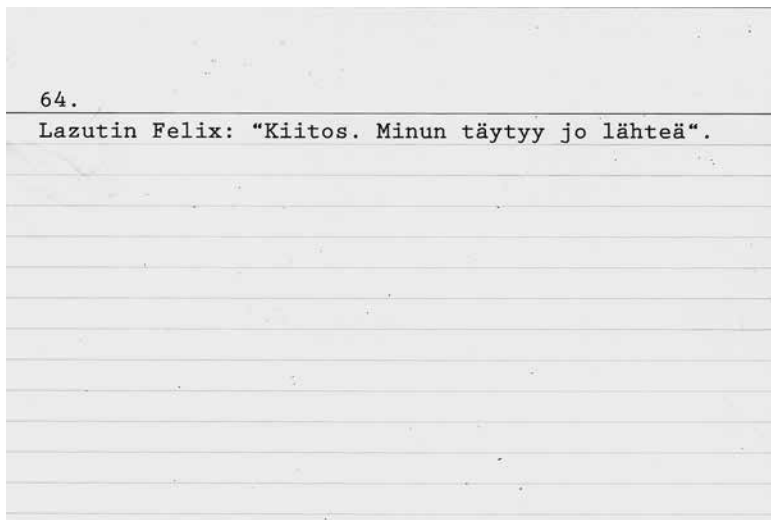
14.

Сидят:

15.

Лазутин Феликс

Намного позже в тексте появляется авторское высказывание персонажа:



Cards 64 and 65 of Tomi Huttunen's Finnish translation of Это я (Tässä olen minä, I am Here) (2010) by Lev Rubinshtein.

64.

Лазутин Феликс: «Спасибо. Мне уже пора».

65.

(Уходит)

С другой стороны, персонажи портрета являются авторами филологических работ, например:

29.

Стоят:

42.

Говендо Т.Х.

Заметно позже в тексте становится понятна роль упомянутой женщины, а также некоторых других участников группового портрета:

81.

Говендо Тамара Харитоновна. Некоторые вопросы неконвенциональной поэтики в поздних трудах Джеймса Доуссона // Актуальный лабиринт. Вып. 3. – М., 1992. – С. 12-21.

82.

Макеева Ольга Александровна. Календарные обряды племен среднего Левобережья // Там же, стр. 12-21.

83.

Конотопов Валерий Николаевич. Драма Томаса Бауэра "Скотница и курфюрст". К анализу основных мотивов // Там же, стр. 12-21.

The conclusion is left to the reader – the names of the people in the photograph were signifiers with no signified, i.e., copies without an original, and, finally, the reader is overwhelmed by the fact that there was no group portrait at all, since there was not anyone standing or sitting. Once the reader comprehends this, it is time for the reappearance of the “I”, mixed with flashbacks from the “nostalgic Soviet youth”.

The deconstruction done by Rubinshtein is directed towards a new compilation of the materials. The heterogeneity of the genres and speech styles lead into an inevitable existence of the context, and this is all we have left, also according to Roland Barthes: “The Text is plural. Which is not simply to say that it has several meanings, but that it accomplishes the very plural of meaning: an irreducible (and not merely an acceptable) plural. The Text is not a co-existence of meanings but a passage, an overcrossing; thus it answers not to an interpretation, even a liberal one, but to an explosion, a dissemination.”¹³ After reading “This is me” we do not have any text before us. After understanding the passage we – as readers – have gone through, there is no point in reading the text again. Needless to say, the author is dead, there is not any “me”, since he decided to leave with the disappeared text, with the coincidental figures that are no longer there. But the reader is left with nothing to do: “The reader of the Text may be compared to someone at a loose end (someone slackened off from any imaginary); this passably empty subject strolls [...] on the side of a valley, a oved flowing down below [...] what he perceives is multiple, irreducible, coming from a disconnected, heterogeneous variety of substances and perspectives.”¹⁴

84.

Замесов Виктор Николаевич. Кризис паразитарного сознания. Что дальше // Там же, стр. 12-21.

Имена людей делятся, таким образом, на две основные группы (карточки 14 и 29): на тех, кто стоит (карточки 15-28) и на тех, кто сидит (карточки 30-54). Сидящие оказываются источниками случайных высказываний. Стоящие оказываются авторами книг (научных монографий или учебников) и статей. Сидящие участвуют по ходу чтения в диалогах с лирическим субъектом, с неким «Я» этого текста, как можно полагать. Однако они все «уходят», как ушел и Ф. Лазутин в приведенном куске. Сам факт ухода/отсутствия в текстовом мире констатируется лаконически, что типично для каталогов Рубинштейна: «(Уходит)». А после того, как сидящие ушли из текстового пространства, остаются лишь библиографические данные, репрезентирующие участников группового портрета. Однако они тоже собираются уйти, только это осуществляется более сложным образом – с помощью *симулякра*, выявления копии без оригинала. Сама библиография оказывается, в конце концов, вымышленной, так как все библиографические карточки ссылаются на одни и те же страницы одного и того же источника (там же, с. 12–21), как мы видели в приведенном куске.

Этот вывод остается активному читателю текста. Имена людей на фотографии оказались означающими без означаемых, т.е. копиями без оригинала, и, наконец, читатель поражен фактом, что и самого группового портрета нет и быть не может, так как нет никого, кто мог бы присутствовать на том портрете. Как только читатель постигает это, наступает время для нового появления

Rubinshtein forces the languages, genres, quotes and quasi-quotes to speak among themselves. There is, however, an author present, as we saw in the case of “This is me”. This “I” is not in any sense above the other textual fragments – they all appear equal, the text is absolutely democratic and horizontal, and the authorial voice becomes only a part of this text and its choir of simulative voices. The Barthesian declaration about moving the attention from the author (and work) to the text is apparent in Rubinshtein’s way of treating authorship. There is no author inside or outside Rubinshtein’s text. It is of no importance, should this text be called “prosaic” or “poetic”. However, the role of the context also becomes confused, since the focus seems to be on the unique combination of alien and repetitive elements within the text. The question, whether the quotes, names, words or texts refer to anything existing outside the text, appears absolutely irrelevant. All that was important was their momentary function in the final product, in this new passage, from which we now have “exited” ourselves.

«Я» попеременно с ностальгическими кадрами из советского детства.

Обманка-деконструкция, придуманная Рубинштейном, направлена на перемонтаж материалов. Разнородность жанров и речевых стилей текста открывают контекст, который и есть всё, что остается читателю. После прочтения «Это я» у читателя нет текста. После понимания пройденной дороги нет смысла перечитывать данный текст. Очевидно, что автор уже мертв, нет уже никакого «я», так как он решил уйти вместе с исчезнувшим текстом, со случайными персонажами, которых тоже нет уже.

Рубинштейн аранжирует текст таким образом, чтобы языки, жанры, цитаты и квазицитаты сами говорили между собой. Некий автор, впрочем, тоже присутствует, как мы видели в случае «Это я». Данное «Я» никак не возвышается над текстовыми фрагментами – они все кажутся равными, сам текст абсолютно горизонтален и демократичен, а авторский голос лишь участвует в полифоническом хоре симулятивных голосов. Бартовская декларация перенесения внимания с автора (и произведения) на текст как участника коммуникации является очевидным последствием операции над авторством, проделанной Рубинштейном. Нет автора внутри или вне текста. Неважно, прозаичен или поэтичен текст. Вопрос, ссылаются ли цитаты, имена, слова или тексты на что-либо существующее вне обсуждаемого текста, тоже неважен. Важна их временная, мгновенная функция в окончательном тексте, откуда мы с вами теперь уже окончательно ушли.

1. The present article is based on my earlier study: Huttunen, Tomi: "Russian Death of the Author: More or Less a Poet". In: *Perestroika: Process and Consequences*. Ed. M. Kangaspuro et al. Helsinki: SKS, 2010, 284–311.
2. Barthes, Roland: "The Death of the Author". In: Roland Barthes, *Image-Music-Text*. London: Fontana 1977, 142–143.
3. Epstein, Mikhail et al.: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York/Oxford: Bargahn Books 1999, 106.
4. Kuritsyn, Viacheslav: *Russkii literaturnyi postmodernizm*. Moskva: O.G.I. 2000, 92.
5. Epstein, Mikhail: "Postmodernism, Communism, and Sots-Art" in M. Balina & al. (eds.), *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*. Evanston: Northwest University Press 2000, 3–32.
6. Barthes, 1977, 146.
7. Barthes, Roland: *S/Z*. London: Cape 1975, 4.
8. Nekrasov, Vsevolod: "Kak eto bylo (i est') s kontseptualizmom". *Literaturnaia gazeta* 1 Aug. 1990.
9. Kuritsyn, 2000, 106.
10. Zorin, Andrei: "Vzgliad iz zala", *Lichnoe delo No.* Moskva 1991, 263.
11. Rubinshtein, Lev: "Poeziia posle poezii", *Oktiabr'* 9 (1992), 84.
12. These numbered fragments or telegraphic chapters were originally bibliographic cards (Rubinshtein worked as a librarian before becoming a professional poet). According to Rubinshtein, the 'original' text is always the moment of the reading, i.e., the interactive situation, where either the author or the audience is reading the cards aloud. In this situation there are different elements combined, such as the spontaneous reactions of the audience on the rhythmical 'instructions' (such as "pause", "extensive pause", "applause") that the cards may contain.
13. Barthes, 1977, 159.
14. Ibid.



Dmitry Prigov and Lev Rubinshtein are examining the envelope received during the art group Collective Actions' performance "Group-3" in Moscow, 1983. Photo: George Kiesevalter.

1. Настоящая статья основывается на нашей более ранней работе. Huttunen, Tomi: "Russian Death of the Author: More or Less a Poet". In: *Perestroika: Process and Consequences*. Ed. M. Kangaspuro et al. Helsinki, 2010, 284–311.
2. Barthes, Roland: "The Death of the Author". In: Barthes, Roland: *Image – Music – Text*. London: Fontana, 1977, 142–143.
3. Epstein, Mikhail et al.: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York/Oxford: Bargahn Books, 1999, 106.
4. Курицын, Вячеслав: *Русский литературный постмодернизм*. Москва: О.Г.И., 2000, 92.
5. Epstein, Mikhail: *Postmodernism, Communism, and Sots-Art*. In: *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*. Ed. M. Balina et al. Evanston: Northwest University Press, 2000, 3–32.
6. Barthes, 1977, 146.
7. Некрасов, Всеволод: «Как это было (и есть) с концептуализмом». «Литературная газета», 1 авг. 1990 г.
8. Зорин, Андрей: «Альманах – взгляд из зала». *Личное дело №*. Москва: В/О Союзтеатр, 1991, 263.

Moscow Conceptualism is at the core of Russian contemporary art. Its influence extends from the visual arts to performance and from photography to literature. This book addresses the various aspects of Eastern Conceptualism from the perspectives of six artists and researchers and an artist group. The articles are by Yuri Albert, Hannu Eerikäinen, Tomi Huttunen, New Normals, Kimmo Sarje, Victor Skersis and Vadim Zakharov.

Московский концептуализм лежит в основе современного российского искусства. Его влияние простирается от изобразительных искусств до перформанса и от фотографии до литературы. Эта книга обращается к различным аспектам восточного концептуализма в интерпретации шести художников и/или культурологов, и художественной группы. Авторами статей являются Юрий Альберт, Вадим Захаров, Ханну Ээрикийнен, группа «Новые нормальные», Киммо Сарье, Виктор Скерсис и Томи Хуттунен.

**ACADEMY
OF FINE ARTS**

**× UNIVERSITY OF
THE ARTS HELSINKI**



**UNIVERSITY OF HELSINKI
ALEKSANTERI INSTITUTE**