

play

pause

stop

✓ loop'A

features
p 21

outlook
p 35

exhibitions/events
p 53

attitudes
p 60

projects
p 62

interviews
p 66

loop'A

international
art
magazine

issue 1

2005



SPONSORS AND SUPPORT



Tbilisi Municipality Office for Education & Culture

Publishing and printing of the first edition of LOOP magazine was possible through the financial support of the Tbilisi Municipality Office of Education and Culture.



THE EURASIA
FOUNDATION



The United States Agency of
International Development



The British Council in Georgia



The Embassy of the USA
to Georgia



'CESO'
International Services
Canada



The Ministry of Culture,
Monument Protection and
Sports of Georgia



The National Centre for
Contemporary Art
Russia

CGCCA

The Centre for Global
Coordination of Culture & Art



The Foundation for the Revival and
Development of Cultural Heritage of
Shida Kartli - Georgia



The National Art Centre
Georgia

AUTHORS

Iliko Zautashvili – Georgia

Bedri Baykam – Turkey

Magda Guruli – Georgia

Vladimir Salnikov – Russia

Guy Archer – USA

Rusudan Oat – Georgia

Anatoli Patsiukov – Russia

Audrey Bartis – France

Katerina Gregos – Greece

Smadar Sheffi – Israel

Teimur Daimi – Azerbaijan

Gamal Bokonbaev – Kyrgyzstan

Lali Pertenava – Georgia

Julie Chou – Taiwan

Lydia Matthews – USA

John Wilson – OSA

Leyla Akhundzadeh – Azerbaijan

Tsolak Topchyan – Armenia

Bruce Allan – UK



EDITORIAL BOARD

Editor in chief & art director – Iliko Zautashvili

Managing editor – Nana Kirmelashvili

Assistant editor – Magda Guruli

Editorial assistance – Tsolak Topchyan/Armenia
Teimur Daimi/Azerbaijan

Assistants - Gurgen Barikyan/Armenia,
Nino Goginashvili

Translation – Magda Guruli, Eka Jinoridze,
Maka Sakhvadze,

Consultante – Peter Nasmyth/UK

Design – Archil Turmanidze, Natalia Kubaneishvili

© Art Caucasus Association

Beyond Stereotypes

Your studio can be everywhere / Meir Agassi /

The conclusive formula, that a demand gives rise to offer in the Caucasian context can be stated as: good offer gives rise to demand.

Anyhow, we did not carry out any special research on the subject of actuality of contemporary art magazine in the South Caucasus. Nobody will argue that the similar magazine is utterly crucial, though.

The epoch of search and revelation in the speeded up mode is still on. Our adaptation to instant sensations and upheavals increases the quality of overcoming the time bar.

And swear by him that there should be time no longer /revelation X.6/.

The preceding heroic millennium remains in the historical context of the past. The characters of novelty are not yet defined, but the tendency of creation of a new essence is pronouncedly dynamic.

Art or that which constitutes this phenomenon, as a prejudice-free experimental space makes possible the most unexpected suppositions. Precisely in this global creative 'studio' emerges that which may be realized in the future not only in science or technologies but also in relations among people. Today satiated with a number of stereotypes in all spheres of human activity we are standing at the crossroads facing the alternatives either mastication of surrogates or winning new values new possibilities and the establishment of a new, daring epoch without stereotypes.

Iliko Zautashvili

Вне Стереотипов

Неоспоримая формула, что спрос рождает предложение в Кавказском контексте может быть сформулирована так: хорошее предложение наверняка рождает спрос.

Так или иначе, мы не проводили каких либо исследований на предмет актуальности журнала о современном искусстве на Южном Кавказе. Хотя никто не станет спорить, что подобный журнал абсолютно необходим.

Эпоха поисков и открытий в режиме предельного ускорения всё ещё продолжается.

Наша адаптированность к ежеминутно переживаемым сенсациям и потрясениям увеличивает качество преодоления барьера времени.

- И клялся что времени уже не будет. /Апокалипсис, X, 6./

Предыдущее героическое тысячелетие переживается в историческом контексте прошлого и хотя признаки нового пока что не совсем определены, тенденция формирования нового содержания подчёркнуто динамична. Искусство, или то из чего сегодня состоит этот феномен, как свободное от предрассудков экспериментальное пространство, делает возможным самые неожиданные предположения.

Именно в этой глобальной творческой мастерской зарождается то, что может быть осуществлено в будущем не только в науке и технологиях, но и в отношениях между людьми.

Сегодня пресыщенные множеством стереотипов во всех сферах человеческой активности, мы стоим на распутье перед выбором: или самодовольное пережёвывание суррогатов, или завоевание новых ценностей, новых возможностей, утверждение новой смелой эпохи без стереотипов.

Илико Зауташвили



THE ART WORLD: WHERE DO WE STAND?



Bedri Baykam
www.bedribaykam.com

One of the most internationally well known artist and intellectuals, Bedri Baykam was born in 1957, in Ankara, Turkey.

He studied at the Sorbonne University in Paris from 1975 to 1980 and got an MBA degree. During this time, he also studied drama in L'Actorat, Paris. He lived in California during the years 1980-1987, studied painting and film-making at the California College of Arts and Crafts, in Oakland. He returned to Turkey in 1987 and has had his studio in Istanbul since, still exhibiting worldwide.

International shows flow in front of us here and there. The art wind blows globally just like the current times, although it's effects remain within the zones of the modest "art world".

Our planet, in spite of its size, and the drastic time zones, looks more and more like a single country. The whole world follows saga of the European Union, the bombings in London, the endless mutual daily killings in Iraq, Israel and Palestine.

The shameful war in Iraq, the tragedies of the 11th of september or 15 years down the road, the gulf-war, not "directed" but "anchored" by CNN and Christian Amanpour allowed the world to follow tragedies simultaneously as well. Added into the drama were Bosnia and Rwanda. Not that the networks always want to interfere or do something about it, but at least TV channels gives the global world village the impression, the illusion that "hearts and the human consciousness" are very much concerned in what's happening "over there", and that there might be somebody doing something about it. Well, not as much if the region is not called Kuwait, with some oil and a power story squeezed somewhere in between and definitely nothing, if the name of the invader is called "USA" in the middle east.

The 11th of september has brought an end to this one-way street "American dream" that lived peacefully unless attacked by floods, fires or earthquakes. Now world news concerns a greater amount of Americans as they fear some jumbo airplanes entering through their office or their living room walls while browsing through the latest stock-market fluctuations. Just like the londoners who could care less about children dying in Iraq; Now they worry endlessly while taking the tube.

Analyzing the breathtaking spread of the digital revolution and its immediate visual and social consequences I had predicted in full graphic detail, what happened on september 11 in New York, in my novel "The Bone" published in december 2000, 10 months before (1) On that day my friends started calling me, asking to go to a TV set and to watch the news; "Your novel has become a reality". Was I shocked? Yes. Was I really surprised? No. I saw it coming. With the atomistic spread of the information world, the only way to look to the same direction would be an attack to the largest nation, its largest city, one of its largest skyscrapers, head on with the largest available plane! This was exactly that my book had predicted, even analyzing the immediate aftermath with billions of people glued to their seat in front of the TV, watching over and over the moment of "penetration" of the building by the jumbo plane... It was an hypnotizing image for everybody.

Money and power have no consciousness. Not in politics. Maybe not in art either. It's the world of straight business: merciless, tearless, fearless. This is a world of all sorts of tycoons.

And we have to put up with all this show of strength, as well as the routine standards of "fait accomplis" in arts, in politics, in life.

If you are somebody who -unfortunately- has a brain that thinks, you will be besieged from all sides. And you will have no other choice but fighting at all times. You will have to learn to be a multifaceted man. This is what happened to us in Turkey.

We had to fight against undemocratic laws or groups in our country.

We had to fight against the western imperialist and colonialist hegemony in the Arts.

We had to fight with the raise of Islamic fundamentalism and totalitarian regime seeking political groups, to preserve our freedom and integrity.

We had to fight against enemies of the modern Turkish republic founded by the great revolutionary Mustafa Kemal Atatürk.

And also

We had to fight in the international art scene against the prejudice held by the western so called "Cultural Institutions-Museums" towards non-western artists and the arts in the "developping nations".

We had to fight against conservative groups in our own country who kept spreading the idea that modern and contemporary arts were nothing important and was wasted time, detracting from our long cherished historical folkloric and established local art.

We had to fight against conservative art movements who spread the word that all experimental contemporary art was derived from the west and meant nothing.

We had to fight against bureaucratic obstacles, get organized in this respect, by founding the Turkish extension of "International Plastic Arts Association linked with AIAP in Paris.

We had to have more than one face, more than one title, more than one goal, more than one job or one image. Our western colleagues, didn't need to struggle for the unity in their land, their democratic rights, their freedom, their modern museums, their potential collectors, their peacefull existence... For them life has been a "struggle" of being accepted in more prestigious galleries, collections, museums for having more and more publications and books and advertising their art, for increasing their participation in the international art fairs, bienals, manifestos, Venice, Documenta, etc.

In 1983 while a big show on new-expressionism was being mounted at the San Francisco Museum of Modern Art, I noticed through bitter personal experiences, not only how racist and prejudiced museum curators and directors could be, but also how wrongly and erroneously the word "international" had been used all along used in those exhibits. The inclusion of artists by 5 big western passports, was enough to label a show as international for the western institutions. Besides that, they were almost totally closed to all communications, didn't want to hear meet or read anything that had to do with the recent contemporary culture of the "developping" nations. They were only interested –at best- with the Incas, the Ottoman Empire or the Aztecs, old-ancient art and culture of "the other" world! It was very easy for me to go back step by step to find out how unfortunately the whole modern and contemporary art history of the 20th century was built as the artistic ventures of the 5 big nations, controlling the major art magazines, auction houses, museums, critics, dealers etc.

In fact, "Modern art history was nothing but a fait Accompli" implicitly led by the west, without any justice, or real interest, or human/sociological care towards other nations.

My manifesto distributed outside the San Francisco Museum of Modern Art on June 30/July 1, 1984, marked the "step one" of a long rebellion that was going to be obviously "a long fight". "Modern Art History is a Western Fait Accompli" was an article first published in the New Art Examiner, in september 1986. It was the first printing of a long historical ethnical dispute. In 1987 at the first Istanbul Biennial I even installed a one-meter square voting room "Do Monkeys' Have a right to Paint?" which meant "Do non-western artists have the right to do non folkloric contemporary art? "The point was that the west for decades and decades had been only interested in the ancient cultures and art of other civilizations. It had been building a one-way street art history only for the rich 5 nations and erroneously trying to have it certified as "The world's only main artists and movements".

Everything universal was also quickly copyrighted as western. And everything even coming from the east or the south, was being fastly copyrighted as "western" once a western artist had used it in his/her works. Looking at past history, examples were numerous if not to say, endless. It was as if some Mangbetu Zaire art, didn't belong anymore to its original creator, once it found its way to Paul Klee, or later to A.R.Penck. They were seen only "anonymous" materials to be used as inspiration source, like a landscape or a cave.

NEW BOOKS THAT CONTRIBUTE TO THE "MONKEYS" THESIS

In the last 20 years, some other books that largely contributed and enforced my ideas as stated in "Monkeys Right to Paint" were published. These are "Black Athena" (3) by Martin Bernal and "The Occident and The Others" (4) by Sophie Bessis. Black Athena proves how western institutions and historians reshaped totally falsely the history of the world to come up with the fiction that the western world owes nothing to other cultures, besides the Greek culture and that's about it. The author brings undeniable evidence on this other history falsification as executed mainly with the start of the 19th century. Sophie Bessis also uses similar parallel ideas and also reminds how western scientists asserted their theories on how the brain gets bigger and better in mankind as the color of the skin gets lighter! She also analyzes how relative the different concepts related to power structures and wars in the world are in light of the zones of interests and immediate benefits of the western countries.

During the same times the art world was going through another transformation: that was the growing importance of "text" in contemporary art. The art shown around in Museums and trendy galleries in the second half of the 80's and beginning of the 90's was cooling off as a reaction to boiling temper of Neo Expressionism. Following Neo-Geo art, some third or fourth generation followers of Marcel Duchamp invaded the art galleries. "The Post Duchamp Crisis" was the name of a conference I gave which later added itself as 2nd part of my book "Monkeys' Right to Paint" You would take any object there and place them in the "art exhibit environment" and they would look like conceptual avant-garde art... There was always a possibility to push those installations forward by presenting them with a text which had to stand strong and firm as built by stone and steel. The longer the

text was, the more referential the text was, the heavier and more unintelligible the text was, the better it was! So by now, we know that there is a supremacy of the western race in the arts, we know that there is a cultural and political ongoing imperialism. But what about within the center of the seed of the pure art world? Forget frontiers, countries, institutions.

WHO IS RESPONSIBLE OF THE CURATO-EGO?

It's definitely a sad story of our times to see the art world surrendering without conditions to this monstrous new system it has created. Who is responsible for this crime? The museum directors flood with solicitations that had to pass it on to somebody? The unspoken sponsorship system that had to make sure that everything was well "under control?" The insecurity of the artists that were ready to jump onto anything that would select them anywhere? We can speculate about the answer. But some of the remarks we can make about the "curated scene" are definitely already standing out. There is one thing that the curators forget: Without the curators, the artworld would still function, art and artists would still exist. However without the artists, there is no art and there is no curator at all. The existence of the curator is linked to the one of the artist. Not vice-versa. I think it's something quite important for them to just keep it in mind.

WHERE DID THE ARTIST GO?

Why have young artists become so willingly subordinate to the curated world? Or to the "curatoman" as the Thai artist Nawan Rawanchaikul states with wit? Why so willfully surrender the position of the "storyteller" to the party, the person who was supposed to make things understandable for the larger audiences and make artists life easier and explain their position in the context of the history of art?

The "Curator" today is much less interested in who he's showing and where this work can stand in history as opposed to his own immediate, very immediate impact. It's his show before anybody else's. Artists are mainly there to contribute with their visuals or their pre-ordered illustrations to his own ideas and outlook towards life. The personal story or history of evolution of the artist doesn't mean much to him. It's just some headache data to collect and throw at the end of the catalogue-well, that much has to be done although there is no sincere care.

*Bedri
Baykam*

(1): "The Bone" (Kemik) in its Turkish title, the book was published in 2000 december by Piramid Publishing in Istanbul. It came out in English in spring 2005, through Piramid Publishing as "The Bone in English.

(2): Bedri Baykam "Monkeys' Right to Paint". Literatür Publishing. Istanbul 1994.

(3): Martin Bernal "Black Athena"

(4): "L'Occident et Les Autres". Sophie Bessis



МИР ИСКУССТВА ГДЕ МЫ НАХОДИМСЯ?



Бедри Байкам
www.bedribaykam.com

Один из самых известных художников и интеллектуалов Бедри Байкам родился в 1957, в Анкаре, Турция.

С 1975 по 1980 он учится в Университете Сорбонны в Париже и получает степень магистра. В это время он также обучается драме в L'Actor at, Париж.

С 1980 по 1987 изучает живопись и режиссуру в Калифорнийском Колледже Искусств и прикладное искусство в Окленде.

В 1987 году он возвращается в Турцию и создает свою студию в Стамбуле, продолжая выставляться по всему миру.

То здесь, то там проходят международные выставки. Искусство всегда следует духу времени, ставя перед собой глобальные задачи, хотя кажется, что его влияние остается в зоне скромного «мира искусств».

Наша планета все больше и больше начинает походить на единое пространство. Весь мир следит за сагой о Европейском Союзе, взрывами в Лондоне, каждодневными убийствами в Ираке, Израиле и Палестине.

Позорная война в Ираке, трагедия 11 сентября, война в Персидском заливе, преподанные миру средствами CNN и Кристиан Аменпуар, обуславливали наше отношение к трагической судьбе людей, вовлечённых в них. Вдобавок к этим драмам можно отнести Боснию и Руанду.

Не то, чтобы СМИ намеренно вмешивались или предпринимали что-либо, для создания впечатления, иллюзии, глобальной деревне, что «сердца и человеческое сознание» очень заинтересованы происходящим «там», и что возможно существует некто, направляющий эти события.

Хорошо, что не так уж много делается ими, если регион не носит название Кувейт с его богатыми запасами нефти и историей, и определено ничего не делают, если имя захватчика на Среднем Востоке – США.

11 сентября положило конец этой односторонней улице под названием «Американская мечта», которая комфортно поживала, пока не была атакована наводнениями, пожарами и землетрясениями. Сейчас большее количество американцев заинтересовано мировыми новостями, так как они боятся, чтобы какие-либо самолеты не ворвались бы в их офисы или протаранили стены их гостиной во время разговоров о колебаниях на фондовой бирже. Так же, как и лондонцы, которых меньше заботят дети, умирающие в Ираке, зато они бесконечно озабочены при поездке в метрополитене.

Анализируя захватывающее распространение цифровой революции и его немедленные визуальные и общественные последствия, я предсказал во всех графических деталях, что произошло 11 сентября в Нью-Йорке, в моем романе «Кость» изданном в декабре 2000 года, за 10 месяцев до трагедии (1). В тот день мои друзья начали звонить мне и уговаривать пойти на телевидение и посмотреть новости. «Ваш роман стал реальностью». Был ли я шокирован? Да. Был ли я действительно удивлен? Нет. Я видел его приближение. Распространение информации со скоростью атомного взрыва предсказало, что мишенью атаки станет самая большая нация, самый большой небоскрёб, и самый большой пассажирский самолет! Это все точно так, как предсказала моя книга. Анализируя последствия трагедии, как зрелища для миллионов людей, приклеенных к своим телевизорам, вновь и вновь наблюдавших за «проникновением» в здание захваченного самолета, становится ясно – это гипнотизирующий образ.

Деньги и власть не имеют сознания. Политика тоже. Может и искусство тоже не имеет его. Это мир голого бизнеса: безжалостный, бесчувственный и бесстрашный. Это мир промышленных магнатов всех сортов.

И нам приходится мириться со всем этим показом силы, также как и с рутинными стандартами «свершившегося факта» в искусстве, политике и в жизни.

Если вы кто-то, кто, к сожалению, имеет мозги, которые к тому же интенсивно работают, вас будут осаждать со всех сторон. И у вас не будет другого выбора, как только постоянно бороться. Вам придется научиться стать многоликим человеком. Это то, что случилось с нами в Турции.

Нам пришлось бороться с недемократичными законами и группами в нашей стране.

Нам пришлось бороться с гегемонией западных империалистов и колонистов в искусстве.

Нам пришлось бороться с подъемом исламского фундаментализма и тоталитарным режимом в поисках политических групп, чтобы сохранить нашу свободу и неприкосновенность.

Нам пришлось бороться против врагов современной Республики Турция, основанной великим революционером Мустафой Кемалем Ататюрком.

А также:

Нам пришлось бороться на мировой сцене искусства против предрассудков, так называемых западных «культурных

Учреждений-Музеев» по отношению к не-западным художникам и к искусству «развивающихся наций».

Нам пришлось бороться против консервативных групп в нашей собственной стране, которые продолжали распространять идею о том, что современное искусство – «это совсем неважно», и что это всего лишь потеря времени, умаляя этим возвращенное нами устоявшееся самобытное искусство и фольклор.

Нам пришлось бороться против представителей консервативного искусства, которые распространяли идею о том, что экспериментальное современное искусство пришло из Запада и ничего не значит.

Нам пришлось бороться с бюрократическими препятствиями, основав турецкое отделение «Ассоциации Международного Пластического Искусства», связанного с AIAP в Париже.

Нам приходилось иметь больше чем одно лицо, больше чем одно название, больше чем одну цель, больше чем одну работу или один имидж.

Наши западные коллеги не боролись за единство их земли, за свои демократические права, свою свободу, свои современные музеи, своих потенциальных коллекционеров, свое мирное существование... Для них жизнь была «борьбой» за то, чтобы быть принятыми в более престижные галереи, коллекции, музеи, чтобы иметь больше публикаций и книг, чтобы больше рекламировать свое искусство, за то чтобы увеличить свое участие в международных арт-ярмарках, манифестах, Venice, Documenta и т.д.

В 1983 году, во время большой выставки на тему «Новый экспрессионизм», который проводился в Музее Современного Искусства в Сан-Франциско, я заметил что, не только кураторы и директора музеев могут быть предубежденными расистами, но и насколько неправильно и ошибочно слово «международный» было использовано то там, то здесь на той выставке. Включение художников с пятью западными паспортами было достаточно, чтобы отнести показ к числу международных для западных учреждений. Кроме того, почти все они были полностью закрыты для всех средств массовых коммуникаций, которые не хотели ни слышать, ни видеть, ни читать что-то, что имело бы отношение к современной культуре «развивающихся» наций. Они были заинтересованы – в лучшем случае – Инками, Османской Империей или Ацтеками, старинным искусством и культурой «другого» мира! Мне было очень легко вернуться назад шаг за шагом и выяснить, как, к моему сожалению, вся история современного искусства XX века была построена и контролируется, в прочем, как и художественные организации, арт журналами, аукционами, музеями, критиками, дилерами и т.д. пяти больших наций.

Фактически «История Современного Искусства» - это ни что иное, как «свершившийся факт» безоговорочно возглавляемый Западом, без какого-либо намека на справедливость или реальный интерес, или человеческой заботы в отношении к другим нациям.

Мой манифест, распространенный за пределами музея Современного Искусства Сан-Франциско с 30 июня по 1 июля, 1984 года, отметил «шаг №1» длительного сопротивления, который должен был стать «длительной борьбой».

Статья «История Современного Искусства – это Западный Свершившийся Факт» - впервые была напечатана в New Art Examiner, в сентябре 1986 года. Это была первая публикация долгого историко-этического диспута. В 1987 году на первом биеннале в Стамбуле я даже установил квадратную комнатку для голосования в один квадратный метр с вывеской «Имеют ли право обезьяны рисовать?» (2), что означало «Имеют ли право не западные художники создавать нефольклорное современное искусство?» Суть была в том, что Запад в течение многих десятилетий, интересовался только древней культурой и искусством других цивилизаций. Он создавал улицу с односторонней историей искусства только для 5 богатых наций и пытался представить их художников, их художественные движения как «основополагающие в мире».

Все воспринятое западом быстро утверждалось в правах как универсальное. И все, даже пришедшее с востока или с юга, быстро становилось «Западным», как только западный художник использовал это в своих работах. Оглядываясь в прошлое, мы видим, что таких примеров было много, если не сказать о бесконечном множестве. Ярким примером может служить искусство Мангбету Заире, которое больше не принадлежало его первоначальному создателю, сразу же после того, как оно находило свой путь к Полю Клее или к А.Р Пенку. Его представляли только в качестве «анонимного» материала для использования, как источник вдохновения, как ландшафт или пещера.

НОВЫЕ КНИГИ, КОТОРЫЕ РАСКРЫВАЮТ ТЕЗИС ОБ «ОБЕЗЬЯНАХ»

За последние 20 лет были изданы несколько книг, раскрывающих и претворяющих в жизнь мои идеи, которые были изложены в «Правах Обезьян на Рисование». Это «Черная Афина»(3) Мартина Бернала и « Запад и другие» (4) Софи Бесис. «Черная Афина» рассказывает, как западные учреждения и историки изменяли мировую историю с тем, чтобы показать, что западный мир ничего не должен другим культурам, кроме греческой культуры.

Софи Бесис также использует похожие идеи и напоминает о том, что западные ученые отстаивали теории о том, что мозг человека становится больше и лучше с осветлением цвета кожи! Она также анализирует, насколько интересы и немедленная выгода западных стран обуславливают рождение концепции касательно власти структур и войн в мире.

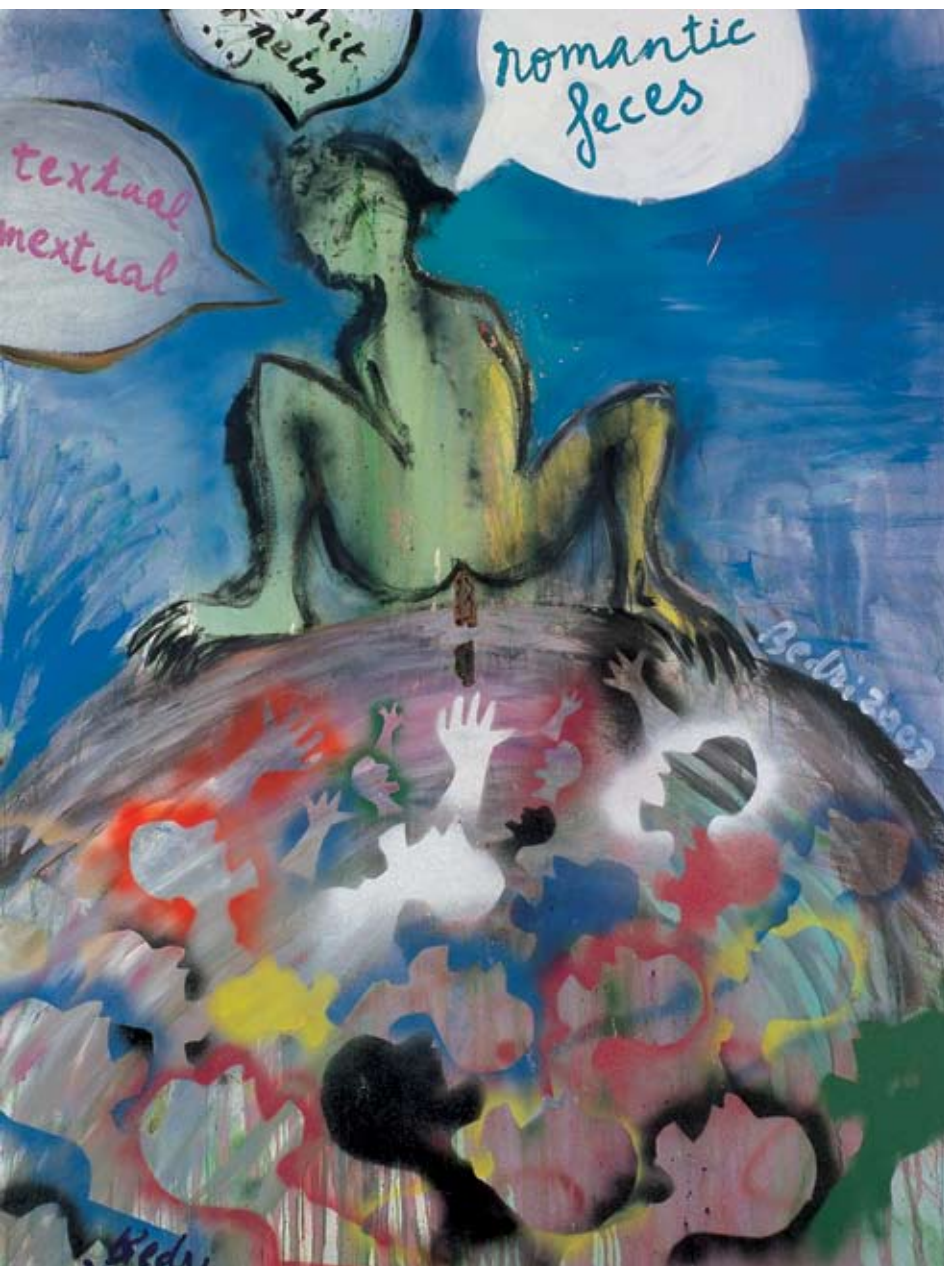
В те же времена мир искусства проходил другую трансформацию: это была растущая значимость «текста» в современном искусстве. Искусство, показанное в музеях и галереях разных направлений во второй половине 80-ых и в начале 90-ых, было охлаждающим, как реакция на кипящий характер Нео Экспрессионизма. Следуя Нео-Гео Искусству, последователи Марселя Дюшампа третьего или четвертого поколения захватили арт галереи. «Кризис после Дюшампа» - название конференции, которое я дал ей позже, добавив это как вторую часть к моей книге «Право Обезьян на Рисование». Вы взяли бы любой объект оттуда и вставили бы его в «среду экспонатов искусства», и он выглядел бы как концептуальное

авангардное искусство... Всегда была возможность продвигать инсталляции, построенные из камня и стали в сочетании с текстом, который хоть сколько нибудь подходил по содержанию. Чем длиннее был текст, тем он был реферативнее, и чем тяжелее и глупее был текст, тем лучше!

Так что на данный момент, мы знаем, что в искусстве есть превосходство западной расы; мы знаем, что существует и продолжается культурный и политический империализм. Но что же можно сказать о центре зерна чистого мира искусства? Забудьте о границах, странах, учреждениях.

КТО ОТВЕТСТВЕНЕН ЗА КУРАТОР-ЭГО?

Определенно, это печальная история нашего времени, увидеть мир искусства, подчиняющийся без каких-либо условий новому монстру-системе, которую он создал. Кто ответственен за это преступление? Директора музеев, которых наводняют настойчивыми просьбами? Безоговорочная система спонсоров, которая должна быть убеждена что все «под контролем»? Опасное положение художников, которые готовы прыгнуть туда, где их выберут? Мы можем размышлять над ответом. Но некоторые замечания, которые мы в состоянии сделать касательно «куруемой сцены» уже определены.



Есть одна вещь, о которой забывают кураторы: без кураторов, мир искусства все равно будет функционировать, искусство и художники будут существовать. Как бы то ни было, без художников нет искусства и уж подавно нет кураторов. Существование куратора, связано хотя бы с одним из художников, а не наоборот. Я думаю, что это достаточно для того, чтобы помнить об этом.

КУДА НАПРАВЛЯЕТСЯ ХУДОЖНИК?

Почему молодые художники стали добровольно подчиняться контролю кураторов, или «курамоенов» - как остроумно назвал их тайский художник Наван Раванчаикул? Зачем добровольно сдавать свою позицию «рассказчика» другой стороне, лицу, которое всего лишь должно было бы сделать вещи понятными для большой аудитории и сделать жизнь художников более легкой и помочь ему донести свою позицию?

«Куратор» сегодня менее заинтересован в том, кого он представляет, и какое место эта работа может занять в истории искусства, что противоречит его собственным убеждениям и взглядам. Это его шоу. Художники, в основном, содействуют этому заранее заказанными иллюстрациями к своим собственным идеям и точке зрения относительно окружающей жизни. Личная жизнь и творческая эволюция художника не значит ничего для куратора. Это всего лишь данные с головной болью для сбора и сброса их в конец каталога – вот все, что надо сделать, хотя и нет никакой искренней заботы.

(1) «Кость» (Кемик) в турецком названии, книга была издана в декабре 2000 года посредством Pyramid Publishing в Стамбуле. Она вышла на английском языке весной 2005 года тоже посредством Pyramid Publishing как «Кость на Англиском».

(2) Бедри Байкам: «Право Обезьян на Рисование». Literature Publishing, Истанбул 1994 год.

(3) Мартин Бернал : «Черная Афина».

(4):«Запад и Другие» ("L'Occident et Les Autres"). Софи Бесис.

GEORGIA'S QUEST FOR A PLACE ON THE CONTEMPORARY ART MAP



Magda Guruli
curator

Today after the Rose Revolution Georgia has entered a new phase of its development: the creation of a democratic and civil society is now the first priority.

Georgia is a country whose natural development was interrupted many times because of its geo-political status.

Georgia entered the 20th century as a fully established democratic state, ready to accede to full independence. It already demonstrated the democratic tendencies prevailed in most culture and art spheres. However, the Bolshevik aggression of the Caucasus and the occupation of Georgia that followed in 1921 cast aside the progressive cultural tendencies for a long time.

Unfortunately, this topic is not thoroughly studied and critically evaluated and neither are the contemporary art tendencies that are connected mostly to the modernism and contemporary art problems.

Today the interest toward Georgia in terms of contemporary art is minimal. Georgia is nowhere to be found as an actual art space on the world art map of the XX-XXI centuries. There are many reasons for this. The inactivity of political, social-economic bodies, galleries, museums, educational and non governmental structures is one of the reasons, but the shortage and lack of ambition of interdisciplinary institutions, curators and art-critics is the other. On all these levels world art processes are ignored. As a result, there is no social interest for professional curatorial activities. Consequently, most festivals and exhibitions lack conceptual basis, as well as relevant messages for society.

Very often, it is the person who finds the finances that will determine the artistic event according to his/her own tastes and criterias, and unfortunately this person is rarely a professional curator.

Current art-initiatives in Georgia still face obstacles specific to post Soviet chaos. These are: the lack of education and information, the non existence of a clear governmental cultural policy and the general disdain towards the necessity of financing contemporary art as a socially urgent sphere.

Individual attempts from non governmental art-organizations are chaotic and limited. Meetings, workshops and exhibitions financed by international organizations and European Union have a definitely superficial character. The events are not held for the actualization or the broadening of the local art-scene or the deepening of curatorial practice, but for the popularization of European clichés concerning general behaviour and relations. I'm not even talking about juggling with topics made up for shows aimed at European Union experts. All those events don't have anything to do with reality.

Against such background and the retrogression of a part of society, artists and art groups in Georgia lead quite intensive and creative lives. Here are some of the successful group exhibitions having taken place in the last 15 years that entered the western art space with a worthy message Among them were: 'Georgia on my mind', Museum Friedericianum, Kassel, and Dumont Kunsthalle, Cologne, (curated by Hubertus Gassner), 'Heat and conduct', Mappin Art Gallery, Sheffield, Arnolfini Gallery, Bristol, (curated by Michael Tooby), 'Between photography and painting', ifa Gallery, Berlin, (curated by Barbara Barsch & Ev Fischer), 'Trans-formation', UNESCO, Paris, (curated by Françoise Friedrich), 'Camouflage', European House of Geneva, Maison de l'Europe de Geneve (curated by Nelly Zedgenidze), 'On the other Side of History', Apollonia, Strasbourg, La Ferme Du Buisson, Paris (curated by Anne Tronche & Dimitri Kostantinidis), 'Landscape and Territory', Swiss-Georgian project, N-Gallery, Tbilisi, (Curated by Laurence Bonvine). 'Transmission', Gallery Priestor for Contemporary Arts, Bratislava, 2003 (curated by Juraj Carny).

So, in Georgia we face an obvious disbalance between strong modernist traditions, creative artistic potential and dynamic sub-cultural movement on the one hand and severe indifference to this whole situation on the other. The conservative and reactionary part of the government and society hinders socialization of contemporary art in every way possible. Therefore society doesn't become neither active participant or evaluator of the contemporary visual culture nor its object.

There are numerous art initiatives that have been created in Georgia. However, due to a general lack of support they could never get permanent status. These include: The International Modern Art Centre, established in 1995, the first and last International Tbilisi Biennale in 1996, the Contemporary Art Centre Art-East, 1997 – 2000, the first and last issue of the first contemporary art magazine in the Caucasus 'Signal', 1998, the first and last Interdisciplinary newspaper for art and urban culture 'Iliadz', 2002, the First seminar in the Caucasus dedicated to the issues of cultural policy, 2002.

However here are some other initiatives that have been successful in many respects: Swiss-Georgian artists exchange program, iaab, Art-Caucasus 2004, the first international Visual Art Expo, Caravan Sarai – Tbilisi 2003, International Forum of Visual Art and Art Events, Caravan Sarai – Tbilisi 2004.

Georgia is a remarkably multinational country. A wide range of local, formative, multiethnic, Caucasian cultural phenomena characterizes it. Tbilisi, the capital of Georgia is the traditional cultural Center of the Caucasus. Within Tbilisi the art life reflects the full range of its multicultural layers. Tbilisi accumulates the spectrum of Euro-Asian world-outlook and philosophy. The local and imported characteristics interact and become mutually beneficial. The specific cultural phenomena, which is socially international, politically pluralistic and esthetically synthetic finds its origin in the international and democratic space. The pluralistic environment determines the democratic nature and launches the integrational tendencies in today's art of Georgia.

To sum up, I think it is necessary to create a long term, multi-functional international initiatives, which would embrace all interdisciplinary spheres of contemporary art and would radically change a stagnating situation.

В ПОИСКАХ МЕСТА ГРУЗИИ НА КАРТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



Магда Гурули
куратор

Сегодня, после Революции Роз, Грузия вступила в новую фазу своего развития: создание демократического и гражданского общества.

Грузия – это страна, естественное развитие которой было прервано несколько раз из-за гео-политического положения и статуса в мировой политике.

Грузия вошла в 20-ый век как полностью сформированное демократическое государство, готовое отстаивать свою независимость. Она уже имела демократические традиции, преобладающие в большинстве сфер культуры и искусства. Как бы то ни было, большевистская агрессия на Кавказе и нарастающая оккупация Грузии в 1921 году, отбросили назад прогрессивные культурные тенденции на долгое время. К сожалению, этот предмет не изучен тщательно и не оценен критически, а так же не изучены тенденции современного искусства, которые в большей степени связаны с модернизмом и проблемами современного искусства.

Сегодня, интерес к Грузии в контексте современного искусства минимален. На мировой карте актуального искусства XX-XXI веков нельзя найти Грузию. Существует много причин для этого. Отсутствие активности политических, социально-экономических учреждений, галерей, музеев, образовательных и неправительственных структур является вескими причинами. Недостаток амбиций культурных учреждений, кураторов и арт критиков – не менее веская причина. На всех этих уровнях процессы развития мирового искусства игнорируются. Как результат, нет социального интереса к профессиональной кураторской деятельности. Поэтому большинству фестивалей и выставок не хватает концептуальной основы, так же как и соответствующей информации для общества.

Очень часто человек, который находит финансы для организации художественного события, отвечающего его/её вкусам и критериям, редко является профессиональным куратором.

Сегодняшние арт инициативы в Грузии все еще сталкиваются с препятствиями, характерными для пост советского хаоса – нехватка образования и информации, отсутствие ясной правительственной культурной политики и общее пренебрежение относительно необходимости финансирования современного искусства, как социально необходимой сферы.

Индивидуальные попытки неправительственных арт организаций хаотичны и ограничены. Встречи, воркшопы и выставки, которые финансируются международными организациями и Европейским Союзом определенно имеют поверхностный характер. Акции не проводятся не для актуализации и расширения местной сцены искусства или для внедрения кураторской практики, а для популяризации европейских клише, касательно общего поведения и отношений. Я даже не говорю о жонглировании темами для экспертов Европейского Союза. Все эти события не имеют ничего общего с насущными проблемами.

Несмотря на такое положение вещей, художники и арт группы в Грузии ведут достаточно интенсивную творческую жизнь. За последние 15 лет было немало удачных международных выставочных проектов, в которые Грузия вошла с весомым для западного арт пространство мессиджем. Среди них:

«Грузия в моем сознании» Музей Friedericianum, Kassel, и Dumont Kunsthalle, Cologne, (куратор Hubertus Gassner), «Жара и поведение», Mappin Art Gallery, Sheffield, Arnolfiny Gallery, Bristol, (куратор Michael Tooby), «Между фотографией и живописью» ifa Gallery, Berlin, (кураторы Barbara Barsch & Ev Fischer), «Транс-формация», ЮНЕСКО, Париж, (куратор Françoise Friedrich) «Камуфляж» European House of Geneva (Maison de l'Europe de Geneve) (куратор Nelly Zedgenidze), «На другой стороне истории» Аполлония, Страсбург, La Femme du Buisson, Париж, (кураторы Anne Tronche & Dimitri Kostantinidis), «Ландшафт и территория» Швейцарско-Грузинский проект, N-галерея, Тбилиси, (куратор Laurence Bonvine) «Трансмиссия» Gallery Priester for Contemporary Arts, Bratislava, (куратор Juraj Carny).

Таким образом, в Грузии мы встречаемся с очевидным дисбалансом между сильными модернистскими традициями, творческим художественным потенциалом и динамическим субкультурным движением с одной стороны и с полным безразличием ко всей этой ситуации с другой стороны. Консервативная часть правительства и общества препятствует социализации современного искусства всеми возможными путями. Поэтому общество не стало активным участником, оценщиком современной визуальной культуры, и не увидело себя ее объектом.

Существуют многочисленные арт инициативы, которые родились в Грузии. Как бы то ни было, из-за нехватки поддержки, они никак не смогли получить постоянного статуса, среди них: Международный Центр Современного Искусства, основанный

в 1995 году, первое и последнее Международное Биеннале в Тбилиси в 1996 году, Центр Современного Искусства – 'Arteast' 1997-2000, первое и последнее издание журнала современного искусства на Кавказе «Сигнал», 1998, Первая и последняя интердисциплинарная газета по искусству и урбанистической культуре «Илиазд», 2002, первый семинар на Кавказе, посвященный вопросам культурной политики, 2002. Но есть и другие инициативы, которые были успешны во многих отношениях: программа обмена Швейцарско-Грузинских художников, iaab, Базел-Фрейбург-Тбилиси, Арт Кавказ 2004, Караван-Сарай – Тбилиси 2003, Международный Форум Визуального Искусства и Арт Событий, Караван-Сарай – Тбилиси 2004.

Грузия – замечательная многонациональная страна, с характерным культурным феноменом. Тбилиси – столица Грузии, является традиционным культурным центром Кавказа. В художественной жизни Тбилиси представлен полный диапазон его разнообразных культурных слоев. Тбилиси аккумулирует весь спектр евроазиатского мировоззрения и философии. Местные и привнесённые признаки взаимодействуют и обогащают друг друга. Специфический культурный феномен, который является социально международным, политически плюралистическим и эстетически синтетическим, развивается в международном демократическом пространстве. Многонациональная среда определяет демократическую природу и интеграцию арт тенденций в сегодняшней Грузии.

Чтобы изменить незаслуженное положение анонима на культурной карте мира Грузия должна активизировать свою культурную политику в регионе, создать инфраструктуру для развития и поддержки арт организаций, изыскать средства для образовательной и информационной деятельности и шире представлять себя на международной культурной сцене. Для всего этого нужна правительственная и спонсорская поддержка и большой интерес со стороны мирового арт сообщества.

Koka Ramishvili, 'Conversation'
photography 2005



VIEW FROM RUSSIA



Vladimir Salnikov

30 November - 13 December,
2004 Moscow

Dear friends and colleagues!

I think, that it is a high time to discuss in more details those problems, we have mentioned at the Art-Vila Garikula, in blessed Akhalkalaki.

What is our problem actually in? For all us the post Soviet period when all former Soviet republics were rather sovereign and culturally independent comes to the end. Post Soviet - after a victory of the western global project over the Soviet, red. It comes to the end politically, strategically and culturally. Each of us now observes it on TV when practically the last from republics of the former Soviet Union and the countries of socialist camp, Ukraine, passes under more rigid, than until now the control of leader of globalization - the USA.

This process will not end with just Ukraine. Ahead is the last weak part, the independence of which is intolerant for globalizers - the Russian Federation. Most likely, someone from Moscow or Petersburg political technologists has already received the order for the organization of Russian "Otpor". Probably, they will not wait even for 2008, the year of re-election of the president of Russian Federation. Therefore, the full control of the USA over Eurasia is a matter of two-three years.

For us, the people working in culture, it means just one thing. The discourse, by means of which USA has won cultural war against the USSR and the Russian Revolution as a whole, the discourse with which the Soviet intelligentsia and the intelligentsia of the countries of socialistic camp had been bounded for the last decades, the combat weapon of anticommunism, should be hand over in breakage.

According to the concept of Antonio Gramsci, the western strategy was based upon during the cold war, the intelligentsia, provides the consent of a society with domination of a certain class, at a level of a civil society, instead of the state which being machine of violence protects this domination from those who was not convinced of validity, legality and utility of domination of any group at a level of a civil society. Maintenance of such consent Gramsci calls 'cultural hegemony'.

Not without reason after a victory over socialism a patronage, the state and private financing of the modern art, modern culture has been strongly reduced in the West. A modern poverty of use to be a rich network 'Goethe Institutes', closing its branches in some countries among other is a good example. Many intellectual editions had played there key roles in the cold clash of cultural war against socialism were closed in a similar way.

How this looks, in my opinion, this out-of-date discourse? It is the 'truthfulness' in its elementary forms still dominating over the post socialist spaces. If keeping eye on the ponderability of 'truthfulness' in the Western culture, it is easy to notice, that 'truthfulness' is not so basic cultural dogma in the West. Positions of so-called lefts in culture in second half of the 60-s are strong enough. Therefore, the Trotsky thesis of regeneration of Revolution in the USSR but the anticommunism dominates in this environment. The anti-soviet canon never would get so universal character without inclusion of the left component in it. That is why one of the main tools of the American cultural hegemony, even the main cultural weapon of the West of the beginning the 50-s, the abstract expressionism, rigidly imposed worldwide - could not do without the help of theorization of Clement Grinberg, the orthodox Marxists and Trotskist. However, the left component has been attributed in a greater degree on internally fights, while the right on the operations in rear of the enemy.

Inevitable disintegration of 'Western Project' will lead to the complex processes of struggle of many already existing global projects in their attempts to strengthen the influence or simply to be reanimated.

What will be the following global project for our space - Islamic, red, Buddhist, Christian..? On this account, there is a set of assumptions. Not going into details I shall refer to the well-known Russian experts on economic, cultural and political philosophers that discuss opportunities of various, and competing, global projects that gradually are coming in turn of the western fading out projects due to world crisis of capitalism. M.Hazin 'the Modern State of Affairs in the World with Ideology: the analysis and the forecast' and M.Hazin S.Gavrilencov 'Development and Interaction of Global Projects'.

Any project has an author. For example, as the author of the Christian project Alain Badju considers Apostle Paul - Alain Badju "Apostle Paul", 'the Moscow philosophical fund', 'The University Book', 1999.

In the opinion of the same of S.Gavrilencov and M.Hazin 'the civilization, aspiring to formulate its own global project, should necessarily have the great over-world idea at the disposal.

However, it is not sufficient to have just an idea. It is necessary to incorporate it into daily practice and customs, to formulate a set of rules and procedures on which not only each separate person, but also the community of people as a whole should exist - that is to develop a norm. The norm is a buffer between idea, as set of constant doctrines and a daily life ".

For Russia, it is still important the red and secularized orthodox project - Russia as the 'World Empire of Justice'. However, they require a reconfiguration. It is difficult to me to say something about Georgia though it seemed to me, that anticommunism, anti sovietism and russophobia of the modern Georgian intelligentsia is not shared by broad masses. Not without reason in all performances of Akhalkalaki folk singers, there was a song about Stalin.

The western project is not comfortable for Russia not only because it is constructed on the loan percent that is forbidden by both Orthodoxy, and socialism. In the 'Western Project' Russia is not present 'For Russia it is senseless even to try to affect behaviour and a policy of IMF, World Bank, NATO, etc. as these institutions are, first of all, institutions of the 'western global project', the control above which is carried out with its own elites to which we have no attitude'. M.Hazin 'Reconfiguration of the Squaring Circle'.

Russian art and Russian art intelligentsia too are not present in the western global cultural project. The Russian, Soviet project was the enemy of the western within decades. I do not know how Georgian artists feel. Russian artists can be mistaken about their great value in the West. The West encourages only that which corresponds to its firm representations about the enemy: to the critic (social art, conceptualism), experience sufferings (Ilia Kabakov), degeneration (Oleg Kulik, 'Blue Noses'). The ideology of any global project has a strongly pronounced exclusive character; the alternative projects within them are always painted in extremely negative colours. It is well visible on an example of ideology of the modern 'western project', which describes both 'red' and Islamic, even Catholic projects in exclusively "black" tones.

To sum up, today it is necessary for the intelligentsia of the countries of the post Soviet space to create a new global project for itself and the fellow citizens. To make it will be much easier for them, free from the circuits of not only western, but also own, destroyed project, than to their western colleagues really bounded by the western cultural institutions.

ВГЛЯД ИЗ РОССИИ



Владимир Сальников

30 ноября – 13 декабря 2004 г

Дорогие друзья и коллеги!

Думаю, что самое время более подробно обсудить те проблемы, которые мы затронули на вилле «Гарикула» в благословенном Ахалкалаки.

В чем, собственно, наша проблема? Для всех нас завершается постсоветский период, когда все бывшие советские республики были относительно суверенны и культурно самостоятельны. Постсоветский – после победы западного глобального проекта над советским, красным. Он завершается политически, стратегически и культурно. Что каждый из нас сейчас наблюдает по телевизору, когда практически последняя из республик бывшего Союза и стран социалистического лагеря, Украина, переходит под более жесткий, чем до сих пор, контроль лидера глобализации – США. Украиной процесс не закончится. Впереди последнее слабое звено, самостоятельность которого нетерпима для глобализаторов, – Российская Федерация (РФ). Скорее всего, кем-то из московских или питерских политехнологов уже получен заказ на организацию русского «Отпора». Возможно, не будут ждать даже 2008 года, года перевыборов президента РФ, так что полный контроль США над Евразией – дело двух-трех лет.

Для нас, людей культуры, это значит одно: дискурс, с помощью которого США одержал победу в культурной войне против СССР и Русской Революции в целом, дискурс, с которым советская интеллигенция и интеллигенция стран соцлагеря была связана последние несколько десятилетий, боевое оружие антикоммунизма, можно сдавать в утиль. Согласно концепции Антонио Грамши, на которой была основана западная стратегия в холодной войне, интеллигенция обеспечивает согласие общества с господством определенного сословия, на уровне гражданского общества, а не государства, которое будучи машиной насилия защищает это господство от тех, кого не удалось убедить в справедливости, законности и полезности господства какой-то группы на уровне гражданского общества. Обеспечение такого согласия Грамши называет «культурной гегемонией».

Недаром после победы над социализмом «меценатское», государственное и частное, финансирование современного искусства, современной культуры на Западе было сильно сокращено. Пример современная бедность в прошлом богатой сети «Гетте Институтов», кроме всего прочего закрывшего свои отделения в некоторых странах. Подобным образом были закрыты многие интеллектуалистские издания, сыгравшие свою роль в холодных схватках культурной войны против социализма.

Как выглядит этот, на мой взгляд, устаревший дискурс? В простейших формах, которые ныне и господствуют на

постсоциалистических пространствах, это «правизна». Приглядевшись к весу «правизны» в западной культуре, легко заметить, что на Западе «правизна» – вовсе не основополагающая, культурная догма. Позиции так называемых левых в культуре со второй половины 60-х достаточно сильны. Оттого в этой среде господствует не антикоммунизм, а троцкистский тезис о перерождении Революции в СССР. Антисоветский канон никогда не приобрел бы столь всеобъемлющий характер без включения в него левой составляющей. Вот почему один из главных инструментов американской культурной гегемонии, даже главное культурное оружие Запада начала 50-х – абстрактный экспрессионизм, жестко навязываемый по всему миру – не мог обойтись без помощи теоретизирования Клементя Гринберга, ортодоксального марксиста, и троцкиста. Однако левая составляющая была рассчитана в большей степени на внутренние бои, а правая на боевые действия в тылу врага.

«Неизбежный распад «Западного» проекта приведет к сложному процессу борьбы многих уже существующих глобальных проектов в их попытках усилить свое влияние или просто реанимироваться».

Каким будет следующий для нашего пространства глобальный проект – исламским, красным, буддистским, христианским ..? На этот счет есть множество предположений.

У любого проекта есть автор. Например, в качестве автора христианского проекта Ален Бадью рассматривает апостола Павла – Ален Бадью «Апостол Павел», М-СПб, «Московский философский фонд», «Университетская книга», 1999.

По мнению тех же С.Гавриленкова и М.Хазина «цивилизация, стремящаяся сформулировать собственный глобальный проект, обязательно должна иметь в своем распоряжении Великую Надмирную Идею».

«Однако одной идеи мало. Необходимо, чтобы она соединилась с повседневной практикой жизнедеятельности, вобрала в себя обычаи, сформулировала набор правил и процедур, по которым должен существовать не только каждый отдельный человек, но и сообщество людей в целом – то есть выработать Норму. Норма – это буфер между Идеей, как совокупностью неизменных догматов и повседневной жизнью».

Для России все еще важен красный и секуляризированный православный проекты – России как «Мирового Царства Справедливости». Правда, они нуждаются в реконфигурации. Мне трудно что-то сказать о Грузии, хотя мне показалось, что антикоммунизм, антисоветизм и русофобия современной грузинской интеллигенции поддерживается народными массами не тотально. Недаром во всех выступлениях музыкантов из Алхакалаки присутствовала песня о Сталине.

Для России западный проект некомфортен не только, потому что он построен на ссудном проценте, что запрещено как православием, так и социализмом. «В «Западном» проекте России – нет». «.. Бессмысленно даже пытаться повлиять на поведение и политику МВФ, Мирового Банка, НАТО и т.д. со стороны России, поскольку эти институты являются, в первую очередь, институтами «Западного» глобального проекта, контроль над которыми осуществляют его собственные элиты, к которой мы не имеем никакого отношения». См С. Гавриленков, М. Хазин «Реконфигурация квадратуры круга».

Русского искусства и русской художественной интеллигенции в западном глобальном культурном проекте тоже нет. Русский, советский, проект в течение десятилетий был врагом западного. Как чувствуют себя грузинские художники я не знаю. Русским же художникам часто свойственно заблуждаться насчет своего большого значения на Западе. Запад поощряет лишь то, что соответствует его незыблемым представлениям о враге: критику (соцарт, концептуализм), опыт страдания (Илья Кабаков), вырождения (Олег Кулик, «Синие носы»). «...Идеология любого глобального проекта носит ярко выраженный монополюсный характер, альтернативные проекты всегда в них окрашены крайне негативно. Это хорошо видно на примере идеологии современного «Западного» проекта, который в исключительно «черных» тонах описывает и «Красный», и Исламский и даже Католический проекты.

Подвожу итоги. Сегодня перед интеллигенцией стран постсоветского пространства стоит задача - создать для себя и своих сограждан новый глобальный проект. Сделать это им, свободным от цепей не только западного, но и собственного, разрушенного проекта, будет намного легче, чем их западным коллегам, реально связанным с западными культурными институтами.



ACTUALITY ZONE



Rusudan Oat Curator

Creating project “Actuality Zone”, we were thinking how to define the common character of artists, fetching up in this zone. The main contingent consisted of the generation, appearing on Tbilisi art scene in the 90-s. Therefore, we wanted to bring them under classification – “Generations of the 90-s”. However, this definition didn’t suit authors themselves – aging differentiation didn’t blend with one concrete period of time.

Community of these artists has formed spontaneously, grounds of which served the establishment of new, private galleries and public structures, beginning freely demonstrate contemporary art, practically ignored till recently. Exhibition-projects started to appear, initiated by the artists themselves. Diversity of styles and methods has distinguished them from each other and from the fashionable at that time saloon-aesthetical art. There has appeared tendency of exposition of a mixed character, simultaneously demonstrating painting and new media; the works of post-modern plan has been adjoining with the conceptual methods.

Political system of that time was indetermined and unstable, leaving fewer desires to be associated with it. Nevertheless, namely these artists during the difficult and chaotic period for the country have reflected formal signs of the reality of that time, have reacted on the different phenomena of local and global plan, have fixed position appropriate to the modern order of socio-cultural and political relations, and often of simply human feelings. Each of them affirmed his visibility of context of existence, mode, political or national-religious structure of life. But, strange as it may seem, the time, allowing to exhibit freely, hasn’t exposed any support of either society or state. Many works of that period are still unseen, unheard and accordingly – unevaluated.

Thus, vanishing in the past the soviet epoch left us in heritage the habitual conditionality, dulling the feeling of actuality and making art the marginal sphere of activity.

However, in spite of this, artists, starting to actively work at that time (during 15 years), have achieved conscious artistic maturity and were able to define one of the stages of development of contemporary art in Georgia at the end of XX and the beginning of XXI century.

ЗОНА АКТУАЛЬНОСТИ



Русудан Оат Куратор

Создавая проект «Зона Актуальности», мы думали, как определить общность художников, попавших в эту зону. Основной контингент состоял из поколения, появившегося на Тбилисской арт-арене в 90-ых годах. Поэтому хотелось подвести их под классификацию – «поколение 90-ых». Однако, данное определение не устраивало самих авторов, так как возрастная дифференциация не вписывалась в один конкретный отрезок времени.

Община этих художников образовалась спонтанно, почвой чему послужило открытие новых, частных галерей, да и государственных структур, начавших беспрепятственно демонстрировать современное искусство, фактически игнорируемое до недавнего времени. Начали появляться своего рода выставки-проекты, инициированные самими художниками. Разнообразие стилей и методов отличало их друг от друга, да и от модного в то время салонно-эстетического искусства. Появилась тенденция экспозиций смешанного характера, одновременно демонстрирующих живопись и новые медиа; работы постмодернистического плана перемежались с концептуальными методами.

Политическая система того времени была не определённой и нестабильной, оставляя мало желаний для ассоциаций с ней. Тем не менее, в сложный и хаотичный период для страны, именно эти художники отражали формальные признаки происходившей реальности, реагировали на различные явления местного и глобального плана, фиксировали позицию, соответствующую современному строю социо-культурных и политических взаимоотношений, а зачастую просто человеческих чувств. Каждый из них утверждал своё видение контекста существования, быта, политического и национально-религиозного уклада. Но как не странно, время, позволившее беспрепятственно выставляться, не выявило поддержку ни общества, ни государства. Многие из работ того периода, по сей день остаются не увиденными, не услышанными и соответственно – недооценёнными.

Таким образом, канувшая в прошлое советская эпоха оставила нам в наследство привычную обусловленность, притупляющую чувство актуальности и делающее искусство маргинальной сферой деятельности. Но, несмотря на это, художники начавшие активно работать в то время, в течении 15 лет достигли определённой зрелости и смогли определить один из этапов развития современного актуального искусства Грузии конца XX, начала XI века.

IN DEFENSE OF THE HERETIC AND PLATITUDE



Guy Archer

Guy Archer, writer and journalist, the special guest of the Georgia-Russian workshop 'Wind from the Caucasus' held in November 2005 at the Art Villa 'Garikula' in the Garikul Village of Kaspı Region, Shida Kartli.

It's an interesting challenge, this – I've been asked as a journalist to contribute to an artistic publication. A journalist describes events, and is at least in theory, somewhat impartial, supposedly entirely impartial. It's a myth of course – something to which we are supposed to strive. But in fact we seldom even strive.

I'm in an awkward position among these pages. For the most part, artists surround this text – and unlike me, they are not always bound by narrative. They don't need to offer pretenses of impartiality and objectivity in their work.

I was uncertain about what I could contribute to an artists' workshop as I made my way from Moscow to the workshop at Art Villa in November. Uncertain, but not at all hesitant: I knew some of the organizers, and indeed, they were among my favorite people (so some partiality here). Moreover, there are few things more enjoyable than visiting Georgia (and some more partiality here too), so I wasn't hesitant at all – except I didn't know what I should do during my two days at the workshop.

I was also not sure as an American journalist what I could contribute to a workshop for Georgian and Russian artists, though in fact, it was an international mix of artists. But fortunately, I was very partial – bad for doing journalism, but no problem at Art Villa. And as I suspected, my partiality grew by the minute. But even as an impartial (or in my case, partial) journalist, there was much to observe and see.

I cheated by staying only the first days of the workshop – during the time of getting acquainted, of talking of ideas, of banqueting. And what banqueting! I arrived at a party, and then left during a party, though with a million ideas and discussions in between. I took in the fresh Caucasus air; walked among ancient churches and basilicas; savored the mix of our group, artists from around the world, just at the very moment a villager slaughtered a chicken in a bloody ritual; looked at the mountain range that cradled early civilization; and considered how wonderful my life is in the company of such people in such a place.

I lack an all-encompassing theory of art, I'm afraid. I do not create or make art, but take it, feed off of it. Therefore I appreciate the artist while not always understanding the art. Like any other sane person, I recognize that artists are central to any healthy society along with doctors, farmers and teachers. Selfishly, I enjoy their company.

What opinions I do have are, I understand, quaint and outmoded. Sometimes I look for universals or commonalities from art – from music, painting, literature – to address general emotions and intellectual needs. I've looked at art as something that can teach me something, or that can make me a better person, or that can show me that I am not alone, or even that can demonstrate that humanity has some redeeming aspect.

Great artists reach across time and place to say something that can be meaningful regardless of time and place. Still, taken to logical conclusions, any discussions of "universals" or higher ideas and truth necessarily can mean the entire relegation of such things as biography and historical context. Peculiarities such as politics and socio-economic conditions, while historically interesting, could in a pure-art-for-pure-art's-sake framework be seen, artistically speaking, as unimportant contingencies – only as historical accidents. It's often easy for artists and intellectuals to be far removed from the historic realities going on around them.

But contingencies come crashing in on us – on artists and non-artists alike. Writers, artists, and thinkers take strength from the universals (perhaps, but only perhaps, such as anyone actually really believes in such things). We live in the world of horrifying historic reality – a world in which we desperately need new Goyas and Duchamps. In the case of the former, we need artists to hone our sense of outrage and the need for social justice – to hone our sense of the horrors going on around us. As for the latter, we need artists who attack our preconceptions and our most sacred beliefs, but in so doing, keep life and thought vital.

Our artistic idyll at Art Villa was sandwiched between colossal political events. Just days earlier, George Bush had won the election in the United States, and serious rumblings could already be heard from first run-off elections in Ukraine (and these events in Ukraine would lead to disagreements between workshop participants a month later). Moreover, the Russians and Georgians among us could not escape the geopolitical realities and tensions that exist between their countries, even if they make little or no difference among them as individuals.

And there we were. Sandwiched between events and places – close to Beslan and not that far from Baghdad – in this indescribably beautiful setting, in an erratic and unlikely house sustained by the love of one man, drinking wine and watching sunsets on the porch, and talking about projects, and making plans for the rest of the week. Meanwhile I searched for something intelligent to say – I am searching now – something not benign, something not platitudinous, but without luck. My mind kept returning, as it returns now, to worn clichés about the power of art to bring people together, to humanize us. But with Beslan, Grozny, Baghdad, Kiev, Moscow, Baku, and Yerevan so close, perhaps this is the time – precisely the time – to hold on to the ideas behind such clichés.

I arrived completely dispirited by political events taking place around the world, almost despairing. The clean air and fresh food served me well, but more important was the pleasure in watching the human creative process in full bloom. Though I was less of a participant and more an observer, it still struck me that I was taking part in something sacred, for lack of a better word,

however debauched and drawn out our dinners. It was sacred, after all – for our creative capacities really are our last hope, and friendships and creative sparring among artists around the world are essential to this hope.

This artistic interaction took place in an ideal venue. Art Villa is an odd-shaped and unassuming house, but there is a magnificent quality about it, as all of the participants agreed. Karaman Kutateladze deserves tremendous credit for his work and devotion to Art Villa as both a place and a project.

Our time at Art Villa was not only a testimonial to the quality of art being produced in Russia and Georgia: it was also an affirmation of the international strength of engaged artists and of those who love and care about art when they focus their talent, skill and intelligence in addressing – maybe even overcoming – the problems of our time. Either through sparking laughter or outrage, or simply by posing important questions, these artists can say much more about the world we live in. Even more, perhaps, than a journalist.

В ЗАЩИТУ ЕРЕТИКА И БАНАЛЬНОСТИ



Гай Арчер

Гай Арчер, писатель и журналист, почетный гость на грузино-российском воркшопе 'Ветер с Кавказа', состоявшемся в ноябре 2005 года на Art Villa 'Garikula' в Каспийском районе Шида Картли, Грузия

Это был интересный вызов, это то, что меня, как журналиста, попросили написать для арт каталога. Журналист описывает события, и должен быть, хотя бы теоретически беспристрастным. Это миф, конечно же – это что-то к чему мы должны прилагать усилия. Но, по правде говоря, мы даже редко стараемся.

Я нахожусь в нелепом положении среди этих страниц, большей частью художники окружают этот текст – и в отличие от меня, они не всегда связаны рассказом. Им не надо выдвигать претензии по беспристрастности и объективности в своих работах.

Я не был уверен в то, что могу что-то привнести во время поездки с воркшопа художников в Москве на воркшоп в Грузии на Art Villa Garikula в ноябре 2005 года. Не уверен, да, но вовсе не нерешителен: я был знаком с некоторыми организаторами, и в действительности, они были моими друзьями (так что здесь я немного пристрастен). Более того, есть немного вещей более приятных, чем посещение Грузии (и немного пристрастности здесь тоже), так что я вообще не колебался. Только одно – я не знал, что я должен делать в течение двух дней воркшопа. Я также не был уверен, что, в качестве американского журналиста, я могу дать воркшопу художников Грузии и России, хотя, по правде говоря, это был международный микс художников. Но к счастью, я был очень пристрастен – что плохо для журналистики, но не является проблемой для Art Villa. И, как я подозревал, моя пристрастность росла с каждой минутой.

Я обманывал себя, стараясь оставаться беспристрастным только в первые дни воркшопа – во время знакомств, идейных бесед и банкета. И какого банкета! Я прибыл на вечеринку, и уехал во время вечеринки, хотя и с миллионом идей и обсуждений за это короткое время. Я вдохнул свежий кавказский воздух; прогулялся среди древних церквей и базилик; любовался разнородной группой художников со всего мира как раз тот в самый момент, когда селянин резал цыпленка в кровавом ритуале, смотрел на горную цепь, которая воспитала раннюю цивилизацию, думал, насколько чудесна моя жизнь в компании таких людей и в таком месте.

Боюсь, мне не доставало прежде всего теоретических знаний в области искусства. Я не создаю и не делаю искусства, но беру его и насыщаюсь им. Таким образом, я ценю художника, в то время как не всегда понимаю искусство. Как и любой другой здравомыслящий человек, я признаю, что художники занимают центральное место в любом здоровом обществе наряду с врачами, фермерами и учителями. Эгоистично я наслаждался их обществом.

Я понимаю, что мои мысли – странные и старомодные. Иногда я ищу народы или миры в искусстве, музыке, живописи, литературе – чтобы обратиться к ним с общими эмоциями и интеллектуальными нуждами. Я смотрел на искусство как на что-то, что может меня чему-то научить, что покажет мне, что я не одинок, что может продемонстрировать, что гуманность несёт какой-то спасительный аспект.

Великие художники постигают человека через время и место, чтобы сказать что-то, что может быть значительным, несмотря на время и место. Все же, подходя к логическим заключениям, любые рассуждения о «мирах» или высших идеях и, правда обязательно могут означать полное незнание? Такие вещи как биография и исторический контекст, как политика и социально-экономические условия, хотя и исторически интересные, могут быть видны в рамках чистого искусства, ради чистого искусства, артистично говоря, как незначительные случайности – только как исторические случаи. Очень легко художникам и интеллектуалам быть далекими от исторической реальности вокруг себя.

Но случайности сталкиваются с нами – как с художниками, так и с не художниками.

Писатели, художники и мыслители берут силы из вселенной (возможно, но только возможно, как - будто бы кто-то действительно верит в такие вещи). Мы живем в мире ужасающей исторической реальности – в мире, в котором мы отчаянно нуждаемся в новых Гойя и Дюшамах. В первом случае, нам нужны были художники для того, чтобы обострить наше чувство ярости и нужды в общественной справедливости – обострить наше чувство ужаса вокруг нас. Что касается последнего, нам нужны художники, которые атакуют наши предубеждения и наши самые сокровенные убеждения, но при этом сохраняют смысл самой жизни.

Наша встреча в Art Villa происходила на фоне колоссальных политических событий. Несколькими днями ранее, Джордж Буш победил на выборах в Соединенных Штатах, и серьезный шум был поднят после первого тура выборов на Украине (месяц спустя события на Украине приведут к разногласиям участников воркшопа). Более того, русские и грузины среди нас не могли избежать геополитических реалий и напряжений, которые существовали между их странами, даже если они и не видели никакой или почти никакой разницы между собой, как индивидуальными людьми.

Вот где мы были. Втянутые меж событий и мест – рядом с Бесланом и не так далеко от Багдада – в этом неопишимо прекрасном окружении, в этом странном и непохожем доме, поддерживаемом любовью одного человека, выпивая вино и наблюдая закаты с крыльца, говоря о проектах, и планируя остаток недели. В то же время я искал, что бы сказать что-нибудь умное – я и сейчас ищу – что-то, что не было бы милостивым, пошлым, но неудачно. Мой ум возвращался, как и сейчас возвращается, к изношенным стереотипам о власти искусства соединить людей и облагородить нас. Но вместе с Бесланом, Грозным, Багдадом, это и есть то время – именно время – держаться за эти идеи.

Я приехал домой и был полностью удручен политическими событиями, имевшими место в мире. Чистый воздух и свежая пища хорошо мне помогли, но более важным было удовольствие наблюдать за творческим процессом человека в полном расцвете его таланта. Хотя я был меньше участником и больше наблюдателем, все же я был шокирован тем, что принимал участие в чем-то сокровенном.

Наша встреча действительно была сокровенной, в конце концов - наши творческие способности действительно являются нашей последней надеждой, и дружба, и творческие состязания среди художников мира имеют большое значение для этой надежды. Это художественное взаимодействие имело место в идеальном месте сбора.

Art Villa – необычной формы непритязательный дом и у него есть изумительное качество странности, в чем согласились все участники. Караман Кутателадзе заслуживает огромную благодарность за свою работу и преданность Art Villa и как к месту, и как к проекту. Art Villa была не только свидетельством качества искусства созданного в Грузии и России: это было также подтверждением международной силы занятых этим делом художников и тех, кто любит и заботится об искусстве, когда они фокусируют свой талант, навыки и ум в отношении и, может быть даже преодолении проблем нашего времени. Неважно через искрящийся смех или ярость, или просто, затрагивая важнейшие вопросы, эти художники могут сказать многое о мире, в котором мы живем. Возможно, даже больше чем журналист.



Art Villa Garikula 'Wind from the Caucasus' From right to left:
Vladimir Salnikov, Karaman Kutateladze, Guy Archer,
photos by Tata Ataneli

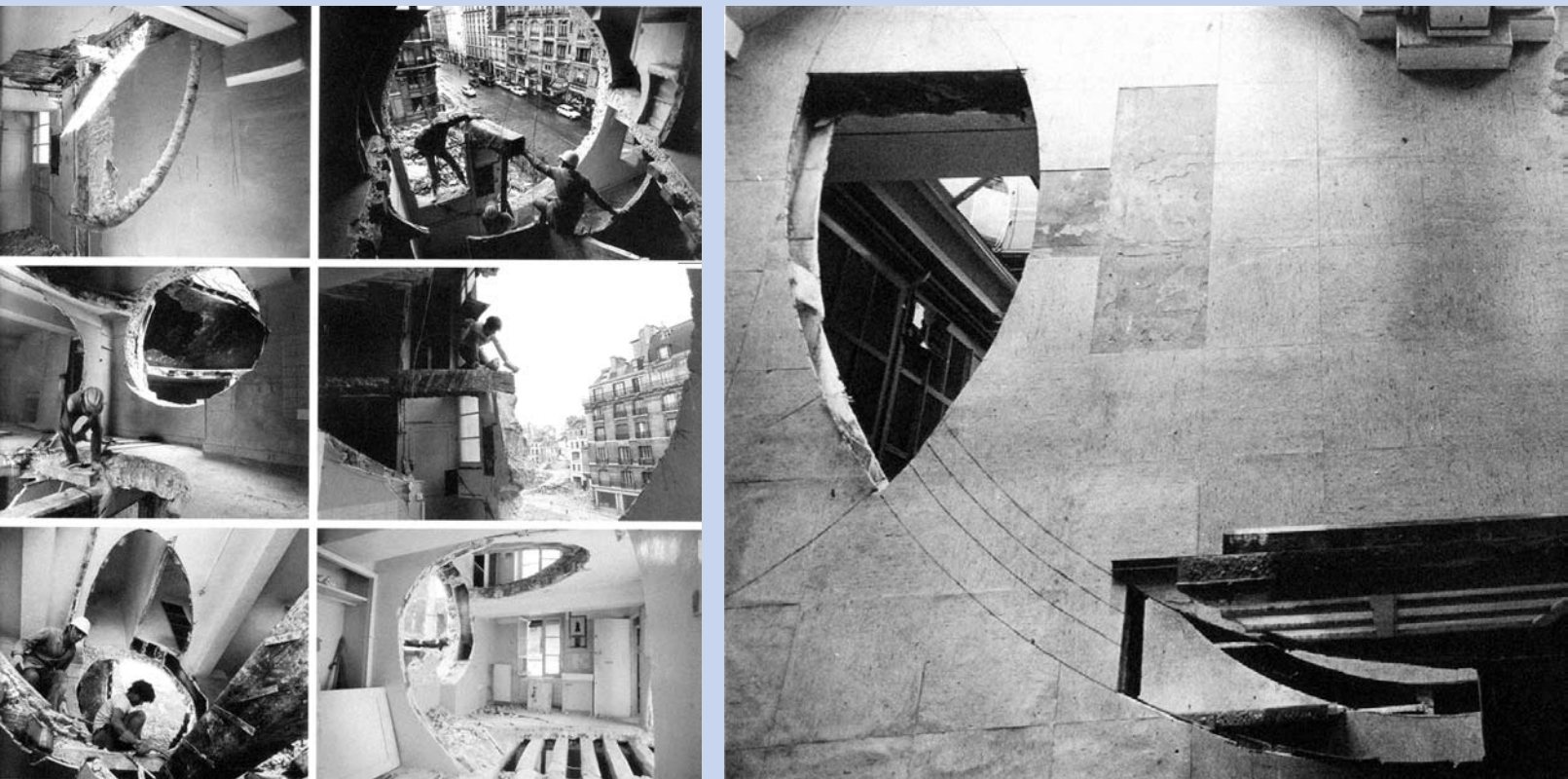
GORDON MATTA-CLARK: THE ART OF COMMITMENT



Audrey Bartis

Audrey Bartis was born in 1974 and lives in Paris, she is a semiotician and does research (PhD) in art theory in Belgium, about "the phenomenology of absence".

For Gordon Matta-Clark (1943-1978), as for some other artists, the commitment in art, both physical and intellectual, can be complete. For those artists, art seems to be giving themselves: there are no thought without flesh, there are no emotion without surprise, and no idea without a move. In Gordon Matta-Clark's work, three bodies are involved in an experience's transfer process: the artist's body, the object's body (the house, the city) and the viewer's body are linked by a physical experience chain reaction. The complete physical commitment of the artist's body during the object's transformation, creates mechanically a specific dynamic in this three bodies triangle, and creates an unique kind of meeting with the viewer.



- The artist's body: art as process and alchemy

Gordon Matta-Clark did not delegate his work, plan his works or create works only in the safety of a studio. On the contrary, his research was completely focused on the immediate action, the direct process, the physical action on the terrain. Actions, work sites, performances, alone or with a community of friends, as well as all traces of his work kept after his death showed him as being always active, often smiling, deeply absorbed by the action and the joy it brought him. It has been suggested that Gordon Matta-Clark broke the limits, and it seems obvious that he sought to break boundaries by his own hands, to feel them surrender under his own physical force.

The everyday life object on which one acts, the artistic act mixed and compared with all other gestures of life, places everyday actions on an artistic level, people to the « sacred » artist level, and helps the artist to escape his codes and boundaries (art school, studio, gallery, museum, art dealers...), by invading, in utopia and in reality all corners of the world. Art is not in the art

object anymore, it doesn't live in the object « canvas », « sculpture », or « music » limits anymore, but in the making of it, in the exact moment of doing it.

During the last century, « doing » art seemed to question « possessing art », by creating untransportable, unremovable, and imperishable works. Many artists have questioned the value of their own works, even destroying some of them. Some traces of the work or the process remain. The artistic object keeps the value of a transfer from a past action, and is deeply transformed by it. From this almost complete dematerialization, a painting, a sculpture, a photograph cannot be read in the same way: They become gesture's traces, transformed objects, proof of a past moment (Roland Barthes's punctum concept).

Gordon Matta-Clark's work brings together essential characteristics of art as process and reinforces them by the specific alchemical process of his work. In fact, Gordon Matta-Clark had a vast knowledge of alchemy acquired through numerous readings (half of his personal library was about alchemy and C.G. Jung's psychoanalytic theory based on alchemical symbols). The alchemical process consists of a series of transformations, operated on two antagonist elements (sulfur and mercury) that have to fuse on the first step. Each of those transformations is linked to a precise step of the global process, and to a substance's purification step (1).

A lot of elements can be gathered from the works and the artistic acts of Gordon Matta-Clark, to provide information on the alchemical part of his work. As his physical and direct actions on the objects he chooses to transform, Gordon Matta-Clark seems to use the material as a medium between his physical body and his psychic body.

From this global alchemical research, two meaningful axes of analysis can be found: the chemical and organical transformation, and the « as above, so below » concept (also known as the Hermes Trismegistus dogma, who was the presumed father of alchemy). By organizing the different actions of the artist, two main dynamics become visible : the verticality and the fusion dynamics. Each of these two dynamics can also be divided in two axes : the vertical axis vs the horizontal axis, and the division axis vs the union axis. It appears then than almost all kind of physical actions has been experienced by him (2).

-The object's body : the house and the city

Gordon Matta-Clark broke the limits between public and private worlds, the individual and the communal, the restricted and the open, all the common codes of the concept of the house by using traditional house signs (the dumpster full of doors and stairs of Open House, living and sleeping quarters in the Tree-house) and by shifting them into other contexts (for example the street or the park), and by having a group of people act in them and with them.

His performances in 1971 and 1972 (3) on the theme of the house destructions in signs were still a kind of respectful tribute to the house's body. By criticizing it in creating other possible models of housing, by questioning its contradictions (inside/outside, intimate/public, individual/common, architectural/natural, still/moving...), but by always avoiding to touch the body itself, Gordon Matta-Clark kept a respectful distance and perpetuated the symbol of the house.

By cutting the outside walls and the inside of the house in his latter works, Gordon Matta-Clark made the house's structure visible to all. His action of surgical precision on the habitat allowed one to see through the walls and to surpass imposed limits. This cutting action corresponds to a space opening and a transforming symbolical process, as it would have been for a psychic body. The house, as an imposed container, starts to crack and unfold under the precise cuts, to liberate what was locked inside: ego, thought, will of communion with the outside, will of expansion...

Originally, the house includes « natural » orifices (porches, doors, windows) which make opening and closing possible, let contents come in and out, make the inside and the outside communicate, and also allow movements from various waves (light, sound, air). By cutting the house in other places than the natural orifices, Gordon Matta-Clark renders those natural orifices inoperative; he highlights their insufficiency and expresses his own will not to use marked and codified ways. These openings made on the house's body are like ablations that have no link with the house's original form or use. They do not help to improve the liveability of the space and seem to make the space unliveable. Gordon Matta-Clark's action on the house (and afterwards on structures other than living spaces), is an ablation of geometrical shapes that were totally absent (invisible) in the original structure. He reveals the shapes and lines of the house's internal structure by removing them and demonstrating the « presence by absence » paradox by making them exist after they vanished, and by replacing them with voids.

These new orifices, these new holes deeply transform the inside order of the space. Air, light and sounds, all the wave trajectories are modified by the cuttings. This transformation of waves has a deep impact on the viewer's proprioception (the perception of space and movement.) By creating these new openings, Gordon Matta-Clark offers a new order - his own house's body order - by allowing the inside and the outside to fuse visually. From the inside point of view, the city or the landscape enters the house and disturbs the internal order, and from the outside point of view, the invisible becomes visible and the structure's intimacy immodestly shows itself. By doing those cuttings, Gordon Matta-Clark gives to himself and to the viewer a double perceptive confusion, simultaneously visual and spatial - physical and symbolical.

The house that is closed, individual and full of norms is in total opposition to the city with its open space favourable to freedom of expression and to group meetings. Gordon Matta-Clark seems to create a movement between the house and the city, a permanent dialog among all his works.

The city and the street become places where intimacy is simulated (Tree Dance, Open House.) Conviviality with food and friends, usually reserved for the intimate and protected space of the house, is also simulated in the street (Pig Frost, Food, Conical Intersect's Pig Frost in Paris.) On the other side, the house stands naked and vulnerable without its protective walls and is opened to the outside. From the inside of the house, the boundaries with the city are broken, the city becomes a strong presence through the cuttings, and the urban surroundings create a new frame for the house.

For Gordon Matta-Clark, the city is made of rich and highly stimulating objects : The street, vacant lots, usually invisible and abandoned « intermediary » places (Fire Boy, under the Brooklyn bridge, Made in America, on the Berlin's Wall, Day's End in a NYC warehouse), garbage (Garbage Wall, Jacks, and Dumpster Duplex), graffiti (Graffiti Truck), cars, containers (Open House), demolition work sites (Walls, Wallpapers, Pier In/Out, Conical Intersect) are all places of poetical meetings and interventions. For Gordon Matta-Clark, the street is also the place for freedom of expression and political contest. He himself was part of a loud and anarchic oppositional culture as shown in his works. For example, when he asked ordinary people in the NYC streets to freely paint a truck (Graffiti Truck), he was part of the happy crowd; He painted the words « made in America » on the Berlin wall; and during an exhibition in NYC, he threw stones at a building's windows (Window Blow Out).

Most of Gordon Matta-Clark's works on the city have a sense of community and were filmed performances. He invites his own artistic community, but also everyday people in the street, to interact with the city in a meaningful way. One of the most obvious proof of the communal aspect of his work is in the food sharing : in the Pig Frost performance, he shared pork meat under the Brooklyn bridge ; by opening his restaurant, Food, he wanted to feed all Soho's artistic community ; during his cutting action Conical Intersect in Paris, he did the Pig Frost again on the Beaubourg Plaza that was then under construction and shared the meal with everyone around. His relationship with food has a double meaning: Food is the symbol of the transformation of raw material and it is also a gift, a sharing moment with a community, a sacred moment of conviviality.

- The viewer's body : disturbed perception and trace's perception

Through all his works, Gordon Matta-Clark proposes three types of perception, all variable in terms of distance and media : by performance, by perception of space and photographs and videographs.

Total participation is requested from performers and the public during the performances, as the moment they take place. No distance is considered for the spectator, because of the mix between the spectator/viewer's traditional passive role and his actor's role caused by one's presence at the performance or action. Gordon Matta-Clark allowed his « viewers » to become actors, especially during the food sharing : in his restaurant, Food, or at the pigs' cooking (Pig Frost I & II), the cooked and ingested food made everyone, artists and people alike, take communion at the same time, at the same place, from one body to another body (throughout the food's body). In some of his other actions, he invited all his artistic community to participate and become actors and spectators of their own actions at the same time, like in a mirror game (Fire Boy, Pig Roast, Food, Tree Houses).

At the time of the cuts done on architectural spaces, the perception of space has involved, from the artist's point of view, as the first person to experiment the creation of his new order, and from the viewer's point of view, both from inside and outside of the space. From the inside of the cut space, the spectator's physical perception is disturbed by the new order of air, sound and light (i.e. the house's body, the architecture's body). He stands and walks in a space where his usual references are only partly recognizable : the walls are still standing, and the building is recognizable as a building, but the cuts in the purview create a questioning contrast. The usual trajectory is impeded by the cuttings, air comes in through incongruous places... even if the viewer visually perceives those new openings, a shock happens between the memorial perception of the building as it should be, and the place of his body in this new architectural body. In this case, no distance would be possible.

From the point of view of passerbys in the city, the same kind of perception happens, but at the city's scale. There is a larger distance between them and the work, because it is not possible for them to physically perceive the effects of the cuts on the inside space, but the shock between the visual and the bodily perception happens nonetheless despite the distance. From this outside point of view, the building as it should be confronts the opened structure, the street's space gets disturbed by the building's intimacy showing itself. In a way, the passerby's body gets sucked in by the orifices in the architectural space, to create new possible ways, new points of view in the city.

The third perception's proposal made by Gordon Matta-Clark to the viewer is the look at his photographs and videos. Through his permanent will to record all his actions to produce new purely visual works, Gordon Matta-Clark allows the viewer to get a kind of ubiquity's gift by following him everywhere he goes (on the top of the city, in the depth of the underground, NYC, Paris, Berlin, Antwerp...), but, especially to get access to an almost completely destroyed work and to a dead artist.

Meanwhile, by editing videos (which is the closest medium to reality, even if it reconstructs it) and doing collages of photographs, Gordon Matta-Clark tried to reduce the distance between his work and the spectator. He disturbed the spectator's spatial and visual references. When looking at his Conical Intersect's or Splitting's collages, everything seems upside down, no one can tell where top or bottom are, what is inside or outside...the illusion is almost perfect. In his attempt to give a global vision and perception of his cuttings work with photographs, Gordon Matta-Clark gives an almost physical vertigo to the viewer.

Gordon Matta-Clark's work confuses the many roles of the spectator (passive viewer / active participant) and also produces a collision of perceptions between what the viewer sees and what he perceives, what should have been according to acquired cultural codes, and what is shown and felt, throughout the artist's action on the objects.

By questioning the visual and spatial perceptions of the receptor of the work (i.e. the viewer), Gordon Matta-Clark looks at his own relationship to reality as he molests it : For example, are those geometrical forms extracted from architectural spaces real? If the geometrical forms get extracted, then it means they were there, even if not perceivable. Those bodies (i.e. the house, the building, and the city) are like his own body, they are shells that need to be opened and be freed and be alive. Do the broken limits

symbolically represent his will to question the body's limits as well as the limits of perception and cognition?

By projecting the spectator in sensorial vertigos, Gordon Matta-Clark questions (or imposes, in the case of space's cuts) the connexion between reality/relationship to living being, and his own body. By questioning the body at this abstraction level, he enters a phenomenological side, and questions the thought of the viewer. Body and thought are inseparable : when acting on one, the other gets influenced, and both body and soul are one and only medium. Those are the main important points made by Maurice Merleau-Ponty in *Phenomenology of perception* (1946).

Just as the psychologist described by Merleau-Ponty (in the second chapter of the first part), Gordon Matta-Clark becomes aware of the impossibility of being completely extracted from the object of his analysis (human thought, human body) due to the fact that he is a human body and thought at the same time. He becomes his own subject of observation and experiment. He cannot consider the patient as a distant object, on which to cast an objective look, but as his mirror. Gordon Matta-Clark offers the viewer a perceptive mirror through his works, and offers a mirror to himself through the viewer's perception.

Gordon Matta-Clark's work disturbs the senses by confronting them to each other, by questioning them and by leading the doubt on reality and on visual hegemony, through illusion and changes of context. He is part of those precursor artists who helped art question reality by questioning perception, and opened a new area in the relationship between art work and spectator/viewer.

The Gordon Matta-Clark's work contains a major paradox that links the contact's proximity of the artist throughout the action, and the distance he puts in the photographic and videographic recording. Because of this paradox, he fully participates to the artistical research involved sixty years ago (and maybe more). Several axis can now stand out from this notion of trace : the trace of action and/or process, the trace as art work and the object disappearance.

The recording phase is a wholly part of the Gordon Matta-Clark's global process. The photographic and videographic are used as documentation about his action, the object he operated on, the moment and place of the action (the « this has been » Roland Barthes concept), but also as a wholly artistic material. In fact, the « traces » of his work are not only recordings, from the moment of his intervention on this material, just like any other object.

Throughout his physical action on objects, the Gordon Matta-Clark's work logically leads to trace, by leaving transformed spaces by his own hands and will. What could be said is that those action's traces, the scars left on architectural, house's and city's bodies by his own body, is the main important goal of his work. The cuts he produces on the spaces lets openings and those voids materialized on the walls make the limits physically perceptibles, more than visible.

Those cutting action's traces also allow a new perception of space, the void conferring a new force and a new language to the material. The action on the object is just a step in the process. This step is reserved to the artist, but the traces are there for the viewer's perception (physical perception of the transformed spaces and visual perception of the photographs and videos). This multidimensionnal of the trace's notion creates the link between action and perception, the artist and the viewer.

As it has been already said (4), an important part of the Gordon Matta-Clark's work has been destroyed, either at the demolition of the buildings he occurs on, or because the action was unreproducible (happening, ephemeral action on a precise place, perishability of organic material...). The forthcoming and planned disappearance of the architectural bodies is a part of the artist's process. A grandiose act (compares to the architectural object's scale, the action's complexity and the necessary physical effort to produce the action) is destined to disappear at the precise moment of its advent : all the work's dramatic tension stands in this announced death of the object.

The artist's action itself symbolically participates to this destruction. Cuttings make the structure more fragile, deflections of place's use make them inoperative and meaningless. The Gordon Matta-Clark's action is like a virus that transform the object's body and gives it a new internal order, a beauty spasm before being destroyed.

Just as with dead people, photographic and videographical traces fully participate to the disappearance discourse and play the same kind of role : those pictures help to remember, help to meet again after death, fill the void, but in the other hand, they create another kind of void, the physical frustration one. It is really hard for living people who stay to be satisfied with a relationship's mirage, when the most important is in the bodies's meeting. This is the same with the Gordon Matta-Clark's work for us now.

The Gordon Matta-Clark's « myth » is partly there, in his works's disappearance, and in the strange discourse echo made by his own premature death, caused by a dazzling cancer.

(1) The goal of the alchemical process is to obtain an absolutely pure substance, a concentration of divine perfection. But, the most important side of the alchemical process is its double action on the operator. By purifying the substance, the operator purifies himself, the same way, step by step. The alchemical practice helps the operator to make the concrete (the material transformation) and the mystical (the quest of a pure soul) meet. The alchemist is a person in search of his own divinity, using the substance as a transfer object for his own mystical elevation. (2) The verticality dynamic: vertical axis / horizontal axis

Verticality : to be suspended, to climb, to scale, to raise, to build, to plant, to dig, to be underground

Horizontality : travelling (NYC, Chicago, Antwerp, Berlin, Kassel, Paris, Jamaica...), horizontal extension of the body : from the individual to the city (and beyond...) : (spirit ?), individual body, the house, the building the street, the city The fusion dynamic: division axis / union axis

Division : to cut to displace, to shoot (photo & video) (isolate the picture from the context), to break, to open

Union : to cook, to transform (to mutate), to displace in a new context, to edit videos, photography collages, to build up materials, bring together : objects, people

(3) Tree House (1971), Open House (1972), W-Hole House (1972) et Splitting (1974)

(4) Lee Pamela M: Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 2000.

Crow, Thomas: Gordon Matta-Clark, Phaidon, London, 2003.

ГОРДОН МАТТА-КЛАРК: ИСКУССТВО ОТДАЧИ

Одри Бартис

Одри Бартис родилась в 1974 году и живет в Париже, и проводит исследование (PhD-Доктор Философии) в теории искусства в Бельгии на тему «Феноменология Отсутствия»

Для Гордона Матта-Кларка (1943-1978), как и для некоторых других художников, отдача в искусстве, как физическая, так и интеллектуальная, может быть только полной. Для таких художников, искусство кажется отдачей самих себя: нет мысли без плоти, нет эмоции без удивления, нет идеи без движения. В работе Гордона Матта-Кларка три тела вовлечены в процесс передачи опыта: тело художника, тело объекта (дом, город) и тело наблюдателя (обозревателя). Они связаны цепной реакцией во время трансформации объекта. В этом треугольнике трех тел механически создается определенная динамика и уникальная встреча с наблюдателем.

- Тело художника: искусство как процесс и алхимия.

Гордон Матта-Кларк не поручает кому-либо свою работу, не планирует и не создает их в безопасной обстановке студии. Наоборот, его исследования были полностью сформированы в процессе немедленного физического действия на своей территории.

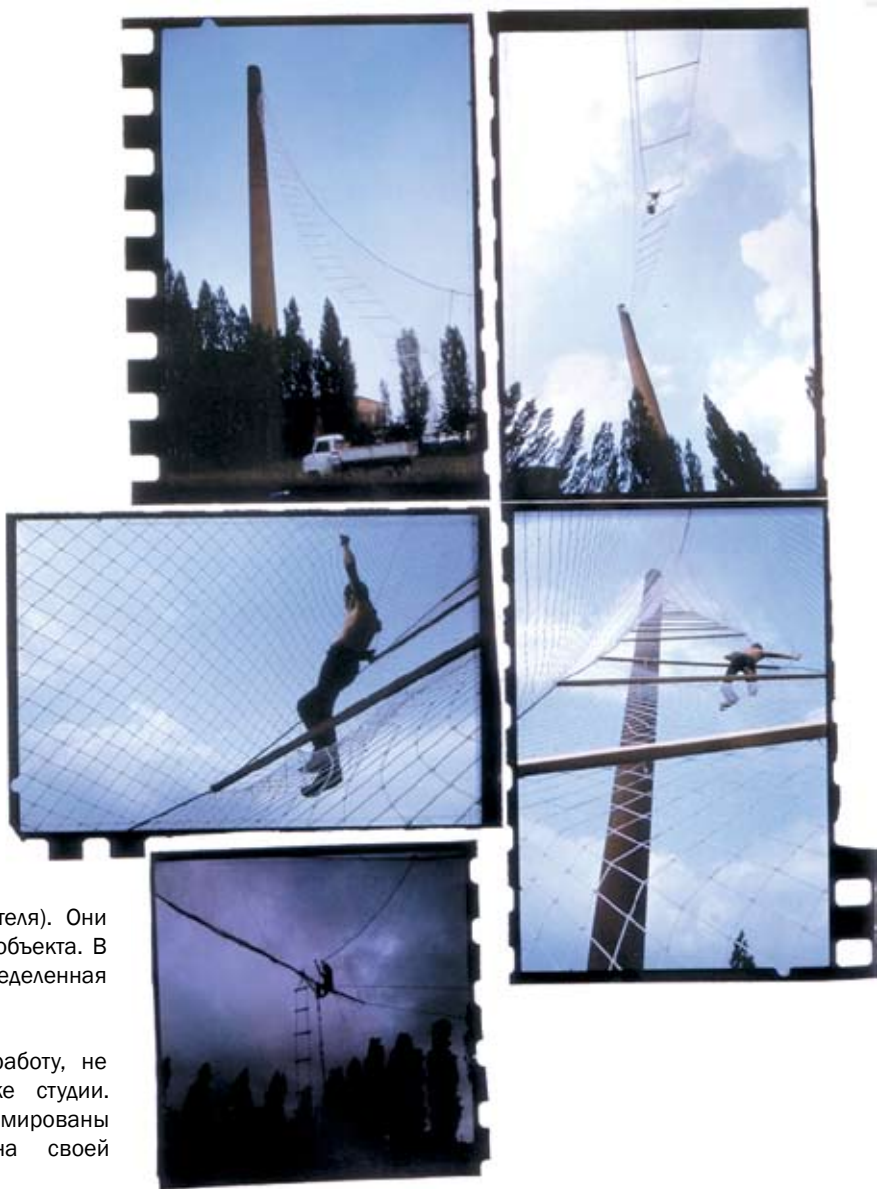
Его действия и представления, выбор рабочих участков, будь он один или в обществе друзей, также как и все следы его работ, сохраненные после его смерти, показывают его как человека всегда активного, часто улыбающегося, глубоко втянутого в действие и испытывающего радость от действия.

Предполагается, что Гордон Матта-Кларк нарушил границы творчества, и очевидно, что он сам искал пути искажения границы своими собственными руками, чтобы почувствовать, как они сдаются под натиском его собственной физической силы.

Объект будничной жизни, над которым кто-то работает, является смешанным или сравнимым со всеми другими проявлениями жизни художественным действием. Жизнь поднимает будничные действия на художественный уровень, а людей на «священный» художественный пьедестал. Оно помогает художнику избежать своего кодекса и границ (школу искусства, студию, галерею, музей, арт дилеров и т.д.), посредством вторжения в мировое сознание утопии и реальности. Искусство больше не находится в объекте искусства, оно больше не живет в границах объекта, «холста», скульптуры или музыки, а живет в определенный момент его создания.

В течение последнего века, создание искусства казалось вопросом «обладания искусством» посредством создания нетранспортируемых, неустранимых и нетленных работ. Многие художники сомневались в оценке своих собственных работ, даже уничтожали некоторые из них. Некоторые следы процесса их работы все же остаются. Художественный объект сохраняет инерцию передачи из прошлого действия, и глубоко трансформирован им. С этой почти полной демократизацией, живопись, скульптура, фотография не могут считаться одним и тем же способом: они становятся следами жеста, трансформированными объектами, доказательством прошедшего момента (Концепция Punctum Роланда Бартеса).

Работа Гордона Матта-Кларка сводит вместе основные характеристики искусства как процесса, и усиливает их определенным алхимическим процессом своей работы. Фактически, Гордон Матта-Кларк обладал обширным знанием алхимии, приобретенным посредством многолетнего чтения (половина его личной библиотеки состояла из книг по алхимии и психоаналитической теории С. Г. Юнга, основанной на алхимических символах). Алхимический процесс состоит из серии трансформаций, оперирующих двумя антагонистическими элементами (сера, ртуть), которые должны взрываться при первом же движении. Каждая из этих трансформаций связана с определенным шагом глобального процесса, и рождения вещества».



Много элементов могут быть почерпнуто из работ и художественных действий Гордона Матта-Кларка для обеспечения информацией по алхимической части его трудов. Его физические и прямые действия на объекты, которые он выбирает для трансформации, используют материал как промежуточную ступень между его физическим и психическим телами.

Из этого глобального алхимического действия, могут быть выделены две многозначительные оси анализа: химическая, органическая трансформация, и концепция «как сверху, так и снизу» (также известная как догма Гермеса Трисмегиста, который являлся отцом алхимии). Организовывая различные действия художника, две основные динамики становятся очевидными динамика вертикальности и слияния. Каждая из этих двух динамик может быть также разделена на две оси: вертикальная ось против горизонтальной оси, разделение оси против соединения оси. Из этого явствует, что он испытал почти все виды физических действий».

Тело объекта: дом и город

Гордон Матта-Кларк нарушил границы между публичным и частным мирами, индивидуальным и общественным, запрещенным и открытым. Он нарушил всеобщую мораль концепции дома, используя традиционные домашние знаки и посредством их перемещения в другие контексты (например, улица или парк) заставил группу людей играть в них и с ними.

Его перформансы в 1971 и 1972 году на тему разрушения дома в знаках, являются все еще соответственной данью телу дома. Критикуя его посредством создания других возможных моделей проживания, сомневаясь в его противоречиях (внутри/снаружи, интимный/общественный, индивидуальный/общий, архитектурный/естественный, недвижимый/движимый...), но, всегда избегая прикосновения к самому телу, Гордон Матта-Кларк держал соответствующую дистанцию, увековечивая символ дома.

Изымая наружные и внутренние стены дома в своих последних работах, Гордон Матта-Кларк создал структуру дома, видимую для всех. Его действие с хирургической точностью позволяет видеть через стены и перейти положенные границы. Это действие изыятия относится к пространству, открывая и трансформируя символический процесс, также как и для физического тела. Дом, как стоящий контейнер, начинает трещать и разворачиваться под точными надрезами, чтобы освободить то, что было заперто внутри: эго, мысль, желание общения с внешним миром, желание расширения...

Сначала дом включал в себя «естественные» отверстия (балконы, двери, окна), что делает возможным открыть и закрыть, позволить содержимому войти и выйти, заставить внутренний и внешний мир общаться, а также впустить в него различные волны (свет, звук, воздух). Разрезая дом в других местах, Гордон Матта-Кларк превращает естественные отверстия в недействующие, он подчеркивает их недостаточность и выражает свое собственное желание не использовать отмеченные и зашифрованные способы. Эти отверстия, сделанные на теле дома, похожи на размывание, которое не имеет связи с первоначальной формой или использованием дома. Они не помогают улучшить жизнеспособность пространства, и, кажется, делают пространство непригодным для жизни. Действие Гордона Матта-Кларка на дом (и впоследствии на структуры, отличные от жилых площадей) является размыванием геометрических форм, которые полностью отсутствовали в первоначальной структуре. Он раскрывает формы и линии внутренней структуры дома, изымая их и демонстрируя парадокс «присутствия отсутствием», заставив их существовать после того, как они исчезли, заменяя их пустотой.

Эти новые отверстия, эти новые дыры трансформируют порядок пространства дома. Воздух, свет и звуки, все траектории волн изменены посредством среза. Эта трансформация волн влияет на собственное восприятие наблюдателя (восприятие пространства и движения). Создавая эти новые выходы, Гордон Матта-Кларк предлагает новый порядок – его собственный порядок тела дома – позволяя внутреннему и внешнему миру визуально сливаться. С внутренней точки зрения, невидимое становится видимым, и интимность структуры нескромно показывает себя. Делая эти срезы, Гордон Матта-Кларк дает себе и наблюдателю двойное восприимчивое замешательство, одновременно визуальное и пространственное – физическое и символическое. Дом, который закрыт, индивидуален и полон норм. Он находится в полной оппозиции по отношению к городу с его открытой площадью, благоприятному для выражения и групповых встреч. Кажется, что Гордон Матта-Кларк создает движение между домом и городом и постоянный диалог между ними во всех его работах.

Город и улица становятся местами, где интимность симулирована (Танец Деревя, Открытый Дом). Веселье с едой и друзьями, обычно хранимое в интимной и защищенной площади дома так же предоставлено на улице (Свиное Жаркое, Еда, Конусный Перекресток Свиного Жаркого в Париже). С другой стороны, дом стоит обнаженным и ранимым среди своих защитных стен и открыт для внешнего мира. Внутренний мир дома нарушен и городская окружающая среда создает новую рамку для дома.

Для Гордона Матта-Кларка, город сделан из многообразных объектов: улица, пустые участки, обычно невидимые и покинутые «промежуточные» места (Пожарник под мостом Бруклина; Сделано в Америке; На Берлинской Стене; Конец дня на товарном складе в Нью-Йорк Сити), мусор (Мусорная стена; Колпаки в дымовой трубе; Dumpster Дуплекс), граффити (Грузовик), машины и контейнеры (Открытый Дом), рабочие участки для сноса (Стены; Обои; Столб внутрь/наружу; Коническое Пересечение). Все эти места - посредники поэтических встреч.

Для Гордона Матта-Кларка улица является также местом свободы выражения и политических дебатов. Он сам был частью громкой и анархической оппозиционной культуры. Например, когда он просил обычных людей на улицах Нью-Йорке свободно нарисовать грузовик (граффити «Грузовик»), он был частью счастливой толпы. Он рисовал «Сделано в Америке» на Берлинской Стене, и во время выставки в Нью-Йорке он кидал камни в окна здания (Разбить Окно).

Большинство городских работ Гордона Матта-Кларка имели оттенок общности чувств и были экранизированными перформансами. Он приглашает свою художественную общину, а также обычных людей на улице для взаимодействия с городом различными методами. Один из самых очевидных доказательств общественного аспекта его работы виден в перформансе «Свиное Жаркое» - он делится кусками жаркого под мостом Бруклина. Открывая свой ресторан «Пицца», он желал накормить все художественное общество «Сохо». Во время акции «Конический Перекресток» в Париже он опять повторил «Свиное Жаркое» на площади Бабура, которая находилась в стадии реконструкции, и он поделился едой с каждым, кто был рядом. Его отношение к еде было двойственным: еда – это символ трансформации сырого материала, и это также является подарком, моментом, когда им делятся с обществом - священный момент праздничного настроения.

- Тело наблюдателя: нарушенное восприятие и восприятие следа.

Во всех своих работах Гордон Матта-Кларк предлагает три типа восприятия, которые изменяются в зависимости от расстояния и звука: представление, восприятие творчества, фотография и видеография.

Необходимо полное участие исполнителей и публики во время перформанса. Расстояние для зрителя не установлено, из-за смешивания традиционной классической роли зрителя - наблюдателя и их актерскими ролями, вызванном чьим-то присутствием на перформансе или акции. Гордон Матта-Кларк позволяет своим «наблюдателям» становиться актерами, особенно во время раздачи еды в своем ресторане («Еда»), или в приготовлении свинины (Свиное Жаркое I и II). Приготовление и поглощение пищи для каждого члена общины, будь то художник или простой человек, в то же самое время, в том же самом месте является переходом одного тела в другое. В некоторых других акциях он приглашает все художественное общество участвовать и одновременно становиться актерами и зрителями своих собственных акций, как в игре в зеркало (Пожарник, Свиное Жаркое, Еда, Дом-Дерево).

Ко времени, когда улицы уже выстроены, восприятие пространства уже вовлечено, с точки зрения художника, как первое лицо для эксперимента над созданием своего нового порядка и с точки зрения наблюдателя, как с внутренней, так и с внешней части пространства. С внутренней стороны среза пространства физическое восприятие зрителя поколеблено новым порядком воздуха, звука и света (например, тело дома, тело архитектуры). Он стоит и гуляет по пространству, где его собственное восприятие лишь частично узнаваемо. Стены все еще стоят, здание узнаваемо как здание, но срезы в области действия создают сомнительный контраст. Срезы являются препятствием для обычной траектории, воздух поступает через несоответствующие места... даже если наблюдатель визуально воспримет эти новые отверстия, может случиться шок между восприятием здания в памяти, как оно должно стоять, и местом своего тела в этом новом архитектурном теле. В этом случае, никакое расстояние не будет возможным.

С точки зрения прохожих, возникает то же чувство восприятия, но в масштабе города. Существует большое расстояние между ними и работой, потому что для них невозможно физически воспринимать эффекты срезов во внутреннем пространстве, но шок между визуальным и телесным восприятием возникает, несмотря на расстояние. С внешней точки зрения, здание, какое оно есть, противостоит открытой структуре, пространство улицы поколеблено интимностью здания, показывающего себя. В некотором отношении, тело прохожего становится поглощенным отверстиями в архитектурном пространстве, для создания новых возможных способов, новых точек зрения в городе.

Третье созданное и предложенное наблюдателю Гордоном Матта-Кларком восприятие – это взгляд на его фотографии и видео. Посредством его постоянного желания записывать все действия, чтобы создать новые, чисто визуальные работы, позволяет наблюдателю получить в подарок ощущение повсеместности, следуя за ним везде (на вершину города, в глубину под землей, в Нью-Йорк Сити, Париж, Берлин, Антверпен...), но особенно получить доступ в почти полностью разрушенную работу и к мертвому художнику.

Тем временем, издавая видео (что является ближайшей медией к реальности, даже если оно реконструирует ее), и делая коллажи фотографий, Гордон Матта-Кларк пытался уменьшить расстояние между своей работой и зрителем. Он поколебал пространственное и визуальное отношение зрителя. При взгляде на его Конический Перекресток или коллажи Раскола, все кажется перевернутым вверх дном, никто не может сказать, где верх, а где низ, что внутри, а что снаружи... иллюзия почти идеальная. В его попытке представить глобальное видение и восприятие его работ по срезам с фотографий, Гордон Матта-Кларк создает почти физическое головокружение для наблюдателя.

Работа Гордона Матта-Кларка смешивает множественные роли зрителя (пассивный наблюдатель/активный участник), а также вызывает столкновение восприятий между тем, что видит наблюдатель и что он воспринимает, что должно быть соответственно приобретенным культурным нормам и что показано и прочувствовано в рамках действия художника на объекты.

Подвергая сомнению визуальное и пространственное восприятие работы наблюдателем, Гордон Матта-Кларк смотрит как на свое собственное отношение к реальности так, как досаждают ей.. Например: Настоящие ли геометрические формы, изъятые из архитектурного пространства? Если геометрические формы были изъяты, означает ли это, что они существовали, даже если их не воспринимать? Т.е. так (например: дом, здание и город) похожи на его собственное тело, они представляют собой раковины, которые нужно открыть, освободить и дать жизнь. Символически ли представляют нарушенные границы его желание подвергнуть сомнению границы тела, так же как и границы восприятия и познания? Проецируя зрителя в сенсорном головокружении, Гордон Матта-Кларк подвергает сомнению (или налагает, в случае с разрезами пространства) соединение между реальностью/отношением к живому и его собственным телом. Сомневаясь в теле на этом абстрактном

уровне, он вводит феноменологическую оценку и подвергает сомнению мысли наблюдателя. Тело и мысль неотделимы: при действии на одно, другое получает влияние и оба, тело и душа, являются одним единственным медиумом. Это основные пункты, отмеченные Маурисом Мерли-Понтием в 'Феноменологии восприятия' (1946).

Также как и психолог, описываемый Маурисом Мерли-Понтием (во второй главе первой части), Гордон Матта-Кларк осознает невозможность быть полностью изъятым из объекта его анализа (человеческая мысль, человеческое тело), из-за факта, что он является человеческим телом и мыслью в одно и то же время. Он становится своим же собственным предметом наблюдения и эксперимента. Он не может рассматривать пациента как далекий объект, на который можно бросить объективный взгляд, но может рассмотреть его как зеркало. Гордон Матта-Кларк предлагает наблюдателю воспринимать зеркало через свои работы, и предлагает самому себе зеркало через восприятие наблюдателя.

Работа Гордона Матта-Кларка приводит в беспорядок чувства посредством их конфронтации друг с другом, подвергая их сомнению и наводя сомнение на реальность и визуальную гегемонию, посредством иллюзии и изменений контекста. Он часть тех предвестников художников, которые помогают искусству подвергнуть сомнениям реальность посредством сомнения в восприятии, и которые открывали новые сферы в отношении между арт работой и зрителем/наблюдателем.

Работа Гордона Матта-Кларка содержит основной парадокс, который связывает общность контакта художника через действие и расстояние, которое он вкладывает в фотографическую и видеографическую запись. Из-за этого парадокса, он вовлечен 60 лет назад участвовать в художественном исследовании. Несколько осей могут быть сейчас выделены с такого понятия следа: след действия и/или процесс, след как арт работа и исчезновение объекта.

Фаза записи является целиком частью глобального процесса Гордона Матта-Кларка. Фотография и видеографика используются как документация его действия, объект над которым он работает, момент и место действия (концепция Роланда Бартеса), но также как полностью художественный материал. Фактически, 'следы' его работы это не только записи, с момента его вмешательства в этот материал, как и на любой другой объект.

Через его физическое действие на объекты, работа Гордона Матта-Кларка логически ведет к следу, оставляя трансформированные пространства своими же руками и желанием. Что можно сказать – это то, что следы тех действий, шрамы, оставленные на архитектурных телах дома и города своим собственным телом - основная цель его работы. Разрезы, которые он делает на площадях, позволяют отверстиям и тем пустотам, материализованным на стенах, делать границы физически восприимчивыми более, чем видимыми. Следы тех действий среза, также позволяют иметь новое восприятие пространства, вакуум, дарованный новой силой и новым языком материалу. Действие на объект – это всего лишь шаг в процессе. Этот шаг сохранен для художника, но следы там для восприятия наблюдателем (физическое восприятие фотографий и видео). Это многомерное понятие следа создает связь между действием и восприятием, художником и наблюдателем.

Как уже было сказано, основная часть работы Гордона Матта-Кларка была уничтожена или при уничтожении здания, или из-за того, что действие было невозпроизводимым (произошло эфемерное действие на точном месте, тленность органического материала) предстоящее и запланированное исчезновение архитектурных тел – это часть художественного процесса. Грандиозное действие (сравнение с масштабом архитектурного объекта, со сложностью действия) предназначено для исчезновения в определенный момент его создания: все драматичное напряжение работы состоит в этом объекте, объявленном мертвым.

Действие художника символически участвует в этом разрушении. Разрезы придают структуре больше хрупкости, отклонения используемого места придают им бездеятельность и бессмысленность. Действие Гордона Матта-Кларка похоже на вирус, который трансформирует тело объекта и придает ему новый внутренний порядок, спазм красоты перед уничтожением.

Также как и с мертвыми людьми, фотографические и видеографические следы полностью принимают участие в рассуждении исчезновения и играют ту же роль: эти картины помогают помнить, помогают встретиться опять после смерти, наполнив пустоту, но с другой стороны, они создают пустоту другого типа, физическое крушение. Очень трудно для оставшихся в живых остаться, чтобы быть удовлетворенными миром отношений, когда самое главное – это встреча тел. То же самое происходит сейчас с работой Гордона Матта-Кларка – частично находится там, в исчезновении его работ, в странном отголоске из-за его преждевременной смерти по причине поражающего рака.

(a) Цель алхимического процесса – это получение абсолютного чистого вещества, концентрации божественного совершенства. Но, самой значительной частью алхимического процесса является его двойное действие на то, что оказывает действие. Очищая вещество, то, кто оказывает действие, очищается сам, тем же самым путем шаг за шагом. Алхимическая практика помогает ему создавать конкретную (материальную трансформацию) и мистическую (поиск чистой души) встречу. Алхимик – это человек в поисках своей собственной божественности, используя вещество, как трансформируемый объект для своего же мистического возвышения.

(b) Динамика вертикальности: вертикальная ось/горизонтальная ось.

Горизонтальность: поездки (Нью-Йорк Сити, Чикаго, Антверпен, Берлин Кассел, Париж, Ямайка...), горизонтальное вытягивание тела: от индивидуума к городу (и выше...), (дух?), индивидуальное тело, дом, здание, улица, город.

Вертикальность: быть подвешенным, залезать, взбираться, поднимать, строить, посадить, копать, быть под землей.

Динамика влияния: ось разделения/ось объединения.

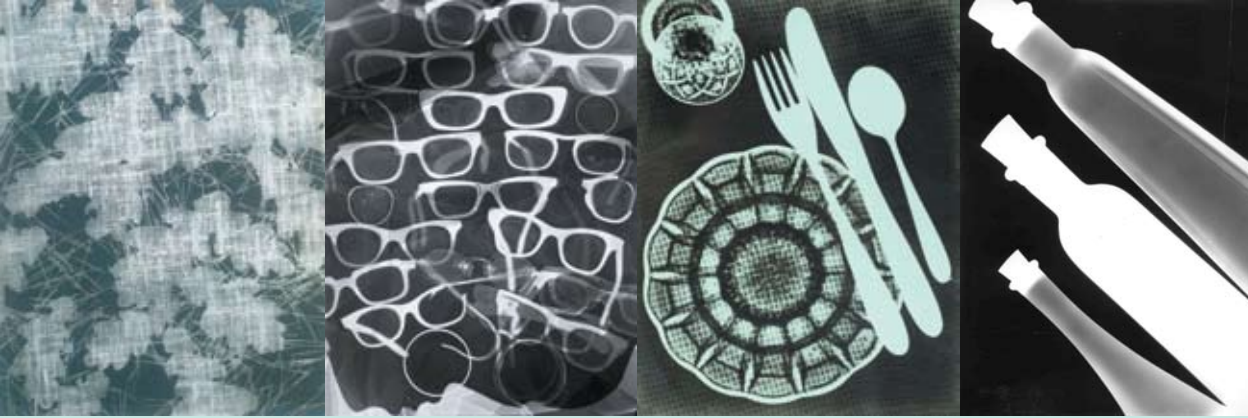
Разделение: срезать, чтобы изъять, снять (фото и видео) (изолировать картину от контекста), сломать, открыть.

Объединение: готовить, трансформировать (мутировать), заменить в новом контексте, редактировать видео, коллажи фотографий, воздвигать материалы, соединить: объекты, людей.

(c) Дом Дерево (1971), Открытый Дом (1972), Дом W-образного отверстия (1972), У развала (1974)

(d) Ли Памела М.: Объект для разрушения: Работа Гордона Матта-Кларка, МИИ Пресса, Кембридж, Массачусетс, США, 2000.

Крой, Томас: Гордон Матта-Кларк, Фейдон, Лондон, 2003.



IMAGES OF CULTURE AS A SHADOW PROJECTION



Vitali Patsiukov

Making a picture out of shadow by means of light sources makes the highest level of art

Marcel Duchamp

Flying from a shadow to light...

Arseny Tarkovsky

Images of a shadow projection penetrate all world culture, forming its context and dramaturgy of the extreme and inter-complementary conditions - shadow and light. They plunge into the rock paintings, Plato's philosophical reflections in his well-known dialogue \ 'The State' \, in Greek vase painting, in the visual experiences of Alberti and in discovery of the miracles of photography. The project 'Photogram. Projection. Silhouette' opens organic chemistry of shadow projection, its historical mechanism and a technological principle, connecting its natural primacy and culture of the 20th century - a silhouette, a projection and a photogram.

In Russian art the idea of silhouette appears in the iconography of the 12th century. However it wins the recognition and maturity in the end of 18th century - in absolutely new technologies. In this culture artists change their brushes and pencils for scissors. Their images experience the world in two absolute conditions - black and white, as the digital technologies of 0 and 1, anticipating the screen of a cinema and radicalism of 'The Black Square' of Kazimir Malevich. Optics of the projective vusuality moves in the spaces of black, in a negative of an ideal reality, pulsing in dimensions of internal and external. Its magic beam runs all over the contourness of the world, magic periphery of events, hiding the essence of reality full of infinite opportunities. Balancing on the verge of reality and dream, in cleanliness of the ascetic and wholeness of baroque redundancy, ornamentality of the projection reminds black and white patterns on the wings of butterfly, alternating variability of 0 and 1.

Art of photogram becomes an original black-and-white X-ray photography of the visual senses of classical avant-garde of the 20th century. Its methods do not demand a camera objective, endowing its own productive vividness with simplicity, democratism and naturalness. Its forms are created during the light-striking of surface as it is carried out in the natural photosynthesis in a life of flora. The streams of light cause a birth of a primary matrix of reality. Its power field - the space of black, exposes the traces of the subject left on a plane of photographic paper. In the strategy of Russian radicalism the photogram addresses first of all to a nearby reality, on the world of daily occurrence and its banal regularity. Its projections trace an inalterability of presence of a subject in our life, where light as in Vermeer pictures, opens the design of its senses, its internal structure, mystical enlightenment and inspiration as a constant satellite of person.

The photogram opens the new senses and visual phenomena in the postmodernist coordinates of the newest culture. Compositions of Alexander Lavrentiev, Jury Gerchuk, Andrey Chezhin, Valery Stigneev, Vadim Guschin, Alexander Kitaev, Anatoly Boldin, Irina Presnetsovf, Alexander Podosinova compositions are splitting the subject and its image, the shadow double, restoring their life-giving consent in the light's universality. Returning is born as the 'lost time' of Proust, as in the obscure camera of Lyudmila Zinchenko and in scannogram of Svetlana Pozharskaia. Although it becomes the symbolical event, living in authenticity, penetrated by the energy of light and kept by memory of art.

Scissors and compasses, pins and fans, glasses and tools, beads and gloves find their second, original and imperishable life in the classical photogram of Alexander Rodchenko, Varvara Rodchenko and Alexander Hlebnikov. Their forms are strict and solemnly ennobled; they are as identical to the things as the instant reality to the Fayum portrait. In their photosynthesis they turn into the visual code modelling the structure of a matter and maintaining the primeval gene.

Cleanliness of the projection, its space within the limits of light and shadow, the place where the primary concentration of the world meets with factuality, open new sight and new acoustic forms in the installation of Vladimir Martynova. Its picturesqueness returns the traditions of the Silver Age culture, black-and-white intonations of poetry of Blok and Akhmatova, silhouettes of E. Kruglikova and G.Narbut, passing into the strategy of Kazimir Malevich and Vasily Kandinsky, flickering with insights in Russian 'Black Wind' and 'White Snow' in the interchange of twilight and the sun rising.

The project 'Photogram. Projection. Silhouette' is turned to the mechanism of human sight and forms of the storage of cultural memory. It is approving the lamination of our world and its unity of polarities, infinity of its dimensions behind the flatness of projections. Its optics enters us into the cradle of art. As Plato has told - 'it is necessary to start from the very easy: to look at shadows...'

ОБРАЗЫ КУЛЬТУРЫ КАК ТЕНЕВАЯ ПРОЕКЦИЯ



Виталий Пацюков

*Сделать картину из тени посредством источников света составляет высшую степень искусства
Марсель Дюшан
Из тени в свет перелетая...
Арсений Тарковский*

Образы теневой проекции пронизывают всю мировую культуру, формируя ее контекст и драматургию предельных и взаимодополнительных состояний - тени и света. Они погружаются в наскальные росписи, в философские размышления Платона в его знаменитом диалоге “Государство”, в греческую вазопись, в визуальные опыты Альберти, переходящие в изобретение камеры обскура и в открытие чудес фотографии. Проект «Фотограмма. Проекция. Силуэт» раскрывает органику теневой проекции, ее “исторический механизм” и технологический принцип, соединяя ее естественную первичность и культуру XX столетия – силуэт, проекцию и фотограмму.

В русской художественной мысли силуэт появляется в иконописи в XII столетии, но как жанр обретает свою зрелость и признание в конце XVIII века – в абсолютно новых технологиях. В этой культуре художники меняют свои кисти и карандаши на ножницы. Их образы переживают мир в двух абсолютных состояниях – черном и белом, как цифровые технологии 0 и 1, предвосхищая экран кинематографа и радикальность «Черного квадрата» Казимира Малевича. Оптика проекционной визуальности движется в пространствах черного, в негативе идеальной реальности, пульсируя в измерениях внутреннего и внешнего. Ее магический луч обегает контурность мира, волшебную периферию событий, оставляя тайной саму сущность реальности, наполненную бесконечными возможностями. Балансируя на грани яви и сна, в чистоте аскезы и полноты барочной избыточности, орнаментальность проекции напоминает черные и белые узоры на крыльях бабочки, чередуя вариативности 0 и 1.

Своеобразным черно-белым рентгеном визуальных смыслов классического авангарда 20-х г.г. становится искусство фотограммы. Его методы не требуют объектива фотокамеры, наделяя свою результативную образность простотой, демократизмом и естественностью. Его формы творятся в процессе засвечивания поверхности, как это осуществляется в природном фотосинтезе, в жизни растительного мира. Потоки света вызывают рождение первичной матрицы реального, ее энергетического поля - пространство черного, высветляя его следами предмета, оставленного на плоскости фотобумаги. Фотограмма в стратегиях русской радикальности прежде всего обращает внимание на близлежащую реальность, на мир повседневности, его банальных регулярных проявлений. Ее проекции отслеживают непреложность присутствия предмета в нашей жизни, где свет, как в картинах Вермеера, вскрывает конструкцию его смыслов, его внутреннее строение, мистическую просветленность и одушевленность как постоянного спутника человека.

В постмодернистских координатах новейшей культуры фотограмма открывает новые смыслы и феномены визуального. Композиции Александра Лаврентьева, Юрия Герчука, Андрея Чежина, Валерия Стигнеева, Вадима Гущина, Александра Китаева, Анатолия Болдина, Ирины Преснецовой, Александра Подосинова расщепляют предмет и его образ, теневой двойник, в реальности восстанавливая их животворящее согласие в универсальности света. Возвращение рождается как прустовское «утраченное время», как в камере обскура Людмилы Зинченко и в сканограммах Светланы Пожарской, но уже не мемезисное, а символическое, живущее в подлинности события, пронизанное энергией света и сохраненное памятью искусства.

Ножницы и циркуль, булавки и веера, очки и инструменты, бусы и перчатки обретают в классической фотограмме Александра Родченко, Варвары Родченко и Александра Хлебникова, свою вторую подлинную нетленную жизнь. Ее формы строги и торжественно возвышены, ее новые образы идентичны предметам в той же мере, как и непосредственная реальность - фаюмскому портрету. Они превращаются в своем фотосинтезе в визуальный код, моделируя структуру материи и сохраняя в себе геном первоизданного.

Чистота стратегий проекции, ее пространство в пограничности света и тени, где встречаются изначальная сосредоточенность мира и его информативная событийность, открывают новое зрение и новые акустические формы в инсталляции Владимира Мартынова. Ее образность возвращает традиции культуры Серебряного века, черно-белых интонаций поэзии Блока и Ахматовой, силуэтов Е.Кругликовой и Г.Нарбута, переходя в стратегии Казимира Малевича и Василия Кандинского, мерцающая прозрениями в российском «черном ветре» и «белом снеге», в переключках сумерек и восходящего солнца.

Проект “Фотограмма. Проекция. Силуэт” обращен к механизму человеческого зрения и формам хранения культурной памяти, утверждая слоистость нашего мира и единство его полярностей, бесконечность его измерений за плоскостью проекций. Его оптика вводит нас в истоки искусства. Как сказал Платон - “начинать надо с самого легкого: смотреть на тени...”





DIONISIS KAVALLIERATOS/SIFIS LYKAKIS

Katerina Gregos

While female identity politics has been explored in depth in contemporary art over the last thirty years or so, artists who explore notions of masculinity or masculine identity have been rarer to come by. Dionysis Kavallieratos and Sifis Lykakis' work is rooted in the domain of the male gendered subject. Their collaborative videos focus on, pinpoint and deconstruct male stereotypes as propagated in popular culture and entertainment with a tongue-in-cheek self awareness and scintillating wit. While works that deal with gender may often tend to be heavy handed and didactic Kavallieratos & Lykakis' work is not about the politics of gender nor does it deal with the archetypal notion of the (male) body as a battlefield or the site of trauma. Rather it focuses on the behavioural and miscreant social aspects of masculinity and is deliberately more light hearted, using humour as a subversive strategy to pinpoint the more juvenile or extreme aspect of gender stereotypes and the construction of masculinity, or more correctly, machismo. Male bonding and camaraderie, power relations, 'manly' hobbies, pastimes, fixations and fetishes are all brought to the fore in their witty vignettes. There is no room for women here. This is clearly a man's, or I should say, a boy's world. There are also hardly any overt intimations of masculine sexual desire or any traces of the practice of commodifying women (at least, not yet). This is a world that revels in the things that make boys tick.

While their attitude seems to be irreverent and hit-and-run their working method is clearly more considered. It is a method that is largely informed by images and practices culled from cinema and popular culture. The moving image with its temporal flow, capacity to tell stories, and mimetic possibilities is the starting point of their collaborative practice but their engagement goes yet further and is more hands-on. Kavallieratos & Lykakis make all the videos themselves often setting up carefully orchestrated scenarios and settings with nominal means and fusing video with satirical performance and specially selected mood-setting music. In some of the works the influence of cinema and theatre is clearer, especially in the scenography or 'direction' in others there is a more immediate, D-I-Y feel; sometimes there is an underlying sense of populist realism other times the work seems more *recherché*.

Apart from devising narratives and setting the scenes (from 'stage design' to costumes) in their short playful vignettes Kavallieratos & Lykakis also star in their videos and do so with great panache, relishing in the act of role playing. In *Tooveetheeo Lai Lai* (2004), a mini-spaghetti Western unto itself, they act out the male tendency toward aggression, violence and competition in a highly comical way: from the enactment of being 'cool' right down to the tough-guy, glass-eyed expressions and outbursts of rage. Re-creating the long western iconographic tradition of representing heroes poised for combat in a battle of male egos, Kavallieratos and Lykakis poke fun at the genre but also have fun themselves. There is a sense of gratification to be found in these works for the viewer as well as, apparently, for the artists. There is also a slapstick element of hyperbole in much of what they do whether it is taking a stereotype to extremes in this noisy, deliberately crass male brawl or the more restrained, highly stylized and theatrical domestic setting of *Untitled* (2003). Here too, there is an interest in role playing and in the male fixation with power. In the refined environs of what appears to be an opulent aristocratic period mansion they alternate in the roles of master and servant. Movements are slower here, more ritualized, less 'loud' but the sub-text is similar as in the Western: the (elegant) struggle for domination and control. This is decadence with humor and style. This is also refusing to grow up.

Engaging in humorous and satirical commentaries of cinematic culture, Kavallieratos & Lykakis analyze, deconstruct and sometimes simply enjoy enacting these constructions of masculinity. Sometimes it is difficult to figure out their intentions and their own position seems to remain ambiguous. With an economy of means but equipped with a sharp eye for detail and a talent for the performative they manage to create a distinct language in the medium of video, always rewarding the viewer with a small twist in the end. Acting as bad boy pranksters or artist-jokers Kavallieratos & Lykakis capture the vivacious spirit, bad attitude and supposed fearless and competitive nature of the restless young male. Politically correct this work is not, but it's stylish, funny and refreshing.



KOSTIS VELONIS

Kostis Velonis makes hand-crafted, deliberately lo-tech, modest yet highly poignant and individualistic sculptures that often function as cultural as well as personal metaphors. His work is evocative rather than descriptive and often discreetly references human anxieties, frustrated dreams, but also power relations and the games that people play. Using wood, cheap materials and found, inconsequential objects, Velonis creates poignant, moving works inspired by the experience of the everyday or the familiar characterised by a suggestive and sometimes innocent-looking child-like language. In his resistance to a high-tech, slick, overly finished approach to sculpture, Velonis is very much a part of a new generation of artists who have moved deliberately away from the polished, sometimes overblown aesthetics of the eighties and early nineties, to a more modest, anti-materialistic approach to art-making in which one will find a respect for overlooked materials and a critique of overproduction itself. By extension, Velonis is also part of a generation of artists who have put craft, skill and manual labour back on the artistic agenda. There is a constructivist aspect to much of his work, but without the rough edges and with more humanistic undertones. Indeed, the body or human figures are never far from his work though they are hardly ever featured in it. Velonis' objects and sculptures intimate everyday experience but are also tinged with a sense of reverie; the iconographic elements of his constructions and assemblages is sparse and minimal yet utterly recognisable, capable of triggering responses and associations which go back to our formative years and evoke childhood memories and experiences.

Velonis' point of departure is the language of modernism (as well as its failed promises) and how it has been filtered through different social and cultural circumstances in art as well as domestic, suburban aesthetics. His work also examines the symbolism of the middle-class domestic environment in which he grew up and probes how our experiences of private space shape the way we look at the world. Often ordinary furniture or household basics are used or modified in his work, from an run of the mill, cheap wooden table to a flimsy garden fence; here the interest is in the cultural meanings carried in 'designed' or manufactured objects and in how the cultural specificity of geographical location filters and transforms or alters 'universal' languages such as that of modernism. Velonis aims to demonstrate that, for example, domestic, cheap, mass-produced modernist design looks different in Sweden and different in Greece, where it would appear that there has been a misconstruction or local 'filtering' of the movement. At the same time, the symbolism or utilitarian provenance of familiar objects in Velonis' work locates it in the world of architecture and design, though his own rendering of these references transcend the formalist hermeticism of modernism and are, rather, steeped in very personal references and meanings. The personal memories which reside in individual elements in the work, and are sometimes hinted at in the titles, contribute to this subjective interpretation, but as suggestions of meaning not as an imposition of a specific narrative.

Velonis' work rests on understatement, suggestion and the power to evoke associations through a language which is both quiet as it is modest and humble. For example, Ping Pong Diplomacy - which exists in two versions - uses a simple box/table-like structure and ping pong balls to intimate human power-play, competition and attempts to communicate. Set Design for Prayer can be read as a metaphor for cross-cultural fertilisation and the sharing of similar objects, but for different religious circumstances or reasons. We are the Champions features a simple commode with a portrait photo of the artist as a child with a series of letters of rejection from a variety of job applications made while the artist was a student in the UK. Who has not felt a similar form of rejection at some point in ones life? Finally, My Best Holidays feature a fragile-looking wooden intimation of a palm tree and a kitschy holiday photo such as the ones found in travel brochures. Could this really be the holiday we all dream of?

Velonis' work are capable of touching a cord in almost any individual because they speak of innermost feelings and concerns we all share, but often don't admit to. However, apart from simply being a kind of detached social or cultural commentary, Velonis' works possess a more personal, intimate and often self-effacing aspect to them; one that speaks of human anxieties and fears, disillusionments and failures and ultimately points to the dysfunctional aspects of our lives. As such they possess an ecumenical resonance. Often, they intimate a dystopian view and the very human desire to escape ones routine circumstances and even ones self, but every now and then they allow us to daydream....

*Kostis Velonis, 'Lost Play',
wood & mixed media,
2003*



ДИОНИСИС КАВАЛЛИЕРАТОС И СИФИС ЛИКАКИС



Катерина Грегос

В то время как женская личность глубоко исследовалась в современном искусстве, понятию мужественности реже за обращались последние 30 и более лет. Работа Дионисиса Каваллиератоса и Сифиса Ликакиса приковывает внимание к мужской половой сфесе. Их совместные видео сосредотачиваются, точно указывают и разрушают мужские стереотипы, распространённые в популярной культуре и представлены ими с блистательной иронией. В то время, как работы относительно пола были тяжеловесными и дидактическими, работа Каваллиератоса и Ликакиса не имела отношения к политике пола и не относилась к противотипному понятию (мужского) тела в виде поля сражения или места травмы. Она больше сосредотачивалась на социальных аспектах поведения и извращения мужественности и умышленно являлась более беспечной, используя юмор как губительную стратегию, чтобы точно указать на юношеский и экстремальный аспект половых стереотипов и на подмену мужественности идеей мачо. Мужская связь и товарищество, отношения силы, «мужские» хобби, развлечения, фиксации и фетиш, все это показано в их остроумных виньетках. Здесь нет места для женщин. Все это мужское, я бы сказал мир мальчика. Почти нет явного намека на мужское сексуальное желание или следов практики потребления женщин. Это мир, который открывается в вещах, побуждающих мальчика отличаться. С этим связаны их непочтительные отношения и агрессивное поведение.

Видео образ с его временным течением, способностью рассказывать истории является стартовой точкой их совместной практики. Их исследования простираются дальше и являются более передаваемыми. Каваллиератос и Ликакис создавали свои видео сами, часто устанавливая тщательно оркестрированные сценарии и установки с номинальными средствами и вставленным видео, с сатиристическим представлением и указанием «крутого» мужика, стеклянным выражением глаз и вспышками ярости. Продолжая длительную западную иконографическую традицию и представляя героев в позе драки на поле битвы мужского эго, Каваллиератос и Ликакис не только ввели юмор в жанр, но и сами повеселились от души. Для наблюдателя, впрочем, как и для художников, в их работах существует чувство благодарности, которое должно быть отмечено. Есть также элемент фарса, гиперболы в большей части того, что они делают, ведет ли стереотип их работы к крайностям в этом шумном, непреднамеренно грубом мужском скандале или к более сдержанной, высоко стильной и театрализованной домашней обстановке 'Без названия' (2003). Здесь также лежит интерес к исполнению роли и в демонстрации мужской силы. В изысканной обстановке того, что является богатым аристократическим замком, они чередуются в роли хозяина и слуги. Движения здесь медленнее, более ритуализованные, менее «громкие», но подтекст похож на Вестерн: борьба за доминирование и контроль. Эта декаданс с юмором и стилем, это отказ повзрослеть.

Занятые в юмористических и сатиристических комментариях к кинематографической культуре, Каваллиератос и Ликакис анализируют, разрушают, а иногда просто наслаждаются разыгрыванием этих конструкций мужественности. Иногда очень сложно выяснить их намерения и их позиция кажется неясной. С экономией средств, но имеющие острый глаз на детали и талантом исполнения, они сумели создать отличный язык в медиа видео, всегда награждая наблюдателя маленьким искажением в конце. Играя роли плохих мальчиков, шалунов, актеров, шутников - Кавалиератос и Ликакис поймали живой дух, шаловливое отношение и предполагаемое бесстрашие, и соперничающую природу неугомонного молодого мужчины. Эта работа политически некорректная, но она стильная, веселая и освежающая.

КОСТИС ВЕЛОНИС

Костис Велонис создает искусство ручной работы, умышленно технически низкого качества, скромные, но все же очень острые и индивидуалистические скульптуры, которые часто функционируют как культурные, так и личные метафоры. Его работа больше вызывающая, чем наглядная часто обращается к человеческим тревогам, тщетным мечтам, а также, к отношениям власти и людским играм. Используя дерево, дешевый материал и сплавы, несущественные предметы, Велонис создает острые, трогательные работы, вдохновленные опытом или знакомыми характеристиками с помощью метафор, а иногда и наивного детского языка. В его сопротивлении высокотехническому, быстрому, чрезмерно законченному подходу к скульптуре, Велонис в большей степени является частью нового поколения художников. Он умышленно отошел от изысканной, иногда непомерно раздутой эстетики 80-ых и начала 90-ых годов, к более скромному, неформалистскому подходу в создании искусства, в котором любой может найти уважение к возвышенным материям и к критике самой арт продукции.

Велонис также является частью поколения, которое вернуло ремесло, навыки и ручной труд в художественную повестку дня. В его работах много конструктивного аспекта, но без грубых краёв и с более гуманным оттенком. Действительно, тело или человеческие фигуры никогда не покидают его работы, хотя их едва можно увидеть. Объекты и скульптуры Велониса отражают каждодневный опыт, но они также окрашены чувством мечтательности. Иконографические элементы его конструкций и

сооружений резки и минимальны, но все же узнаваемы, способны привести в движение ответы и ассоциации, которые уходят назад к нашим созидательным годам и вызывают воспоминания и откровения детства.

Точка отправления Велониса – это язык модернизма (также как и невыполненные обязательства) и воспоминания о том, как он был профильтрован через различные социальные и культурные обстоятельства в искусстве и домашней, пригородной эстетике. Его работа также проверяет символизм домашней окружающей среды человека среднего класса, в ней он вырос и исследует как наши познания частного пространства формируют способ, которым мы смотрим на мир. Простая мебель или домашняя утварь используются или изменяются в его работе, начиная с мельницы, дешевого деревянного стола до непрочной садовой изгороди, здесь интерес лежит в культурных значениях, исполненных в «оформленных» или производственных объектах и в том, как культурная специфика географического положения фильтрует и трансформирует универсальный модернистский язык. Велонис показывает на примере, как домашний массовый модернистский дизайн выглядит по-другому в Швеции и совсем по-другому в Грузии, где он появился бы в виде местной деконструкции. В то же самое время, и символизм, и утилитарное происхождение знакомых объектов в работе Велониса удерживают его в мире архитектуры и дизайна, хотя его собственное толкование этих ссылок пренебрегает формалистические рамки модернизма и больше погружено в личные ссылки и значения. Персональные воспоминания, которые живут в индивидуальных элементах его работы и иногда спрятаны в названиях, являются источником этой субъективной интерпретации, но как предложение, а не директива.

Работа Велониса основана на способности моделировать ассоциации посредством спокойного, скромного и робкого языка. Например, Ping Pong Diplomacy – которая существует в двух аспектах - используя простую коробку-стол – как структуру и мячики пинг-понга для намека на власть. 'Set Design for Prayer' может считаться метафорой для перекрестного культурного

оплодотворения и раздела схожих объектов, но по различным религиозным обстоятельствам-причинам. 'Мы Чемпионы' - работа изображает простой комод с фотопортретом художника в виде ребенка с серией писем отказа с нескольких работ, пока художник был студентом в Соединенном Королевстве. Назовите мне человека, который не получил схожей формы отказа в какой-то момент своей жизни? И в конце, 'My Best Holidays' изображает хрупкую деревянную имитацию пальмы и отдыха на фотографии, в виде любой брошюры путешественника. Действительно ли возможно, чтобы этот отдых был бы тем, о котором мы мечтаем?

Работа Велониса способна затронуть струну почти в каждом человеке, потому что она говорит о сокровенных чувствах и заботах, которые мы разделяем, но часто не принимаем. Как бы то ни было, отдельно от социального или культурного комментария, работа Велониса обладает личным, интимным и самозаглаживаемым аспектом. Любимой, кто говорит о человеческих тревогах и страхах, разочарованиях и неудачах, в конечном счете, указывает на нефункциональные аспекты нашей жизни. Являясь таковыми, они обладают вселенским резонансом. Часто они выражают желание человека избежать рутинных обстоятельств и позволяют нам мечтать.



Kostis Velonis, 'Loser', wood & mixed media, 2003

CONTEMPORARY ISRAELI ART



Smadar Sheffi



A fascinating facet of contemporary Israeli art is that it encompasses most of the central issues dealt with in international art and critical thinking today. Questions of cultural heritage, the affinity to it in a post-colonial world, in parallel processes of globalization and a new religious and cultural fragmentation, are all part of its discourse. It allows us to revise ideas of identity, history and cultural roots and to reevaluate them.

Two crucial points should be kept in mind when discussing Israeli art and culture, at large. Israel is an immigrant society, similar to the USA and Western Europe in the last two decades, where immigrants from Asia, Africa and the former USSR are changing the face of traditional nation states. In Israel the issue of immigration is multi-faceted: it has economic reasons, but at least until the 1990's it had deep religious, semi-national factors as well.

The second crucial factor is that Israel is outside the traditional centers of artistic achievement. For many years this bred unconstrained admiration for the art movements and trends in the centers and resulted in art that was at least partly derivative. A number of international and local factors have dramatically changed this situation and today we are at the exciting point of forging a new relationship with the traditional centers, with our identities and the identity of our region. If in basketball Israel plays in the European championship games then in the arts it seems, we want a different league, a league we can call our own.

In a tourism poster from 1928, Zeev Raban, who emigrated from Poland to Palestine in 1912 and became a major proponent of the "BEZALEL art academy (whose establishment in Jerusalem in 1906 is considered as the "official birth date" of Israeli art) portrayed the classic European colonialist figure with his light safari suit and cork hat. The poster advertises Jewish guides but "oriental" art works.

In 2002 Eric Bokobza drew his answer, his argument, with the poster described above. Bokobza, of Tunisian descent, emigrated from Paris in 1969, addressed the notion of post-colonialism. His caricature of the colonialist is the stereotype of the eastern male and he is pointing to the west: Bokobza is not conforming to western images of the east but challenging them. This image questions Israeli history – the Jewish narrative, the Muslim and Christian Israeli minorities, and the narrative of our neighbors the Palestinians.

The installation "Lattice" that took place in a gallery in Jaffa a city that is part of Tel-Aviv brings to mind what Homi Bhabha phrased as the Situation of "in-betweens". The installation by Tsibi Geva, was an intricate reminder of traditional Muslim architecture, modern architecture and Art and a reference to the situation between Arab Israelis and Jews in the last decades. The venue was a modern building with a traditional Arab candy shop on its ground floor whose billboards are in Hebrew.

The past is a vital component in post-colonial discourse and the intricate relationships of orient and occident. The last century of armed conflict, is an essential and crucial element in defining Israeli Jewish and non-Jewish identity.

The other, deeper, more haunting and emotionally charged memory for the Jewish population is that of the Holocaust. There is hardly a day that the subject is not mentioned in public Israeli discourse. The Disengagement from Gaza, a national trauma, brought it to new intensity. The Settlers used every tactic possible to link this democratic decision with the Holocaust as it dwells in Israeli awareness. They used orange stars of David (rapidly removed because of public outcry), and made an effort to infiltrate the Israeli discourse with idioms from the Nazi period. The graffiti "Sharon, Hitler would be proud of you" was sprayed in central public spaces in the big cities. Right wing extremists do not hesitate to compare IDF soldiers carrying out orders of evacuation to Nazi's.

The Holocaust has been present in Israeli art since the mid 1940's, during and just after the war. In the last five years Holocaust has become more present than ever in Israeli culture from literature to cinema, theatre and visual art. More survivors have finally started telling their history, many Israelis make "root" tours to Eastern Europe and primarily, after more than 50 years of existence Israeli society is strong enough to face the memory and not repress it. The fact that millions of Jews were murdered, were victims,



no longer threatens the image of the new, strong Israeli – Jew. The opening of the new wings of Yad Vashem, the national memorial museum for the Holocaust was a major event in 2005, with intense personal meaning for most Israelis.

In the last two years young leading artists from the “third generation” are incorporating the memory of the Holocaust in to their work in explicit and implicit ways. They are changing and challenging the concept of how to tackle this collective memory

The 70 thousand visitors who saw Sigalit Landau’s “The Endless Solution” (2005), a huge installation that ran for three months in the Helena Rubenstein Pavilion in T.A was a number without precedent for a contemporary art show in Israel. She left no room for error: the shows name clearly placed it in the realm of Holocaust. Landau created a universal metaphor of oppression, racism and dehumanization. In front of the pavilion she placed three Recycling bins for glass, which she brought from Germany. She manipulated the original written notice on them so that instead of being for glass they became bins for eyes (the cult film “BLAID RUNNER “in the back of our mind). One was for green “Aryan Eyes”, one for brown “untermensch” eyes and one for white, dead eyes.

Landau suggested in her installation a new concept of the holocaust past – not only with an overbearing presence in the present but one that turns in to an unsettling myth as if from a different time and culture. Thus she attempted to change the perspective on a cultural and emotional epicenter in Israeli Identity.

The references to the holocaust and Israeli memory were in every detail. The Dead Sea where she made four video pieces and from whose minerals she created objects that formed an important part of the installation is not only an internationally acclaimed healing site through which she addressed issues of death and rebirth, but also the place where, the Dead Sea Scrolls ,one of the most important testimony’s to the twilight zone of Jewish independence before the exile, was found. These scrolls became a corner stone of the new modern Israeli identity. To the holocaust she referred in a direct fashion if by marking the numbers of shoe sizes with the years of WW2, 39-45, on shoeboxes, or the symbol of sheep referring to what was once the criticism of the Israelis towards the holocaust victims that they went like a flock to their terrible death.

Hilla Lulu Lin another well-appreciated artist presented “Mole “(2005). A striking installation and performance at the TA museum. Lin invited her audience to sit on a narrow, uncomfortable bench next to piles of gray military blankets opposite a wall where hundreds of bread loafs were piled in perfect order, each one with a numbered paper tag. The association to the concentration camps was clear and became stronger throughout the installation – an old suitcase a refugee might carry, or in the performance, when the audience was requested to write on the flesh of the performer turning it into a material for the use of the viewer, violating its autonomy. On the predetermined path Lin prepared there were a few junctions were one could, or so it seemed, choose different options but found oneself trapped. A word combination that one chose before entering, like a personal mantra such as “I LOVED” “I ENDED” I FLED” “I LIED” was also the pass word to get out of this well designed, very alienating hell.

Zoya Cherkassky offered a much more concrete approach of the third generation. Cherkassky, who migrated to Israel from the former USSR at the beginning of the 1990’s held an exhibition called “Collectio Judaica” (2003) in which she checked and tested new options to observe images and symbols of Judaism. Perhaps the most haunting, disputable objects were exquisitely made gold pins of stars of David designed with the German word “Jude” in them according to the Nazi-German star of humiliation. These were made in gold and exhibited in black velvet boxes like precious Jewelry, thus totally tantalizing their reading and subjecting a new meaning as a sign of pride.



Another phenomenon in contemporary Israeli art is the thriving scene of traditional figurative painting. As in other places carrying a western cultural heritage painting never “died” in Israel, hence was never resurrected. This given, there has been a remarkable growth in the number of young artists working in traditional style. This is a case of a strong influence of a relatively small school, the Jerusalem studio school led by Israel Hirshberg, a successful artist (represented by Marlborough Gallery) and a charismatic teacher which opened in 1992. Artists who are in different ways associated with the school like Aldar Ferber Shira Avidar, Aram Gershuni or Uzi Katzav are becoming an important backbone of contemporary art in Israel. Since the beginning of Jewish settlement and until the mid 1980’s Israeli culture identified itself with the ideas and Ideals of the modern movement. Traditional painting was in many ways identified with Kitsch and was not part of the Israeli mainstream. This has changed dramatically in the last decade. The self-inflicted limitations of looking at reality either as a Utopian goal, to be achieved, or only through a rational perspective have ceased. This way of observing the world and our close, domestic urban and natural environment allows the intimate, the sublime, the religious sentiment and perhaps even glory back in to the Israeli discourse.

Photography and documentary films are two more fields that have gained new prominence in the Israeli scene. The definition of “Documentary” is becoming ever more blurred because of various reasons from reality TV, to the growing effectiveness and wide accessibility of means to manipulate images. In Israeli today it means engaging in the here and now actuality be it from the socio-economic facet or the aspect of the on going conflict with our neighbors.

Mickey Kratzman has been photographing for the newspaper “Haaretz” in the occupied territories in the last years. Images such as the wall in Gilo neighborhood in Jerusalem or Checkpoints that he often makes as part of reportage are powerful visual images and exhibited as art. Avi Mograby made

“Detail” in 2004 an 8-minute documentary showing one of the many unreasonable deeds done by the military to civilian Arab population. It is not an atrocity; Mograby shows a family who is denied access to an ambulance it is supposed to meet. The absurdity of the situation is conveyed by the fact that we don’t see the faces of the soldiers. Our associations run from Kafka to Samuel Beckett, all parties involved trapped in a nightmare and the piece has been exhibited in a few art exhibitions in Israel and Europe.

An inquiry into the relationship of nature and culture, of open space and urban development is a matter being addressed by more artists in the face of the forecast that in less then twenty years Israel’s center will be as densely populated as Hong Kong Sharon Yaari works with computer manipulated photographs that are fragments of narrative: the narrative of urbanism threatening natural environment and the relationship between Israelis and their land as a place to worship, to conquer and in the last years ,to profit from as real estate. Yaari shows a small group, perhaps a family in an outing. The dedication to the idea of nature is clear – even a physically challenged member of the family does not miss this excursion into nature, but in the horizon is a densely built neighborhood. Building sites and the way they scar nature are a subject Yaari represents again and again, demonstrating how our good intentions are in vain, and we do not always manage to live in peace with our surroundings.

Tal Sochat, a young artist made a series of photographs in a wilting orange grove. Unlike Yaari her work is not computer manipulated. She accomplishes her meticulous compositions in the method of film production. The series touches a wide range of very specific Israeli sensitivities: the orange grove as a Talmudic metaphor for different models of wisdom and the threat they might hold to those with an unsubstantiated belief, and the orange grove as what used to be the symbol of the Israeli agriculture. The “Jaffa” oranges the “new Jew” cultivated were the prize exports of the new Jewish settlement in Palestine and, from 1948 the new state. Today, it is no longer lucrative to grow oranges and the groves turn into fashionable housing complexes, usually with oranges becoming part of the marketing design. After all is said about the very Israeli streak of the photographs it is their art historical affinity which makes them intriguing: subjects of the four seasons and the cycle of life, and current questions of nature – culture dialogue .They deal with environmental phenomena that is taking place in any part of the world going through urban (and mainly suburban) development.

Israeli art is on the threshold of becoming part of the international discourse of art as peer and not as a guest, as is it has been, at least from the 1970’s. The shift in what is regarded as “centers” contributes to this, though no doubt the sheer quality of the art produced is the main factor. In a relationship of reciprocity between traditional and new centers, the Middle East, and I am using the colonial idiom for this area, with its unique combination of history, religion, high economic potential and tradition of cultural fusion may develop a new, highly intriguing center. Providing peace, Israeli art will be able to contribute in a significant, manner to such a development.

©Smadar Sheffi

No part of this text may be used without my explicit in writing permission for any purpose

Современное искусство Израиля



Смадар Шаффи

Определяющим аспектом современного искусства Израиля является то, что оно активно и критически осмысляет проблемы современного искусства. Вопросы культурного наследия, процессы глобализации новые религиозные и культурные феномены - всё является темой дискурса. Они позволяют нам вспомнить идею свободы личности, историю и культурные корни, чтобы мы заново оценили их.

Две основные точки зрения должны быть приняты во внимание при обсуждении израильской культуры. Израиль представляет собой эмигрантское общество, схожее с США и западной Европой в последние два десятилетия, где эмигранты из Азии, Африки и бывшего СССР меняют лицо традиционных национальных государств. В Израиле тема эмиграции имеет много аспектов: экономические, религиозные и национальные.

Израиль находится вне традиционных центров художественных исканий. В течение многих лет, оно переживало восхищение художественными движениями и направлениями в культурных центрах, что привело к искусству малосамобытному. Определённый тандем международных и местных факторов в корне изменило эту ситуацию и сегодня мы находимся в захватывающей фазе создания новых взаимоотношений с традиционными центрами, осознанию собственных мироощущения и места региона во всеобщем культурном пространстве. Если в баскетболе Израиль играет в Европейском Чемпионате, то в искусстве, кажется, мы хотим иметь другую лигу, лигу которую мы сможем назвать своей.

На туристической афише 1928 года Зеев Рабан, эмигрировавший из Польши в Палестину в 1912 году и ставший основным поборником BEZALEL Арт Академии, чье основание в Иерусалиме в 1906 году считается 'официальной датой рождения' израильского искусства, изображал классическую Европейскую фигуру колонизатора в легком костюме для сафари и в пробковой шляпе. Афиша рекламировала европейские путеводители и 'восточные' арт работы.

В 2002 году Эрик Бокобза нарисовал свой ответ-карикатуру на описанную афишу. Бокобза, тунисец, эмигрировавший из Парижа в 1969 году, обратился к идее пост-колониализма. Его карикатура колониста - стереотип восточного мужчины, который указывает на запад. Бокобза не подчиняется Западным образам Востока, а наоборот, оспаривает их. Этот образ подвергает сомнению историю Израиля в еврейском изложении фактов, о мусульманском и христианском меньшинствах Израиля, и изложение фактов нашими соседями - палестинцами.

Инсталляция «Lattice» проходившая в галерее в Яффе, городе, который является частью Тель-Авива напоминает то что Хоми Баба охарактеризовал как положение 'быть между'. Инсталляция Циби Гева представляла собой замысловатое сочетание мусульманской архитектуры, современной архитектуры, искусства и ссылка на ситуацию между арабами и евреями в последнем десятилетии. Арт работа представляла собой современное здание с магазином восточных сладостей на первом этаже и с вывеской на древнееврейском.

Прошлое - это, живой, важный компонент пост колониального дискурса и сложных взаимоотношений Востока с Западом. Отношение к вооруженному конфликту прошлого века является основным определяющим элементом в самосознании Израильских евреев и нееврейских граждан Израиля.

Другое, более глубокое, более постоянное и эмоциональное воспоминание для еврейского населения - это Холокост (всесоужение). Едва ли проходит день, чтобы эта тема не упоминалось бы в израильском обществе. Еврейский Исход из сектора Газа, национальная трагедия, привели к новой напряженности. Поселенцы использовали каждую тактическую возможность, чтобы связать это демократическое решение с Холокостом, которое живёт в Израильском сознании. Они использовали жёлтые звезды Давида (быстро изъятые из-за общественного протеста), и попытались пропитать израильский дискурс идиомами нацистского ужаса. Высказывание 'Шарон! Гитлер гордился бы тобой' было распространено в общественных центрах больших городов.

Правое крыло экстремистов, не колеблясь, сравнивало солдат IDF, исполняющих приказы эвакуации с Нацистами.

Холокост вошёл в еврейское искусство с середины 1940 года. За последние 5 лет Холокост был более представлен в культуре Израиля, чем когда-либо, в литературе, в кинематографе, театре и визуальном искусстве. Большинство выживших, в конце концов, стали рассказывать свою историю, много израильтян совершили поездки в восточную Европу, и, наконец, после более 50 лет, израильское общество стало достаточно сильным, чтобы посмотреть в лицо воспоминаниям, не подавляя их. Факт, что миллионы евреев были убиты и стали жертвами холокоста, больше не угрожает образу нового, сильного Израиля. Создание нового крыла Яда Вашема, национальный мемориальный музей Холокоста, стал основным событием 2005 года.

За последние два года молодые ведущие художники «третьего поколения» включают воспоминания о Холокосте в свои работы. Они меняют и подвергают сомнению концепцию сохранения формы удержания этих общих воспоминаний. 70 тысяч посетителей, которые видели «Бесконечное Решение» (2005) Сигалита Ландау, огромную инсталляцию в течении 3 месяцев в Павильоне Елены Рубинштейн в Тель Авиве представляли собой беспрецедентно большое количество людей, присутствующих на показе современного искусства в Израиле. Название выставки явно указывало на Холокост. Ландау создала универсальную метафору угнетения, расизма и варварства. Перед павильоном она установила три корзины для стекла, которые она привезла из Германии. Она заменила имеющуюся надпись на них так, чтобы вместо корзин для стекла,

они превратились в корзины для глаз (культовый фильм 'Blade Runner' в нашем подсознании). Одна корзина была для зелёных 'Арийских Глаз', одна для коричневых «untermensch» глаз, и одна для белых, мёртвых глаз. Ландау предложила в своей инсталляции новую конституцию прошлого. Холокост – не только с повелительным присутствием в настоящем, но и как миф из другого времени и культуры. Таким образом, она попыталась изменить перспективу культурного и эмоционального эпицентра в Личности Израильян. Ссылки на уничтожение и воспоминания израильян присутствовали в каждой детали. Мёртвое Море, где она сделала 4 видеосъемки и из минералов которого она создала объекты, сформировавшие основную часть инсталляции, является не только международно-признанным целительным центром, посредством которого она показала смерть и возрождение, но и местом, где были найдены Свитки Мёртвого Моря – самое важное свидетельство сумеречного времени еврейской независимости до изгнания. Эти свитки стали краеугольным камнем новой личности современных израильян. К холокосту она обратилась через моду, посредством показа ботинок размеров 39-45 (начало и конец второй мировой войны). На коробках ботинок были изображения баранов, что символизировало евреев как жертв Холокоста.

Хила Лулу Лин, ещё одна широко известная художница, представила 'Mole' (2005). Шокирующая инсталляция, представленная в ТА музее. Лин пригласила аудиторию, посадив её на узкую, неудобную скамейку рядом со стопками сырых военных одеял напротив стены, где сотни буханок хлеба были сложены в идеальном порядке, каждая из которых была пронумерована. Ассоциацию с концентрационными лагерями усугубляло то что во время перформанса аудиторию просили написать на теле перформера всё, что хотели, превращая его в материал для использования. У тропинки, которую подготовила Лин, было несколько развилок, где любой мог выбрать свой путь, но в конечном счёте попадал в ловушку. Комбинация слов, которую каждый выбирал перед входом на перформанс и повторял как мантру, 'Я любил', 'Я завершил', 'Я убежал', 'Я солгал' была паролем для выхода из этого хорошо оформленного и отчуждённого ада.

Зойя Черкасски предложила более конкретный подход третьего поколения. Черкасски, которая эмигрировала в Израиль из бывшего СССР в начале 1990 года, провела выставку под названием 'Collectio Judica' 2003, в которой она проверила и испытала новые опции для наблюдения над образами и символами Иудаизма. Самые повторяющиеся бесспорные объекты были изысканно сделаны из значков Звёзд Давида, оформленных словом 'еврей' на немецком языке, что превратило этот символ в звезду унижения. Они были сделаны из золота и выставлены в черных вельветовых коробках, как драгоценные ювелирные изделия, что усугубило муки символа, уничтожаемого новым значением. Другой феномен в современном израильском искусстве – эта преуспевающая арена традиционной фигуративной живописи. Как и в других местах, традиция живописи западного культурного наследия никогда не умирала в Израиле, и поэтому никогда не воскрешалась. При этом можно было заметить значительный рост числа молодых художников, работающих в традиционном стиле. Это случай сильного влияния относительно маленькой школы, открытой в 1992 году. Иерусалимская студия – школа, возглавляемая Израел Хиршберг, успешным художником и харизматическим учителем (представленным галерей Марлборо). Художники, которые по разному ассоциируются со школой, такие как Альдар Фербер, Шира Авидар, Арам Гершуни или Узи Катцав, становятся главной опорой современного искусства в Израиле. С начала еврейских поселений и до середины 1980 года, Израильская культура идентифицировала себя с идеями и идеалами современного движения. Традиционная живопись многими способами идентифицировалась с Kitsh и не была частью основного течения Израиля.

Фотография и документальные фильмы представляют собой дополнительные две сферы, которые получили известность на Израильской арене. Определение 'документальный' становится даже более гуманным по сравнению с реалисти-шоу на TV по нескольким причинам, росту эффективности и широкого доступа СМИ для манипулирования образами. В Израиле сегодня оно означает быть занятым здесь и сейчас, в актуальности социально – экономического аспекта или из – за продолжающегося конфликта с нашими соседями.

Микки Кратцман фотографировал для газеты «Haaretz» на оккупированных территориях в последние годы. Образы, такие как стена в Гило, по соседству с Иерусалимом, и другие, которые он создавал как часть репортажа, представляли собой мощные визуальные образы и выставлялись как искусство. Ави Мограби создал 'Деталь' в 2004 году, 8 – минутный документальный фильм, показывающий одно из беспричинных действий военных над гражданским арабским населением. Это - не зверство. Мограби показывает арабскую семью, которой отказали в скорой медицинской помощи. Абсурдность ситуации передана фактом того, что мы не видим солдатских лиц. Наши ассоциации переходят от Кафки к Самуэлю Беккету, все участвующие стороны находятся в ловушке кошмара. Эта работа была показана на нескольких выставках в Израиле и Европе.

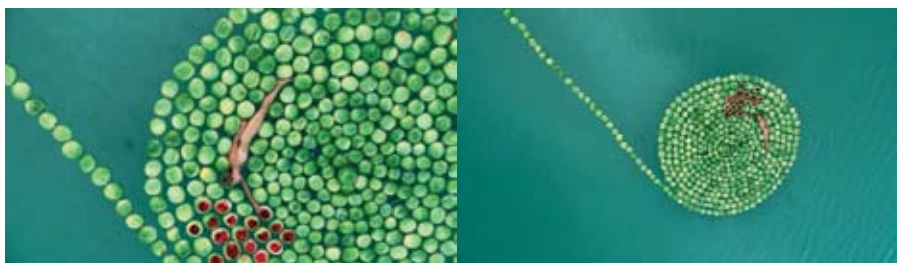
Исследование взаимоотношений природы и культуры открытого пространства и городского развития является предметом обсуждений, адресованным большинству художников в свете следующего предсказания: менее чем через 20 лет центр Израиля будет также плотно населен, как Гонконг.

Шарон Яари работает с фотографиями, редактируемыми компьютером, которые представляют собой фрагменты рассказа: рассказ об урбанизме, угрожающем естественной окружающей среде и отношениям между израильянами и их землей, как местом для поклонения, завоевания, и в последние годы, местом для извлечения выгоды от недвижимости. Яари показывает маленькую группу, возможно семью на загородной прогулке. Идея обращения к природе ясна – даже малосильный член семьи не пропускает эту экскурсию на природу, окрестности плотно заселенные. плотно заселенные окрестности. Застройки и вид, которые уродуют природу, являются темой, которую Яари представляет вновь и вновь, демонстрируя, как зря пропадают наши лучшие намерения, и как мы не всегда можем жить в мире с нашим окружением.



Тал Сохат, молодой художник, сделал серию фотографий в вянувшей апельсиновой роще. Ее работа не выполнена на компьютере. Она завершает свои композиции по методу кинопроизводства. Серия затрагивает широкий диапазон очень специфических чувств: апельсиновую рощу, как Талмудскую метафору для различных моделей мудрости и угрозу, что они будут придерживать неправильной веры, и апельсиновая роща, как бывший символ израильской агрокультуры. Яфские апельсины, новый сорт апельсин, были призом для новых еврейских поселенцев в Палестине. Сегодня, уже не прибыльно выращивать апельсины, и рощи превратились в модные жилые комплексы, с апельсинами, как часть рыночного дизайна. Что ещё можно сказать об израильской фотографии – это искусство интригующее, это и тема четырех сезонов и цикла жизни, и текущие вопросы о природе – культурный диалог продолжается. Они имеют дело с феноменами окружающей среды, в любых частях мира, претерпевающих урбанизацию.

Израильское искусство находится в становлении. Оно является интернациональным и входит в мировое пространство не как гость, как это было с 1970. Изменение отношения мировых арт центров содействуют этому, хотя нет сомнений в том, что основным фактором является высокое качество производимого искусства. В отношении взаимодействия между традиционными и новыми центрами, Средний Восток, (я использую колониальную идиому этого пространства), с его уникальной комбинацией истории, религии, высокого экономического потенциала и традиции культурного слияния, которые могут развить новый, очень интересный культурный центр. В условиях мира Израильское искусство сможет значительно содействовать такому развитию.



INTRODUCTION TO CONTEMPORARY ART OF KYRGYZSTAN



Gamal Bokonbaev

SOVIET TRADITIONS

In the beginning of the 19th century, most of Kyrgyzstan's population lead a nomadic way of life. This historical lack of development determined the character of the outcome of socialist cultural development. It showed first of all in the choice of topics, which concentrated on rural themes, and secondly, if an urban theme were chosen, in its interpretation from the point of view of patriarchal values of rural life style. Most of the plots in the literary works of the famous Kirghiz writer Chingiz Aitmatov unfold before the background of mountains and steppes. By his literary works as well as his active social life, this classic of national Kirghiz literature rendered powerful influence on all spheres of art in the country, such as painting, graphic art and, in particular, cinematography. In the 1970s, films of talented authors, addressing problems of contemporary life, won international recognition as the so-called "Kirghiz Miracle". They received the most prestigious awards and prizes, and for a long time determined the circle of officially approved traditional themes and permitted interpretations. Films about urban life, created in the Kirghiz Republic, are inferior to the best works in Soviet cinema dealing with the same subject-matter, whereas the realistic texture and style of nomadic way of life was a shing success on cinema screens all over the world.

The traditional art of the independent and democratic Republic of Kyrgyzstan is a legitimate heir of themes, ideas and the successes of Chingiz Aitmatov's literary works as well as the films of the "Kirghiz Miracle" period. It hesitates a bit to reach beyond the limits of what is approved, expected and acrnolged, and what is a well exploited myth about our patriarchal character, while it is not interested in the ugly urbanism of life in our towns. It evoided the "asphalt Kirghiz", who grew up as a cosmopolitic townsman in the century of triumphing communication technologies and sought "refuge" at the bosom of "contemporary art", not having found his reflection in traditional genres.

TRADITIONS OF OUR "AVANT-GARD"

There were examples of counteraction against the official, showcase, generally acknowledged art. The poet, artist, and "jester", Ramis Ryskulov appeared at the First of May celebrations on Red Square in Moscow wearing shoes painted brightly red. This happened during the political thaw of the 1960s, and the author did not suffer much. Most of his similar "actions" in the peripheries of the Soviet Union were perceived as simple protest of a drunkard against the order of the Soviet East, everybody had become annoyed of. For his artistic colleagues he was a likable symbol of creative liberty and a boon companion, although unclear who he was regarded as in the first place. The texts of Melis Berdyshev became the continuation of this "jester's" traditions and fulfilled all criteria of contemporary art. Since the early 1990s, from time to time realy interesting stuff started to appear among the "hooligan" graffiti on town fences. Members of the "creative intelligentsia" immediately took notice and understood that these were not just fashionable grafitti. Melis Berdyshev, like many of our "lonely men of genius" did not care about remaining a part of "contemporary art" history of the country. Texts and slogans still appear on fences from time to time, but now this does not impress anyone. Since the early 1980s, as a presentiment of changes to come, objects and installations began to be exhibited in the collective annual exhibitions of the official Artists Union.

Soviet ideology allowed for interpreting all of these examples as formal searches in the field of decorative art, and Party officials did not strongly assail these curious experiments. Our attempts to create "contemporary art" during the Soviet period suffered from excessive and anxious attitude towards form. Such "formalism" becomes apparent even now and we are often blamed for the decorative character and dominating designer's approach.

The most famous example of our samizdat literature is the magazine "Zebra" (1983). The "publishers" were caught under the totalitarian legal provision about the protection of press secrets. They were harassed and tormented, but released without serious consequences. The most intriguing alternative exhibition was titled "Zaza" and conducted in March 1992. Its fight was not directed against the political system, which in fact did not exist any more, but against the feeling of mediociry and backwardness of the Soviet province. For us, these incidents of underground "samizdat" publications and "scandalous" exhibitions were very important. They helped to develop non-official "partisan" methods, which were sufficiently applicable and effective for the stimulation of the artistic process.

For the consolidation of artistic methods, which could adequately reflect reality, everything was in place: talented artists, the will to take action and the necessary information. All manifestations of the creativity of the people, which did not fit into the established limits of traditional art genres, demanded its proper denomination and sign-board. "Contemporary art" became such a signboard.

"CONTEMPORARY ART"

As a movement, "contemporary art" appeared in the late 1990s. During the difficult years of adjusting to independence, the architectural studio "MUSEUM" became one of the most noticeable centers of attraction in the field of non-official culture. From time to time, the premises of the studio were transformed into a venue for so-called "apartment" exhibitions, communication, exchange and acquaintances of artists, amateurs and art lovers as well as professionals. The studio was, indeed, a club of like-minded people. Different from many similar, occasionally emerging centers, this commonwealth of poets, artists, designers and architects shared the experience of independent work outside of "creative unions" and the ability to calmly defend their position, which did not coincide with the generally accepted. Here the experience of both the representatives of "paper architecture" and

“samizdat” paid off. Ulan Djaparov, Sergey Burov, Emil Guzairov, Gulnara Kasmalieva, and Muratbek Djoumaliev were the most active members of the association.

During the late 1990s, the “MUSEUM” studio organized exhibitions with the participation of artists from Kazakhstan. The titles themselves given to these exhibitions reflected the new curatorial approach to the organization of an artistic event. Avoiding any clear-cut definition of “contemporary art”, the organizers tried to provide equal rights to all the “curious” experiments in the field of visual arts. Three times this kind of inventory was undertaken and it revealed that there were many ways of artistic expression, but all of them fatally lead to results that were long ago known to the world. “Parallel City” (1997) presented urban art of amateurs and professionals, “Labyrintos” (1998) showed funny turns and dead ends of various forms of visual culture, and finally “Plus-Minus” (1999) exposed the presence of manyfold potentials in our art. Positioning had come to its end.

Further on events became more and more frequent and developed into a real avalanche of activities. All recently formed initiatives and initiative groups are still working and developing. For this reason, one can only enumerate the facts, without providing any final characterization.

ARTISTS AS INSTITUTIONS

Artists active in “contemporary art” in our country up to very recent times created their own institutions and were themselves curators of projects, in which they participated as artists. By the time, the “MUSEUM” studio has changed its character to a certain degree, with Ulan Djaparov remaining its only permanent leader and Ernest Abdrazakov, Chingiz Tokochev, Adil Seitaliev, Dilya Halmurzina, and Gamal Bokonbaev being its most active members. One example of the clear and conscious curatorial strategy of the studio is the annual “Bishkek First-of-April Competition”, which has been held for three years in a row by now. These exhibitions have become manifestations of a very particular artistic initiative. There is no center in the country that could sharply define the limit of the genre and divide the artists into groups or “ours” and “theirs”. No one takes the initiative to do this and perhaps such “liberty” allows us to find original approaches among the diversity genres.

Along with the First-of-April competitions, the “URBI et ORBI” anthology has become the project of that association with the strongest public significance. There have already been four issues of the anthology, since it was first published in 1998. Publications in this anthology contributed to the appearance of a distinct and serious information space of contemporary art of its own in the country. Armed with the acquired experience, such as relations with authors on the regional level and “partisan” methods of publishing, the studio initiated the publication of a bulletin on problems of contemporary art under the title “+@b”. With the financial support by the “Kurama ART” Gallery two issues have already been published and a third one is being prepared. This start-up has proved quite successful, making this periodic edition the potential printed mouthpiece of “contemporary art” for the entire region.

In 1999, an exhibition of a new, yet unknown generation of artists was organized in the Lenin House of Culture under the title “Emergency Exit” (Zapasnoy vykhod). In 2000, a creative association of young artists called “Armored Train” (Bronepoezd) made its appearance. It includes Ira Dekker, Roman Maskalev, and Alexander U and exists as an international association between Bishkek, Almaty and Cologne, without “suffering” from territorial limitation.

Shaarbek Amankul and Lizzy Maryl organized an international group of artists called the “Art Connection” in 2000. Their goal was global – to create a center in Kyrgyzstan, where artists could come and work and most importantly, communicate with artists from all over the world. In 2001 and 2002, the group realized an international project called “Central Asia – Europe Art Dialogue”, in which more than 30 artists from Central Asia and Europe took part. The project was very attractive, as it was implemented on the shores of lake Issyk-kul, and revived traditions of Kyrgyz artists and combined work and rest in a unique natural resort zone. Many rather traditional artists participated in this project. The approach of the curators foresaw total freedom of action, communication and work as a team. Works created at these workshops distinguished themselves by the utilization and inclusion of the peculiarities, provided by the Kyrgyz landscape and natural sacral symbols. This made the project very distinct and prevented it from dissolving in the stunning diversity of contemporary art. Besides that, foreign participants helped to re-discover and perceive the most interesting manifestations of provincial life.

In 2002, Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djoumaliev organized a public association called “ArtEast”. Its most important projects were a Central-Asian seminar “Global systems of the representation of contemporary art” (in cooperation with the Soros Center for Contemporary Art in Almaty) and an international expedition in Kyrgyzstan and Siberia.

“ArtEast” is a family tandem of professional artists with academic educations, who try to implement a strategy of professionalizing their involvement with contemporary art. Successful participation in the Central-Asian festival “Videoidentity”, which took place in Almaty in October 2004, as well as the organization of the “Video Art Workshop” in Bishkek in January 2005, prove the recent serious involvement of the association in video art.

The “Kurama ART” gallery, created in 2003, is the first gallery venturing to start active promotion of contemporary art. More over, it is the first gallery to set strategic goals and to apply rational political steps for their achievement by investing into publishing activities and curatorial projects. In April 2004, the gallery took the initiative to organize an international exhibition under the title “...and Others” (...I Drugie). Works of more than 40 artists from Germany, Liechtenstein, Moldova, Russia, Slovenia, the Ukraine, Kazakhstan, Uzbekistan, and Kyrgyzstan were put to the judgement of the public. Despite the most diverse assessments of the exposition, its main goal was achieved: The intellectual elite could be convinced that there were different ways to perceive “contemporary art”, but that it has become impossible not to recognize its influence on the culture of the country as a whole.

BROTHERS FOREVER

In our country, the influence of Russian and Kazakhstani contemporary art is evident. The Soros Center for Contemporary Arts (SCCA), opened in Almaty in 1997, did not conceal its ambitions to become the consolidating center for the entire region. In 2000, artists from Kyrgyzstan were invited to the second annual exhibition of the SCCA. These artists later became participants of important exhibitions of Central Asian contemporary art as “No Mad’s Land” in the House of World Cultures in Berlin, “Trans-Forma” in the Geneva Center for Contemporary Art and “Re-orientation” in the “ACC” gallery in Weimar. Among them were Alexander U, Roman Maskalev, Ira Dekker, Shaarbek Amankul, Lizzy Mayrl, Gulnara Kasmalieva, Muratbek Djoumaliev, Shailoo Djekshenbaev, and Ulan Djarov.

In 2001-2002, international projects of the Novosibirsk curator, Vladimir Nazansky, took place in Bishkek und the title “Inner Asia 1” and “Inner Asia 2”. The geographical coverage the exhibition, ranging from Saint Petersburg to Ufa and Novosibirsk, considerably enlarged the range of contacts of our artists with colleagues from Moscow, Siberia, the Urals and the Ukraine.

INSTEAD OF A CONCLUSION

This phenomenon is not yet limited by the frames of a notion such as “ours – not ours”. It does not require evidence of past achievements and, in general, relies mostly on personal initiative of its supporters. That is why these supporters are not numerous. Interestingly enough, during a short period of time a small group of people managed to make “contemporary art” a factor, which positively influenced the development of the entire culture of the Republic of Kyrgyzstan.

The phonetics of the Soviet epoch is preserved in this historical context. Kirghizia’s contemporary spelling is Kyrgyzstan.

Ulan Djarov, 'The Gloomy Samurai', performance, 2005



ВВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КЫРГЫЗСТАНА



Гамал Боконбаев

СОВЕТСКИЕ ТРАДИЦИИ

В начале XIX века основная масса населения Кыргызстана вела кочевой образ жизни. Эта историческая неразвитость определила характер результатов социалистического культурного строительства и проявилась, во-первых, в выборе тем – в основном сельская тематика, во-вторых, если и выбиралась городская тема, то трактовалась она с точки зрения ценностей патриархального, сельского уклада жизни. Большинство сюжетов произведений выдающегося киргизского писателя Чингиза Айтматова разворачиваются на фоне гор и степей. Классик национальной литературы своими произведениями и своей активной общественной деятельностью оказал мощное влияние на все республиканское искусство: на живопись, на графику и в особенности на кино. Фильмы «киргизского чуда» семидесятых, проблемные и талантливые, заслуженно стали обладателями самых престижных международных премий и наград и надолго определили круг традиционных, официально одобряемых тем и дозволенных интерпретаций. Кино о городской жизни, созданное в республике, уступает лучшим советским лентам аналогичной тематики, а вот фактура натурального быта кочевников блистала на экранах всего мира. Традиционное искусство независимой, демократической Республики Кыргызстан является полноправным преемником и тем, и идей, и успехов литературных произведений Чингиза Айтматова и фильмов периода «киргизского чуда». Оно побаивается выходить за рамки признанного, ожидаемого, эксплуатируемого мифа о нашей патриархальности и не интересуется уродливым урбанизмом городской жизни. Оно упустило «асфальтового киргиза», и этот выросший в век торжества коммуникативных технологий космополит-горожанин, не найдя своего отражения в традиционных жанрах, «сбежал» в лоно «современного искусства».

ТРАДИЦИИ НАШЕГО «АВАНГАРДА»

Были примеры противодействия официальному, парадному, всенародно признанному. Поэт, художник и «шут» Рамис Рыскулов на Первомайские праздники в Москве на Красной площади пришел, покрасив туфли в ярко-красный цвет. Происходило это уже в эпоху политической оттепели шестидесятых, и автор не сильно пострадал. Большинство его подобных «акций» в союзной провинции воспринимались как просто полупьяный протест против наскучившего всем восточно-советского регламента. Для коллег-художников он был симпатичным символом творческой свободы и собутыльником одновременно, и непонятно кем больше.

Продолжением этой «шутовской» традиции, подходящим по всем признакам под определение «современное искусство», стали тексты Мелиса Бердышева. С начала девяностых годов время от времени среди хулиганских надписей на городских заборах стали появляться действительно оригинальные вещи. Их сразу заметили представители творческой интеллигенции – было понятно, что это не просто модное граффити. Мелис Бердышев, как и многие наши «гении-одиночки», не заботится о том, чтобы остаться в истории «современного искусства» республики. Тексты-лозунги на заборах время от времени еще появляются, но сейчас этим никого не удивишь.

Как предчувствие грядущих перемен на отчетных выставках официального Союза художников республики с начала восьмидесятых стали выставляться объекты и инсталляции. Советская идеологическая машина позволяла трактовать все эти примеры как формальные поиски в области декоративного искусства, и партийные функционеры не сильно ополчались против этих курьезных экспериментов. Наши попытки «современного искусства» в советский период страдали излишне трепетным отношением к форме. Такой «формализм» проявляется и сейчас – нас часто обвиняют в декоративности и преобладании дизайнерского подхода.

Самый громкий пример нашего самиздата – журнал «Зебра» (1983 год). «Издатели» попали под тоталитарную статью об охране тайн печати, нервы им сильно потрепали, но отпустили с миром. Самая интригующе «другая» выставка – выставка «Заза» (март 1992). Боролись не с политической системой, ее уже фактически не было, боролись с ощущением вторичности советской провинции. Для нас случаи нашего подпольного «самиздата» и «скандальных» выставок значимы тем, что они помогли сформировать неофициальные, «партизанские» методы как вполне приемлемые и эффективные методы стимулирования художественного процесса.

Для консолидации художественных методов, адекватно отображающих действительность, имелось все – талантливые художники, воля предпринимать какие-то действия, информационная осведомленность. Все проявления творческой активности масс, не подпадающие под сложившиеся жанровые рамки традиционного искусства, требовали своей вывески.

Такой вывеской стало «современное искусство».

«СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

Собственно как движение появилось в конце девяностых. В годы трудного привыкания к независимости одним из самых заметных центров притяжения неофициальной культуры была архитектурная студия «MUSEUM». Помещение архитектурной

мастерской время от времени превращалось в место проведения «квартирных» выставок, общения и знакомства художников, любителей и профессионалов. Студия являлась, по сути, клубом единомышленников. В отличие от множества других подобных, стихийно возникающих центров у этого содружества поэтов, художников, дизайнеров и архитекторов был опыт самостоятельной работы вне творческих союзов и умение невозмутимо отстаивать свою позицию, не совпадающую с общепринятой. Здесь пригодился опыт представителей нашей «бумажной архитектуры» и «самиздата». Наиболее активные члены этого сообщества: Улан Джапаров, Сергей Буров, Эмиль Гузаиров, Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев.

Студией «MUSEUM» в конце девяностых были организованы выставки с участием актуальных художников из Казахстана. Сами названия этих выставок свидетельствовали о новом кураторском подходе к организации художественного мероприятия. Без четкого определения, что это именно «современное искусство», была предпринята попытка предоставить равные права всем «курьезным» экспериментам на изобразительном фронте. Такая трижды инвентаризация выявила, что путей много, но все они фатально ведут к давно известным во всем мире вещам. «Параллельный Город» (1997 год) представил городское искусство любителей и профессионалов; «Labiryntos» (1998 год) показал забавные повороты и тупики разнообразных форм визуальной культуры; и, наконец «Плюс-Минус» (1999 год) выявил наличие разных потенциалов в нашем искусстве. Позиционирование завершилось.

Далее события нарастают, принимая лавинообразный характер. Все недавно возникшие инициативы и инициативные группы развиваются и продолжают свою работу, и поэтому пока можно только перечислить все фактические ситуации, не давая окончательных характеристик.

ХУДОЖНИКИ-ИНСТИТУЦИИ

Художники «современного искусства» в республике до самого последнего времени сами создавали свои институции, сами являлись кураторами проектов, в которых сами же и участвовали как художники.

Студия «MUSEUM» к этому времени несколько видоизменилась, только бессменным лидером остается Улан Джапаров. Актив группы – Эрнест Абдразаков, Чингиз Токочев, Адиль Сейталиев, Диля Халмурзина, Гамал Боконбаев. Примером ясной и осознанной кураторской стратегии студии являются бишкекские первоапрельские конкурсы, проводимые вот уже три года подряд. Эти выставки стали проявлением самобытной художественной инициативы. В республике нет центра, который мог бы четко определить границы жанра и поделить всех на своих и чужих. Такую задачу на себя никто не берет, и, возможно, такая «вольница» позволяет находить в жанровом разнообразии самобытное.

Самый общественно полезный проект этого объединения, наряду с первоапрельскими конкурсами, – издание с 1998 года альманаха «URBI et ORBI» (вышло уже четыре номера). Публикации в альманахе способствовали тому, что в республике появилось свое серьезное информационное поле «современного искусства». Вооружившись приобретенным опытом (общение с пишущими авторами регионального уровня и «партизанские» методы издательской работы), студия инициировала издание бюллетеня по проблемам современного искусства «±@b» (при финансовой поддержке галереи «KuramaART» вышло два номера и подготовлен третий). Начало весьма успешное, и потенциально это периодическое издание может стать печатным рупором «современного искусства» всего региона.

В 1999 году состоялась выставка неизвестного, нового поколения художников «Запасной выход» в ДК им. Ленина. В 2000 году появляется творческое объединение молодых художников «Бронепоезд» (Ира Деккер, Роман Маскалёв, Александр У). Группа сейчас существует как международное объединение Бишкек – Алматы – Кельн, не «страдающая» территориальной ограниченностью.

Шаарбек Аманкул и Лици Майрл в 2000 году организовали международную группу художников «Art Connection». Цель глобальная – создать в Кыргызстане центр, куда могли бы приезжать работать и, что самое важное, общаться художники со всего мира. В 2001 и в 2002 годах группой осуществлен международный проект «Central Asia – Europe Art Dialogue», в котором участвовали около тридцати художников из Центральной Азии и Европы. Позиция кураторов – полная свобода действий, общение и совместная работа. Для произведений, созданных на этих воркшопах, характерно использование особенностей киргизского ландшафта и природных сакральных символов, и это помогает не раствориться в оглушающем разнообразии проявлений «современного искусства».

В 2002 году Гульнара Касмалиева и Муратбек Джумалиев организывают общественное объединение «ArtEast». Наиболее крупные проекты: среднеазиатский семинар «Мировые системы репрезентации современного искусства», совместно с алма-атинским СЦСИ; международная экспедиция по Кыргызстану и Сибири.

«ArtEast» – семейный тандем художников-профессионалов с академическим образованием, и свои занятия «современным искусством» они пытаются стратегически поставить на профессиональную основу. В последнее время объединение серьезно занимается видеоартом, о чем свидетельствуют успешное участие в центральноазиатском фестивале «Видеоидентичность» в Алма-Аты в октябре 2004 года и организация в январе 2005 года в столице республики тренинга «Video Art Workshop».

Появившаяся в 2003 году галерея «Kurama ART» – первая галерея, которая отважилась взяться за пропаганду «современного искусства». К тому же это первая галерея, которая ставит перед собой стратегические цели и для их достижения применяет грамотную политику, инвестируя средства в издательскую деятельность и в кураторские проекты. В апреле 2004 года галереей была предпринята масштабная инициатива – международная выставка «... и Другие». На суд зрителей были предложены произведения более сорока художников из Германии, Лихтенштейна, Молдавии, России, Словении, Украины, Казахстана, Узбекистана и Кыргызстана. При самых разнообразных оценках главная цель выставки была достигнута

– интеллектуальная элита убедилась, что можно по-разному относиться к «современному искусству», но не замечать его влияния на культуру страны в целом уже невозможно.

БРАТЬЯ НАВЕК

Заметно влияние в нашей республике российского и особенно казахстанского «современного искусства».

Открывшийся в 1997 году Соросовский Центр современного искусства (СЦСИ) в Алма-Ате не скрывал своих планов стать консолидирующим центром всего региона. В 2000 году на вторую ежегодную выставку СЦСИ были приглашены художники из Кыргызстана. Эти художники впоследствии станут участниками таких значимых событий в contemporary art Центральной Азии, как выставки «No Mad's Land» в Доме мировых культур в Берлине, «Trans-Forma» в Женевском Центре современного искусства и «Re-orientation» в галерее «АСС» в Веймаре. Современное искусство Кыргызстана на этих выставках представляли: Александр У, Роман Маскалев, Ира Деккер, Шаарбек Аманкул, Лици Майрл, Гульнара Касмалиева, Муратбек Джумалиев, Шайлоо Джекшенбаев, Улан Джапаров.

В течение 2001 – 2002 годов в Бишкеке прошли международные проекты новосибирского куратора Владимира Назанского «Внутренняя Азия I» и «Внутренняя Азия II». География выставки – С.-Петербург, Уфа, Новосибирск, что существенно расширило контакты наших художников с художниками обеих столиц России, Сибири, Урала, Украины.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Это явление пока не ограничивается рамками «наши – не наши», не требует свидетельства прошлых достижений и вообще полагается больше на личную инициативу своих сторонников. Поэтому этих сторонников мало и весь фокус в том, что горстка людей умудрилась за короткое время сделать «современное искусство» фактором, положительно влияющим на развитие всей художественной культуры Республики Кыргызстан.

– Термин «современное искусство» обозначает «contemporary art», и, чтобы не путать с понятием «современное» вообще, этот термин приводится здесь и далее в кавычках.

– Сохранена фонетика советской эпохи в контексте: когда речь идет о советской эпохе – Киргизия, современное произношение – Кыргызстан.



Valery Ruppel, 'Black Penis',
1992



Shailoo Djekshenbaev,
'Turning', photography
2004

THE MODERN ART OF AZERBAIJAN



Teimur Daimi
www.artdaimi.com

Art always was in close dependence on the actual processes occurring in social space. The given position concerns the contemporary art in an even greater degree. As, first, modern artists in their creativity often address to a social problematic, secondly, by virtue of primary use of the achievements of the newest technologies, development of contemporary art depends on an economic factor as well as social-political situation in the country. From this point of view, the contemporary art of Azerbaijan as the social phenomenon has paradoxical character for it is in a situation of full absence of conditions necessary for its development. If to consider, that territory of contemporary visual culture is composed by certain, historically approved elements, the integral components of an actual art life are: art-market, network of private galleries, modern art museums, art-critical and curatorial practices and presence of printed editions, it is possible to ascertain the fact of absence of contemporary art in Azerbaijan as institutional reality. Despite of all, the artists working in the sphere of contemporary art, strange as it may seem exist.

In many respects the basic power lines of contemporary art development in Azerbaijan for the last ten years are mostly defined by the activity of several artists who have entered the art life in the end of the 80-s and beginning of 90-s. Chingiz Babayev, Amirbek Narimanbekov, Teimur Daimi, Azer Djafarli, and a number of other (young at the time) artists for the first time began to work in characteristic and already traditional forms of contemporary art: assemblage, installations, performance, and action. It was of fundamental importance in the context of contemporary Azerbaijani art of that time. Before that in their formal searches and experiments the nonconformist artists of older generation preferred to remain within the limits of traditional kinds of fine arts: painting, drawing and sculptures. If to articulate a paradigmatic matrix of the contemporary art in Azerbaijan it is possible to reveal three following basic power lines: traditionalism, (the ethnographic factor as a genetic metastructure, 'call of blood'), conceptual strategy (going back to Duchamp and Kosuth and defining an intellectual vector of creative innovations) and, at least a "multimedia" postmodernist aesthetics. The latter is a global paradigm, serving as a sign of the adaptation of local art scene to the context of world art.

By virtue of the complex economic situation developed in the 90-s, some artists managed to carry out interesting projects abroad. In this connection experience of C. Babayev, during 1994-1996 implementation of the number of interesting land-art projects in Europe have rendered the significant influence on art processes inside the country (in particular on the land art development). 1995 - 'Landscape-Art-Project-95', Art in Nature, Hars am Camp Vahberg, Austria, the 'Stones' project, 1996 - 'Arte Sella-96-Art in Nature' by Bargo Valsugan, Italy, projects: 'Handmade Carpet' and 'Stone trees', the same year in Austria has been executed the installation 'The White Symphony'. The most interesting is the project 'Handmade Carpet'. Work represents the quadrangular form executed on the ground out of the wood skids, leaves and various fruits simulating the visual structure of Azerbaijani carpet (the symbolical image of dragon has served as a module of the composition). The feature of the work is consisting in the strict conceptual format of land art, initially assuming restraint and cold analytic of the approach. However, the work was executed in the bright colourful baroque manner inherent in the Azerbaijani national decorative art. It is necessary to note, that work has appeared the original calling card for the artist who, invited by some European art institutions, built a live carpet in another mental contexts (changing only the composition module and materials of "manufacturing"). The brightest work, the 'live' carpet created in Strasbourg ("Caravan"), at University of Arts, in 2002, within the Caucasian Project carried out by the European organization of cultural exchanges 'Apollonia'. Now, during writing the given clause, the artist is creating the next carpet ('World Map'), within the framework of international project covering the territories of Northern Russia and Norway ...

From 2000, the general situation in contemporary art of Azerbaijan is changing for the better compare to preceding times. This relative change, more exactly the revival and social activation occurs in many respects owing to organizational resources of two sign figures: Leyla Akhundzadeh (critic, curator and president of the Association on Support of Creative Initiatives 'Zamanin Ganadlari') and Chingiza Babayev (artist, curator and president of the Centre of Modern Culture - 'ARTS etc').

The Creation of Academy of Arts (on the basis of the former faculty of arts at University of Culture and Arts) and a personal initiative of a head of art history faculty L. Akhundzadeh made possible a number of interesting art projects. Mostly the artists of young generation were the participants of the last event. In 2000 the association 'Zamanin Ganadlari' conducted the large scaled, same named exhibition project. Already the first exhibition of this project revealed many young names and the creative groups not known before 'Sex 2000' (Babek Agaev, Ali Gasanov) and 'Zamanin Ganadlari' (Farid Abdullaev, Elshan Ibragimov, Faridbek Kerimov and Anton Osver). It is also worthwhile to mention Gamid Ibbadulaev, Orkhan Guseinov and to Fakhryia Mamedova. Despite of young age each of them has shown the bright originality and quite good acquaintance to intrinsic principles of actual art. For example, Orkhan Guseinov, enormously gifted artist, keeps to surprising art experts by the inexhaustible potential in the field of neo conceptual art. His artworks 'The Life under the Ground', 'Outside the Euro standard', etc. are vivid examples of innovations in the field of neo conceptual creativity in Azerbaijan. He is a very perspective, intellectual and articulated representative of a new wave of the Azerbaijani contemporary art. By virtue of a wide circulation of new technologies and communicative opportunities (cable TV, the Internet), having become the integral part of a daily life, young artists with greater interest and enthusiasm master the newest programs of digital technologies. Thereupon it is necessary to mention Rauf Khalilov, Djavid Gurbanov and Elshan Ibragimov.

After four years of working in this direction, the creative efforts of Rauf Khalilov in the field of electronic technologies bear its fruits. One of the works of Rauf Khalilov, now engaged in audiovisual art, passes the competitive selection and represents the Republic of Azerbaijan at one of the prestigious short film festivals in Oberhausen.

Despite the fact that the 'Zamanin Ganadlari' is mostly associated with the young names Babi Badalov, the mature master having worked in many countries of the world, leads the vigorous activity within the organization. Babi Badalov amazes all with the passionate attitude and unpredictability. If many artists of new generation actively address to performance 'Zamanin Ganadlari' as to the most mobile kind of actual art, Babi has transformed an everyday life into the one never-ending performance, showing an example of the sacrificial attitude to the creativity. Thus, the artist has involuntarily put in pawn bases of a new kind of art - the Total Performance removing the opposition amid life and creativity. In his case, it is possible to speak about break of authenticity and 'new sincerity' in the modern art which till now is identified with the sphere of simulacra of and postmodernist unscrupulousness.

Since 2000, the association 'Zamanin Ganadlari' implemented the number of large, interesting projects promoting the activation of art situation in Azerbaijan. 2001 - Musical Festival featuring happenings and performances (interesting experiments in sound and image interaction), the international actions: 2002 - 'Orientalism - from inside and outside', 2003 - '7 + 7 More Transparent (a group exhibition of Azerbaijan and Georgian artists), 'Aluminium. Art + New Technologies', attended by the artists from twelve countries, 2005 - 'Man and Woman', etc. In all expositions has been stressed the propagation and distribution of such medias of contemporary art as the video (including digital), photo, computer graphics, performance. Besides, by the initiative of Leyla Akhundzadeh, professor of the Azerbaijan State Academy of arts, master classes have been conducted with the participation of foreign professionals. The similar creative-pedagogical actions have enormous value considering the conservatism of art education in Azerbaijan where the contemporary art hardly carves its way

The Center of Modern Culture 'ARTS etc. lead by artist Chingiz Babaev, has also played an important role in the development of actual art situation in Azerbaijan. Among the most significant actions of the Center were the project 'Ganli-Giol', 2001, 'Khali', 2003. Along with art-ecological and social aspects, the project 'Ganli-Giol' was persuading the educational goals: many young artists for the first time tried themselves in the conceptual art new to them. Among 'especially differed' were Djavida Mamedova, Djavida Gurbanova, Elsham Ibragimov and Orkhan Kadimov employing the ecological performance. The project 'Khali' was aiming at adaptation of stylistic language of the most ancient kind of Azerbaijani arts and crafts - a carpet - to the realities of modern electronic epoch and the psycho-physiological status of a perception of a modern person. Artists passed the specific carpet composition stylistics through a prism of contemporary Medias such as installations, video art, multimedia, computer graphics, photos, etc. Unfortunately, now, due to insufficient financing, the Center of Modern Culture has suspended its activities.

Mentioning the theme of integration of Azerbaijani contemporary art and photo into the world culture it is important to note participation of 14 Azerbaijani artists (S.Aleskerova, H.Alieva, E.Dzhabrailbekova, R.Efendi, C.Babayev, R.Gambarov, E.Gambarov, G. Ibaduleiv, F.Mamedova, T.Mamedov, T.Daimi, J.Medzhidov, A.Osver, A.Gasanov) in a mobile international exhibition "Aspects de la photographie contemporaine du Caucase du Sud", Centre d'Art Contemporain, Brussels 2003-2003, organized by Strasbourg based art organization 'Apollonia' engaged in integration of artists and the most actual art tendencies into the European cultural context.

In 2005 within the project 'Utopia - Documentation in a Caucasian Photo', carried out in Berlin, participated the number of talented Azerbaijani photographers: Rashad Alekperov, Ren Efendi, Mehti Mamedov and Sevindj Perizade-Aslanova.

To sum up, it is necessary to underline, that the further development of contemporary art in Azerbaijan depends on a degree of integration of Azerbaijani society into world's socio-political and cultural structures. On the background of urgent processes taking place in socio-political and public spheres, unfortunately, we have to establish a fact of inevitable marginalization of contemporary visual art. For the last 10-15 years due to a certain political situation, a war with Armenia and the permanent instability initiated by the war channeled the public attention mostly to a socio-political plane. Therefore, the essential problems of culture taken in brackets were pushed on the periphery of attention. However, except of the objective reasons influencing culture as a whole, some subjective reasons exist inside the art context itself. The matter is that for years of the Soviet authority, in Azerbaijan there was a strong national school of fine art, based on aesthetic values of world realistic art. The latter had been developing on a background of ideological struggle against so-called western modernist art, the Soviet criticism was not considering as art at all. Despite of 13 years since the Soviet Union's collapse and finding the state independence, in the Azerbaijani 'art' establishment (the elite core of which is made by the artists of senior and average generation, and also the spectator generated for many years) the prejudiced attitude to that is identified as the contemporary art is still kept on the mental plan. Inertial dynamics of the post Soviet art-attitudes hinders the development of modern culture if not openly at the unconscious level anyway. In this respect, the contemporary art of Azerbaijan differs from art of other countries, including even art of the countries of socialist camp. Still the processes of globalization taking place in the world, integration of Azerbaijan into the European social and cultural structures, an urgent need of society in critical discourses and passionate events also an output of new generation free of the burdens of Soviet stereotypes, allow hoping for occurrence of steady positive tendencies of development of modern visual culture.



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА



Теймур Даими
www.artdaimi.com

Искусство всегда находилось в тесной зависимости от актуальных процессов, происходящих в социальном пространстве. К современному искусству данное положение относится в ещё большей степени. Так как, во-первых, современные художники в своём творчестве часто обращаются к социальной проблематике, во-вторых, в силу преимущественного использования достижений новейших технологий, развитие современного искусства зависит от экономического фактора и от общественно-политической ситуации в стране. С этой точки зрения, современное искусство Азербайджана, как социальный феномен, носит парадоксальный характер, ибо находится в ситуации полного отсутствия условий для своего развития. Если принять во внимание, что территория современной визуальной культуры конституируется определёнными, исторически апробированными элементами – неотъемлемыми составляющими актуальной художественной жизни: арт-рынком, сетью частных галерей, музеев современного искусства, арт-критической и кураторской практиками, наличием печатных изданий – то можно констатировать факт отсутствия современного искусства в Азербайджане как институциональной данности. Притом, что сами художники, работающие в сфере современного искусства, как это не странно, существуют.

Основные силовые линии развития современного азербайджанского искусства за последние десять лет во многом обусловлены деятельностью нескольких художников, вступивших на сцену художественной жизни в конце 80-ых и в начале 90-ых годов. *Чингиз Бабаев*, *Амирбек Нариманбеков*, *Теймур Даими*, *Азер Джафарли* и ряд других молодых (в то время) художников впервые стали работать в характерных и ставших уже традиционными для современного искусства формах: ассамбляжа, инсталляции, перформанса, художественной акции. В контексте современного азербайджанского искусства того времени, это носило принципиальный характер. Ибо прежде, нонконформистские художники старшего поколения, в своих формальных поисках и экспериментах, предпочитали оставаться в рамках традиционных видов изобразительного искусства: живописи, графики и скульптуры. Если артикулировать парадигматическую матрицу современного азербайджанского искусства, то можно обнаружить три базовые силовые линии: традиционализм (этнографический фактор как генетическая метаструктура, “зов крови”), концептуальная стратегия (восходящая к М. Дюшану и Д. Кошуту и определяющая интеллектуальный вектор творческих инноваций) и, наконец, “мультимедийная” постмодернистская эстетика как результирующая глобалистская парадигма, являющейся, в значительной степени, знаком адаптации локальной художественной среды к контексту мирового искусства.

В силу сложившейся в 90-е годы сложной экономической ситуации, некоторым художникам удавалось осуществлять интересные проекты за рубежом. В этой связи знаменателен опыт художника *Ч. Бабаева*, с 1994 по 1996 гг. реализовавшему ряд интересных проектов по ленд-арту в Европе, которые оказали прямое влияние на художественные процессы внутри республики (в частности на развитие искусства ленд-арта): 1995 г. – “Landscape-Art-Project-95”, Искусство на Природе, Гарс ам Камп Вахберг, Австрия, проект: “Stones”; 1996 – “Arte Sella-96-Art in Nature” Барго Валсугана, Италия, проекты: “Handmade carpet” и “Stone trees” в том же году в Австрии была выполнена инсталляция “Белая Симфония”. Наиболее любопытным является проект “Handmade carpet”. Работа представляет собой выполненную на земле из множества лесных брусков листьев и разнообразных живых фруктов четырёхугольную форму, имитировавшую визуальную структуру азербайджанского ковра (модулем композиции послужил символический образ дракона). Особенность работы заключалась в том, что она была реализована в строгом концептуальном формате ленд-арта, изначально предполагающего сдержанность и холодную аналитику подхода, но исполнил художник её в яркой красочной барочной манере, присущей азербайджанскому национальному декоративному искусству. Нужно отметить, что работа оказалась своеобразной визитной карточкой для художника, который, по приглашению некоторых европейских художественных институций, выстаивал живой ковёр в иных ментальных контекстах (изменяя только композиционный модуль и материалы “изготовления”). Наиболее яркая работа – выполненный “живой” ковёр в Страсбурге (“Караван”), в Университете Искусств, в 2002 году, в рамках Кавказского Проекта, осуществлённого европейской организацией по культурным обменам “Аполлония”. В настоящее время, в момент написания данной статьи, художник творит очередной ковёр (“Карта мира”), в рамках международного проекта, охватывающего территории Северной России и Норвегии...

С 2000-го года общая ситуация в современном азербайджанском искусстве по сравнению с предыдущим периодом меняется к лучшему. Это относительное изменение, точнее оживление и социальная активизация происходит во многом благодаря пассивно-организационным ресурсам двух знаковых фигур: *Лейлы Ахундзаде* (искусствоведа, куратора и президента ассоциации по поддержке творческих инициатив “Заманын Ганадары”), и *Чингиза Бабаева* (художника, куратора и президента Центра Современной Культуры “ARTS etc.”).

Создание Академии Искусств (на базе бывшего художественного факультета Университета Культуры и Искусств) и личная инициатива заведующего кафедрой истории искусств *Л. Ахундзаде* инициировали ряд интересных художественных проектов. Участниками последних стали в основном представители молодого поколения. В 2000 году ассоциацией “Заманын ганадары” был проведён крупный выставочный проект под одноимённым названием. Уже эта первая выставка выявила

немало молодых имён и творческих групп, ранее не фигурировавших на “сцене” художественной жизни Азербайджана. Внимание специалистов привлекли такие группы как “Sex 2000” (*Бабек Агаев, Али Гасанов*) и “Заманын ганадалары” (*Фарид Абдулмаев, Ельшан Ибрагимов, Фаридбек Керимов и Антон Освер*). Нельзя не упомянуть также *Гамида Ибадуллаева, Орхана Гусейнова* и *Фахрию Мамедову*. Каждый из них, несмотря на свой молодой возраст, продемонстрировал яркую самобытность и неплохое знакомство с существенными принципами актуального искусства. Например, Орхан Гусейнов, обладая универсальными способностями, по сей день удивляет экспертов своим неисчерпаемым потенциалом в области неоконцептуального искусства. Его работы “Жизнь под землёй”, “За пределами евростандарта” и др. являются яркими примерами инноваций в области неоконцептуального творчества Азербайджана. Это очень перспективный, интеллектуальный и артикулированный представитель новой волны азербайджанского искусства.

В силу широкого распространения новых технологий и коммуникативных возможностей (кабельное ТВ, Интернет), ставших неотъемлемой частью повседневной жизни, молодые художники с большим интересом и энтузиазмом осваивают новейшие программы цифровых технологий. В этой связи необходимо отметить *Рауфа Халилова, Джавида Гурбанова* и *Ельшана Ибрагимова*.

Проходит всего четыре года как творческие усилия в области электронных технологий приносят свои плоды: одна из работ Рауфа Халилова, в настоящее время занимающегося аудиовизуальным искусством, проходит конкурсный отбор и представляет Азербайджанскую Республику в одном из престижных фестивалей короткометражного кино в Оберхаузене...

Несмотря на то, что с ассоциацией “Заманын ганадалары” связаны, в основном, молодые имена, нельзя не отметить активную деятельность в рамках этой организации художника Баби Бадалова. Будучи уже зрелым мастером, проработавшим во многих странах мира, Баби поражает всех своей пассионарностью и непредсказуемостью. Если многие художники нового поколения активно обращаются к перформансу как наиболее мобильному виду актуального искусства, то Баби каждодневную жизнь превратил в один нескончаемый перформанс, являя пример жертвенного отношения к творчеству. Таким образом, художник невольно заложил основы нового вида искусства – *Тотального Перформанса*, снимающего оппозицию жизнь/творчество. В его случае, можно говорить о прорыве подлинности и “новой искренности” в современное искусство, которое до сих пор идентифицируется со сферой симулякров и постмодернистской беспринципностью.

Ассоциация “Заманын ганадалары” с 2000 года реализовала ряд крупных, интересных проектов, способствующих активизации художественной ситуации: 2001 г. – музыкальный фестиваль с проведением хеппингенов и перформансов (в рамках которого были проведены интересные эксперименты в области взаимодействия звука и изображения); международные мероприятия: 2002 г. – “Ориентализм – изнутри и извне”, 2003 г – 7 + 7 (групповая выставка азербайджанских и грузинских художников), “Алюминий. Искусство + новые технологии”, где приняли участие художники из двенадцати стран мира, 2005 г. – “Мужчина и Женщина” и др. Во всех этих экспозициях главный акцент делался на пропаганде и распространении таких видов современного искусства как видеоарт, художественная (в том числе цифровая) фотография, компьютерная графика, перформанс. Кроме этого, по инициативе Лейлы Ахундзаде, являющейся также профессором Азербайджанской Государственной Академии Художеств, в рамках последней были проведены мастер классы с участием зарубежных мастеров. Принимая во внимание консерватизм художественного образования в Азербайджане, где современное искусство с трудом пробивает себе дорогу, подобные творческо-педагогические акции имеют колоссальное значение.

Важную роль в развитие актуальной художественной ситуации сыграл Центр Современной Культуры “ARTS etc.”, руководимый художником Ч Бабаевым. Наиболее значимыми акциями Центра явились проект по ленд-арту “Ганлы-Гель” осуществлённый в 2001 году и выставка “Халы” в 2003 году. Проект “Ганлы-Гель”, помимо художественно-экологического и социального аспектов, преследовал и образовательные цели: многие молодые художники впервые попробовали себя в новом для них виде концептуального искусства. Среди “особо отличившихся” можно назвать *Джавида Мамедова, Джавида Гурбанова, а также Ельшана Ибрагимова* с *Орханом Кадымовым*, продемонстрировавших на публике экологического перформанс. Проект “Халы” преследовал цель адаптировать стилистический язык древнейшего вида азербайджанского декоративно-прикладного искусства – ковра – к реалиям современной электронной эпохи и психофизиологическому статусу восприятия современного человека. Взнявшие за основу специфическую ковровую композиционную стилистику, художники пропустили её сквозь призму современных видов искусства – инсталляции, видеоарта, мультимедиа, компьютерной графики, фотографии и т. д. К сожалению, по причине недостаточного финансирования, Центр Современной Культуры в настоящее время, на время приостановил свою работу.

Затрагивая тему интеграции современного азербайджанского искусства и фотографии в контекст мировой культуры важно отметить участие 14-ти азербайджанских художников (*С. Алескерова, Х. Алиевой, Е. Джабраилбековой, Р. Эфенди, Ч. Бабаева, Р. Гамбарова, Е. Гамбарова, Г. Ибадуллаева, Ф. Мамедовой, Т. Мамедова, Т. Даими, Я. Меджидова, А. Освера, А. Гасанова*) в передвижной международной выставке “Аспекты современной фотографии в современном искусстве Южного Кавказа”, проводившуюся в 2003-2003 гг. в рамках единого “Кавказского Проекта” (по инициативе Совета Европы). Долгосрочная акция, осуществлённая в Страсбурге, Салонниках, Брюсселе и других европейских городах, была организована организацией “Аполлония”, занимающейся инициированием и поддержкой взаимодействия художников, наиболее актуальных тенденций и направлений в европейском культурном контексте. В 2005 году в рамках проекта “Утопия – документальность в фотографии Кавказа”, осуществлённого в Берлине, приняли участия ряд талантливых фотохудожников Азербайджана: *Рашад Алекперов, Рена Эфенди, Мехти Мамедов* и *Севиндж Перизаде-Асланова*.



Fakhriyya Mammadova
 'Hold Happiness', photography
 2005

Резюмируя сказанное, надо сказать, что дальнейшее развитие современного азербайджанского искусства будет зависеть от степени интеграции азербайджанского общества в мировые социально-политические и культурные структуры. Принимая во внимание актуальное положение дел в социально-политической и общественной сферах, к сожалению, приходится констатировать неизбежный факт маргинализации современного визуального искусства. Последние 10-15 лет в силу определённой политической ситуации – война с Арменией и инициированная этой войной перманентная нестабильность в обществе – канализировала внимание общества на социально-политическую плоскость. Насущные проблемы культуры были взяты в скобки и задвинуты на периферию внимания. Но кроме объективных причин влияющих на культуру в целом, существуют ещё и субъективные причины внутри собственно художественного контекста. Дело в том, что за годы советской власти, в Азербайджане сложилась сильная национальная школа изобразительного искусства, базирующейся на эстетических ценностях мирового реалистического искусства. Последнее развивалось на фоне идеологической борьбы с так называемым модернистским искусством Запада, которое вообще не рассматривалось советской критикой в качестве искусства. Несмотря на 13 лет со дня крушения советского режима и обретения государственной независимости, на ментальном плане, у азербайджанского “художественного” истеблишмента (элитарное ядро которого составляют художники старшего и среднего поколения, а также сформированный за многие годы зритель) ещё сохранилось предвзятое отношение к тому, что идентифицируется как современное искусство. Инерционная динамика постсоветского художественного мышления, если и не открыто то, во всяком случае, на бессознательном уровне тормозит процесс развития современной культуры. Именно в этом смысле современное искусство Азербайджана отличается от искусства других стран мирового сообщества, включая даже искусство стран социалистического лагеря. Но глобализационные процессы, разворачивающиеся в мире, интеграция Азербайджана в европейские социальные и культурные структуры, насущная потребность социума в критических дискурсах и пассионарных явлениях, а также выход на культурную сцену нового поколения молодых художников, не обременённых стереотипами советской художественной парадигмы, позволяют надеяться на появление устойчивых положительных тенденций развития современной визуальной культуры.

OUT OF BALANCE



Lali Pertenava

'It is contemporary art!... Horrible!' - lamented teacher of ordinary Georgian school standing among his pupils at the exhibition of Belgian video art in Tbilisi history Museum Karvasla and looking at the bloody "Self-portrait" of Frank Theys.

- A man keeps walking up and down from his computer to his window. He does not have a head. Blood is rhythmically gushing from the wound.

The outrage that the exhibition of Belgian video art had provoked in the teacher, and probably not only in him, was mainly caused by esthetics of exhibition and video art in general. "Traditionally" art should be made with oil on canvas; art can be called heroic sculpture or narrative novel; video art is not heroic or narrative and even cannot be placed on the wall – these are the main arguments against video art.

Combination of video techniques with elementary images raises narrative structure in Frank Theys's ironic self-portrait. Subjective world of the author is placed in claustrophobic room filled with computer. Here, you feel real danger. Danger is in the relationship of a person and technology. A person without head is a metaphorical contemporary man living in the postmodern world ruled by money and mass media. Different technological tools take the main part of his daily life; he repeats everyday actions mechanically like real product of technological era; detached from principle material and spiritual values and attached to technology he is disoriented, alienated and out of balance.

"Out of balance" was the title of the Belgian video art exhibition curated by Ingrid Degraeve.

Video installation of Wim Catrysse "Out of balance" showed unbalanced movement of people standing on a round object. 4 men are trying to keep self-control and not to fall down. Fluctuation of disoriented persons on the round object similar to the earth mechanically raises impression of unstable course of mankind through the centuries. If we compare performers of Wim Catrysse to Matisse "Dancers" we will discover that the world have passed one more century towards alienation. Faceless modern dancers of Matisse are dancing hand in hand in an uncertain environment trying to maintain physical contacts. Postmodern performers of Wim Catrysse are totally alone, hardly keeping the balance supported by the gravity of the "earth". Catrysse explores relation of the body to its space by separate plastic movements of performers in an empty space and composes body language focusing on the lack of interaction.

Interaction is the main theme of the video art of Cel Crabeels "Slave Unit". The notion "slave unit" indicates the status of network equipment. In photography it means the power of flash installations. The film is the mix of video installation with dance performance. Interaction is based on relation of the dominant to subject. A man and a woman photograph each other in turn, precisely when the camera's "slave unit" flashes. Hunter/slave rotator movement in an empty space on the both sides of the screen with the effect of marginal action allows visitors to make various interpretations. You can interpret the scene as a dance-play of people in their meditative environment suffering from technological determinism and perceive the photography as dominant and influential art.

If "Slave Unit" marks the forced interaction the film of Eva Mayer and Eran Sscaerf 'Record, I love you' shows the disoriented course of dancing couple. Their movements are reflected in round mirrors mounted onto the ceiling. The camera, held by the male dancer, is pointed upwards to film himself and his partner. You do not pay attention to the dancers. They are not important. Much more important is the development of movement in time and space. Fragmentation, depersonalization and the condensation and extension of the space go hand in hand.

A longhaired woman whirls round on the green grass as if she is bound to the camera, which films her from above. In "Prune Tourne" of Michel François waving hear of the woman, takes a new shape with every turn. The image is both sculptural and photographic. Meaningless scene explores cause and effect and does not pretend to put or answer political, economic and cultural questions. However Michel François does not construct his work in his own autonomous digital world, but films the

natural environment, the particular rhythm and speed of the film attracts viewer in a subjective world of the author. Personal perception of a reality was central in all works presented at the exhibition.

“Our circumscribed days” by Hans Van Der Broeck is rhythmical, poetic and subjective portrait of Moscow. Having as a background the nostalgic Russian melody the film presents groups of people in a closed community. The author himself is an observer. He spent a summer in Moscow with his digital video camera. The initial intention to make a portrait of the city and its inhabitants - a series of shots intended to provoke situations - ended up as a simple recording: the video film presents itself as an observation in which the director almost degenerates into a voyeur of the city. He did not focus on the real Moscow, but rather on the myth of the metropolitan city, with its inhabitants as actors. Using a sober, documentary style, Van Den Broeck plays with rhythm, with the surreal qualities of daily life and with the inhabitants who evolve into metropolitan actors. Conflicts, absurdities and funny situations - however small - are all given precedence again. Hans Van Der Broeck gives to the work “unfinished” form, pays attention to the smallest details and using opportunities of video techniques gives the portrait of the city represented by its inhabitants.

Belgian video art presented interesting visual language and informative concepts to Georgian public. However physical and emotional habits of Belgian artists codified in their video works sometimes confronted with the outlook of Georgian visitors, visual contact was mutually important.

ВНЕ БАЛАНСА



Лали Пертенава

‘Это современное искусство! Ужасно!’ - возмущался преподаватель обычной грузинской школы, стоя среди своих учеников на выставке бельгийского видео арта в Историческом Музее ‘Карвасвла’ в Тбилиси и рассматривая кровавый “Автопортрет” Франка Тэйса – человек ходит туда и обратно от своего компьютера к окну. У него нет головы. Кровь толчками льется из раны.

Неприязнь, вызванная выставкой бельгийского видео арта в преподавателе и, вероятно не только в нем, была главным образом вызвана эстетикой выставки и видео арта вообще. Традиционно искусство воспринимается маслом на холсте. Искусством можно назвать героическую скульптуру, роман или рассказ, но видео искусство не является героическим или повествовающим и даже не может быть повешено на стене - это главные аргументы против видео арта.

Комбинация видео техники с элементарными изображениями повышает повествовательную структуру в ироническом автопортрете Франка Тэйса. Субъективный мир автора помещен в клаустрофобическую комнату, заполненную компьютерами. Здесь вы чувствуете реальную опасность. Опасность состоит в отношениях человека к технике. Человек без головы - метафорический современный человек, живущий в современном мире, которым управляют деньги и средства массовой информации. Он повторяет каждодневные действия механически, как реальный продукт технологической эры. Отчужденный от принципиальных материальных и духовных ценностей и приложенный к технике, он дезориентирован, и находится вне баланса.

«Вне баланса» называлась эта бельгийская видео арт выставка, курируемая Ингрид Дехраве. Видео инсталляция Вим Катрисс «Вне баланса» показала неуравновешенное движение людей, стоящих на круглом объекте. 4 мужчин пробуют сохранять равновесие и не упасть. Колебание дезориентированных людей на круглом объекте, подобном земле, автоматически вызывает в восприятии впечатление от непостоянного курса человечества в течение столетий. Если мы сравним исполнителей Вим Катрисс с ‘Танцовщиками’ Матисса, то мы обнаружим, что мир прошел еще одно столетие по направлению к отчуждению. Безликие современные танцовщицы Матисса танцуют, взявшись за руки в неустойчивой окружающей среде, пробуя поддерживать физические контакты. Постсовременные исполнители Вим Катрисс совсем одиноки, едва сохраняя равновесие посредством гравитации. Катрисс исследует отношение тела к его месту нахождения посредством отдельных пластических движений исполнителей в пустом пространстве и строит язык тела, сосредотачиваясь на нехватке взаимодействия.

Взаимодействие - главная тема видео «Slave Unit» Селла Крабелса. Понятие «Slave Unit» указывает на статус сетевого оборудования. В фотографии это означает власть вспышки. Фильм - соединение видео инсталляции с танцевальным перформансом. Взаимодействие основано на отношении субъекта к предмету. Мужчина и женщина фотографируют друг друга по очереди, в тот момент когда, “slave unit” камеры вспышка. Вращательное движение хозяина/раба в пустом месте на обеих сторонах экрана с эффектом маргинального действия позволяет посетителям делать различные интерпретации. Вы можете понимать сцену как игру людей в среде их медитации, страдающих от технологического детерминизма и воспринимать фотографию как доминирующее и влиятельное искусство.

Если “Slave Unit” отмечает принудительное взаимодействие, то фильм Евы Маера и Эрана Сскаерфа “Record, I love you” показывает дезориентированный курс танцующей пары. Их движения отражены в круглых зеркалах, установленных на потолке. Камера, которую держит танцор, направлена вверх, чтобы снять себя и партнера. Вы не обращаете внимания

на танцоров. Они не важны. Намного важнее - развитие движения в нужное время и в нужном месте. Фрагментация, деперсонализация, уплотнение и расширение пространства происходят одновременно.

Длинноволосая женщина кружится вокруг себя на зеленой траве, как будто она привязана к камере, которая снимает ее сверху. В "Prune Tourne" Мишэля Франсуа она принимает новую форму с каждым поворотом. Изображение является и скульптурным и фотографическим. Сцена исследует причину и эффект и не претендует на то, чтобы отвечать на политические, экономические и культурные вопросы. Однако Мишэль Франсуа не строит свою работу в своем собственном автономном цифровом мире, но снимает естественную окружающую среду. Специфический ритм и скорость фильма привлекают зрителя в субъективном мире автора. Личное восприятие действительности было центральным во всех работах, представленных на выставке.

"Our circumscribed days" Ханса Ван Дер Броека - ритмичный, поэтический и субъективный портрет Москвы. Имея фоном ностальгическую российскую мелодию, фильм представляет группы людей в закрытом сообществе. Сам автор - наблюдатель. Он провел лето в Москве со своей цифровой видео камерой. Первоначальное намерение сделать портрет города и его жителей - ряд съемок, с намерением вызвать ситуации - завершился простой записью: видео фильм представляет себя как наблюдателя, в котором режиссёр превращается в наблюдателя. Он не сосредотачивался на реальной Москве, а скорее на мифе о столичном городе с его жителями в роли актеров. Используя трезвый документальный стиль, Ван Дер Брок играет с ритмом, с сюрреальными качествами ежедневной жизни и с жителями, которые превращаются в столичных актерах. Ханс Ван Дер Брок придал работе незаконченную форму, обращая внимание на детали и возможности видео, рисует портрет города, представленный жителями.

Бельгийское видео искусство имело интересный визуальный язык и был информативным для грузинской публики. Однако, физические и эмоциональные привычки бельгийских художников, зашифрованные в их видео работах, иногда вызвали протест грузинских посетителей. И всё же, состоявшийся контакт был взаимно важен.

Guram Tsibakhashvili, 'Four Elements',
photography, mixed media, 2004





IV GYUMRI INTERNATIONAL BIENNALE OF CONTEMPORARY ART, ARMENIA, 2004

Organizer: The Gyumri Center of Contemporary Art

Theme: Text-communication (The Biennale is dedicated to the 1600th anniversary of the Armenian Writing)

Curators: Vazgen Pahlavuni-Tadevosyan, Azat Sarkisyan, Bruce Allan.

The Gyumri biennale was established in 1998 in unusual circumstances - in the city semi ruined by the earthquake, in the under-siege country. But nevertheless it managed to survive, to keep regularity and to develop, owing to diligence of organizers, support of associates and friends. The purposes and interests of this art event were formulated considering the surrounding validity and peculiarity of the situation. All these years we tried to find correct approaches for creation of a healthy atmosphere where it is possible to realize different creative initiatives and projects.

The Gyumri Biennale is not a commercial action with pavilions and prizes. There is no hierarchy and strict restrictions. It is opened for free self-expression, creative dialogue and exchange of experience, for innovation and experiment.

In this format such aspects as creative cooperation of participants and wholesome human dialogue between artists as well as their contact to the country and to the local population are extremely important.

Now the organizing committee undergoes the structural changes. New, young forces are coming. We are in the process and progress.

The following biennale takes place in August 2006.

Curator: Arpine Tokmadjyan gcca_gyumri@mail.yahoo.com

Co-curators: Narine Zolyan, Tsolak Topchyan.

IV ГЮМРИЙСКОЕ МЕЖДУНАРОДНОЕ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, 2004, АРМЕНИЯ

Организатор: Гюмрийский Центр Современного Искусства

Тема: Текст-коммуникация (Биеннале посвящено 1600 летию создания армянской письменности)

Кураторы: Вазген Пахлавуни-Тадевосян, Азат Саркисян, Брюс Аллан.

Гюмрийское биеннале родилось 1998 году в необычных условиях - в полуразрушенном от землетрясения городе, в блокадной стране. Но все же ему удалось выжить, сохранить регулярность и развиваться, благодаря стараниям организаторов, поддержке единомышленников и друзей.

Цели и интересы этого арт мероприятия формулировались с учетом особенностей окружающей действительности и неординарности ситуации

Все эти годы мы (Гюмрийский Центр Современного Искусства) пытались найти правильные подходы для создания здоровой атмосферы, где можно реализовывать разные творческие инициативы и проекты.

Биеннале не коммерческое мероприятие, в нем нет национальных павильонов и призов, нет иерархичности и строгих ограничений. Она открыта для свободного самовыражения, творческого диалога и обмена опытом, для новаторства и эксперимента.

В этом формате немаловажны такие аспекты как - творческое сотрудничество участников и чисто человеческое общение между артистами и их контакт со страной и с местным населением.

Сейчас в оргкомитете происходят новые структурные изменения. Приходят новые молодые силы. Мы в процессе и прогрессе.

Следующее биеннале состоится в августе 2006 года

Куратор: Арпине Токмаджян gcca_gyumri@mail.yahoo.com

Со - кураторы: Нарине Золян, Цолак Топчян.



Lusine Davidian
"Apartment 10" 2005

The sound of helicopter engine.
Only colors remind of something.
Whispers behind the door.
We're here forever.





UTOPIA



Julie Chou's reflections on the 2nd HweiLan International Artists Workshop

Dear fellow artists,

I'm circulating 'News from Taiwan', a work taking the form of a news report and talking about our workshop experience as an ideal of utopia, which I will submit to the art event in London through Bruce Allan's information - 'News From Nowhere: Visions of Utopia'. Your comments, feedback, and any responses are cordially welcomed, and will be included in my text as any other press does. I do hope you enjoyed the time when we were together, and still keep a good memory in mind as I do, then send me some responses if possible. I shall compile them to the last version for display. Thank you very much and missing you all...

News from Taiwan: An empty stool facing the open sea, a vacant seat waiting to be taken. The seat was not haughty, and the horizon expansive to be explored.

That was the impression I got at 2nd HweiLan International Artists' Workshop last June, a time and event during which twenty four artists from Taiwan and other countries came together to live and work at one of the most beautiful scenic spots on east shore of Taiwan, Shihtiping.

The beauty and purity of nature: The rugged coastline with white waves crashing over the rocks, the spectacular mountain scenery and a few sporadic aboriginal habitats, all gather around Shihtiping. Shihtiping is a small fishing port located on the east coast between Hualien and Taitung. It is claimed to be the last paradise in Taiwan unpolluted with industrial development zones or throngs of amusement parks and gangs of food vendors. Visitors and local residents can leisurely immerse themselves here with activities such as fishing, diving, camping, whale watching, or just hiking along the paths that run along coast. There is a special atmosphere radiating from the surroundings of the brooding mountains, the stunning aquamarine colour of the sea, and the crystal-clear sky, sending out a sense of feeling that is more about the enormous power of nature, an almost elemental majesty.

The tribal tradition of Amis: A number of Amis artists set up homes at Shihtiping and their studios became the headquarters of our workshop. While in the workshop, we were introduced to various Amis traditions by the hospitable hosts and hostesses, including the special tribal dishes, exquisite handcrafts, singing and dancing, drinking and greetings, as well as Amis history and legend, and their life-sustaining methods and skills. This provided an opportunity to step into an aboriginal peoples' world and try to understand their attitudes along with learning from their wisdom.

Artistic exchange: One of the major objectives of this workshop is to strengthen artistic exchange and enhance experience-sharing among artists. Every evening of the first week was charged with excitement and debate as artists showed their own work. From brief individual presentations and screenings, we gained a glimpse of what other artists do and the artistic or cultural and social implications in their works, which could become part of the reflections developing in one's own later works.

Idealistic management: The axial spirit of the workshop held by organizer Sheau Shei Pan "Yuki" is this: It is a workshop of artists, for artists, led by artists. There are no prescribed themes or rules for works or ideas. Artists are welcomed in an open environment and free atmosphere, surrounded by pristine nature.

The staff at the workshop were also artists who shifted roles from the served to the serving, or vice versa. This has the advantage that artists know their fellows' needs best, and usually the ones who get served will become more benign after the challenge of serving others. The whole program could be termed as an ideal art colony in spite of its temporality.

A Utopia is a 'no/where', but it could also be a 'now/here'.

Although the HweiLan International Artists' Workshop only lasts for two weeks, the feelings of utopia certainly last longer in the mind and memory of everyone of us. After all, what else can compete with the workshop as an ideal (model) for artistic practice in utopia?

A MIDSUMMER TABLE

Bruce Allan, Mamuka Japharidze

with participants and friends of the 2nd HweiLan Workshop, June 2005

Our table celebrated Midsummer and the Summer Solstice. The table was seven metres in diameter - the occasion the 21st June. Seven goes into twenty one. The roundness of the table and the moon and the company was magical. We had invited people to bring objects, songs or stories to the table...

Chhatrapati brought Kolkata earth in the form of small cups to drink from. Mamuka brought wine from Georgia. Bruce brought flour and yeast and a bread mould from England. Adele brought a documentary history about 'The Chinese in the West Indies 1806 - 1995', by Walton LookLai. Joel contributed music including Mendelssohn's 'A Midsummer Night's Dream'. Everyone talked, ate, danced and sang songs around the table.



'I discovered that Paradise is humid with many mosquitoes' 2005

digital photographs

photos: Adele Todd 'I discovered that Paradise is humid with many mosquitoes' 2005

digital photographs

PER VENICE



Magda Guruli
Curator



My excitement in Venice started when I realized I was not only going to see the 'must-attend' international art exhibition but also talk about contemporary art in Georgia before the 'art professionals.' The 'Neighbors in Dialogue' Round Table held in the Venice Metropol Hotel was organized by Beral Madra - the Turkish curator, and Vittorio Urbani, head of the Venice based organization 'Nuova Icona.' Sponsored by Wimbledon School of Arts the meeting devoted itself to the more urgent problems of contemporary art. I remember jumping out of the vaporetto (waterbus) and running wildly through the white, bow-shaped bridges to arrive in time for the start. The first familiar face I saw entering the Metropol's beautiful garden was Ruben Arevshatyan, artists and curator from Armenia. He was finishing writing his speech between sips of coffee. As I had already prepared my speech long before, I looked around for my other colleague and friend from Azerbaijan, Leyla Akhundzadeh whom I quickly found in one of the white tents filling the garden. It was spread out with breakfast tables and served by elegant, white-gloved waiters. For me it's always interesting meeting people from other cultures, especially those working in art. You can quickly find out whether the art-activity in your own country has anything in common with that of your neighbors.

In Venice it's impossible to be lost. In the high corners of the beautiful narrow streets you can always see signs pointing to 'per Realto' or 'per San Marco' or 'per wherever you want...'

In the end you feel you know the city well – although this is probably an illusion. Venice is the city you learned to love in your childhood. So, arriving for my first time I expected to be disappointed - as so often happens when fantasy collides with reality. However when my water buss sailed me in from the airport then up the Grand Canal, suddenly I received a strange feeling of Turner-esque happiness; was this what the great English painter also felt on his first trip? To my surprise the sensation of light, water and pastel colors, never left me once during my stay. It was not art, geography or architecture; it was some inward statement that I also see in the eyes of passers-by. These feelings I will miss most of all and makes me want to return back as soon as possible.

The event was hosting two main exhibitions, curated by María de Corral ('The Experience of Art', in Giardini della Biennale) and Rosa Martínez ('Always a Little Further', in the Venice Arsenale) and the national pavilions in Giardini della Biennale and various palazzos around the city. Three volumes of the Biennale catalogues featured the artworks - but they couldn't reproduce the emotional states experienced when walking in the Arsenale and beautiful gardens of Giardini. It was especially emotional for somebody from Georgia, where contemporary art is not the first priority of the government's cultural policy or society. However I do understand that it can't be the first priority in the country like ours with so many social problems. Contemporary art development is a sign of a truly democratic country. Ours is on the way to being democratic... Walking from one national pavilion to another I considered how to make a general 'South Caucasian Presentation' not only for the Venice Biennale but for any other large scaled international art event. What are we really? Do we have a general set of principals? Anybody familiar with the political situation in the South Caucasus will know that making any joint decision is virtually impossible – at least on a political level. Were we 'artists' any different?

I remember the moment Nana Kirmelashvili (Director of Art Caucasus Association) and I looking for the Central Asia Pavilion. It featured Kyrgyzstan, Kazakhstan and Uzbekistan in one project 'Art from Central Asia. A contemporary Art Archive' curated by Viktor Miziano. Finally we found it in the Palazzo Pisani in Ganareggio next to the Campo Giovanni E Paolo – only to discover the door locked. Was this a sign? Then I realised – we were late. The next day walking under lashing rain we finally entered the Central Asian pavilion. Thinking about our own strong interest in this pavilion I realised a strange Soviet-style desire to unify an image the somehow different cultures together under the banner of 'art.' Was I now a Communist? No I was not! I'd spent all my conscious life hungering for the collapse of Soviet Union. But... suddenly I understood where all those strange, early Georgian communists – like Mayakovsky – had received their intellectual birth.

I began thinking about some artists exhibiting at the 'the Experience of Art' show in the Arsenale – did they loose their wholeness in this experience? It seemed to me that the concepts of death, despair, denial, were trying to be too alternative and were in fact already quite familiar. I always feel that the experience of art is 'Always a little farther' from something new or not seen before. I also was not sure that the work inside the Pavilion matched the title above its entrance.

But where is Georgia in all this? Is it possible in the 21st century to be part, not only of political summits, but also big contemporary art events? When President Bush came to Georgia we as a nation made a presentation of ourselves that spoke of a two thousand year tradition – but nothing of what is actually creating itself in Georgia today. Are we eternally traditional? I don't think so. But are we eternally creative...?

Off course I threw some coins in the Venice canals. I wondered if our most famous Georgian painter, Niko Pirosmiani had any connection with our new reality?

Another of my strongest and strange memories was the moment, near the end, when I saw the large billboard in the Spanish Pavilion with the names of UN member nations not participating in the event.

I sighed with relief when I saw Georgia among them. Why was that?

В ВЕНЕЦИЮ



Магда Гурули

Мои волнения начались, когда я осознала, что я не только собиралась увидеть, международную 'must-attend' художественную выставку в Венеции, но также выступить с докладом о современном искусстве в Грузии перед 'арт профессионалами'. В венецианской гостинице 'Метрополь' проводилась конференция круглый стол, под названием «Диалог Соседей», организованное Берал Мадрой - турецким Куратором и Витторио Урбани, главой организации «Nuova Icona». Встреча, спонсируемая Уимблдонской Школой Искусств, была посвящена острым проблемам современного искусства.

Я помню, как выпрыгнула из водного автобуса (vaporetto) и бросилась бежать через белые сводчатые мосты, чтобы вовремя успеть к началу. Первым знакомым лицом, которое я увидела при входе в прелестный сад Метрополя, был Рубен Аревшатын, художник и куратор из Армении. Он заканчивал записывать свою речь между глотками кофе. Поскольку я уже подготовила свою речь, я начала озираться вокруг в поисках своей другой коллеги из Азербайджана, Леилы Ахундзаде, которую я заметила в одной из белых палаток. В саду были сервированы столики к завтраку и изящные официанты в белых перчатках обслуживали нас. Мне всегда интересно встречаться с людьми других культур. Можно сразу узнать, есть ли общее в художественных устремлениях, вкусах, взглядах и т.д.

В Венеции невозможно потеряться. В углах красивых узких улиц вы всегда можете увидеть указатели «per Realto», или «per San Marco», или «туда, куда бы Вы не пожелали...». Под конец у вас создаётся впечатление, что Вы знаете город хорошо - хотя это наверняка иллюзия. Венеция - город, который вы научились любить еще в детстве. Так что, прибыв в первый раз, я ожидала, что буду разочарована - как часто случается, когда фантазия сталкивается с действительностью. Однако, когда водный автобус вёз меня из аэропорта по Большому Каналу, внезапно меня охватило странное чувство Тернеровского счастья; было ли это тем, что великий английский живописец почувствовал в свой первый приезд? К моему удивлению, наслаждение светом, водой и пастелью красок ни разу не оставило меня в течение всего моего пребывания в этом городе. Это не было связано ни с искусством, ни с географией или архитектурой, это было некое внутреннее состояние, которое я видела и в глазах всех прохожих. Наверное, я буду скучать по этому чувству больше всего, и оно заставит меня желать вернуться сюда, как можно скорее.

Биеннале состояла из двух основных выставок, курируемых Марией ди Коррал («Опыт Искусства», в Giardini della Biennale) и Розой Мартинез («Всегда Немного Дальше», в Arsenale), а так же выставок в национальных павильонах в Giardini della Biennale и в различных дворцах города. Художественные работы, представленные в трех изданиях каталога Биеннале, не могут отразить эмоциональное состояние, испытанное в Arsenale и прекрасных садах Giardini. Все это было особенно эмоционально для меня, человека, приехавшего из Грузии, страны, где современное искусство не является приоритетом культурной политики правительства или общества, хотя я понимаю, что это может и не быть приоритетом в стране с очень многими социальными проблемами. Современное художественное развитие - признак действительно демократической страны. Наша же находится на пути к тому, чтобы стать демократической...

Переходя с одного национального павильона к другому, я думала, как может быть представлен Южный Кавказ не только на Венецианского Биеннале, но и на любом другом крупномасштабном международном художественном событии. Что мы представляем собой в действительности? Имеем ли мы общность принципов? Любой, кто знаком с политической ситуацией на Южном Кавказе, знает, что принятие любого совместного решения фактически невозможно - по крайней мере на политическом уровне. Отличаемся ли мы, художники, от политиков?

Я помню момент, когда Нана Кирмелашвили (Директор Ассоциации Арт Кавказ) и я искали Павильон Средней Азии. Он представлял Кыргызстан, Казахстан и Узбекистан в одном проекте «Искусство из Средней Азии. Архив Современного Искусства», курируемый Виктором Мизиано. Наконец, мы нашли его в Палаццо Пизани в Ganareggio, рядом с Сатро Giovanni E Paolo - только, чтобы обнаружить, что дверь заперта, я поняла - мы опаздали. Был ли это знак?

На следующий день, под проливным дождем, мы наконец вошли в павильон Центральной Азии. Думая о нашей собственной заинтересованности в этом павильоне, я почувствовала странное желание в советском духе объединить образ так или иначе различных культур под баннером «искусство». Была ли я теперь Коммунисткой? Нет не была! Я провела всю мою сознательную жизнь, желая краха Советского Союза. Но ведь в лоне пролет-культы родился идол первой половины 20-го века - Маяковский - фигура трагическая, авангардная и противоречивая. Я начала думать о некоторых художниках, выставляющихся на показе «Опыт Искусства» в Arsenale - потеряли ли они свою целостность в этом опыте? Мне показалось, что переживания смерти, отчаяния, опровержения стали привычными и к сожалению давно знакомыми и, фактически, безальтернативными. Я всегда чувствую, что опыт искусства это - «Всегда немного дальше» от чего-то не очень нового или невиданного прежде. Я также не была уверена, что работы в павильонах соответствовали названию над их входом.

Но где место Грузии во всем этом? Действительно ли возможно, что в XXI веке она будет участницей не только политических встреч на высшем уровне, но также и больших современных арт событий? Когда Президент Буш приехал в Грузию, мы представили себя нацией двух-тысячелетней культурной традиции - но не сказали ничего о том, что в Грузии создается сегодня. Являемся ли мы вечно традиционными? Я так не думаю. Но остаёмся ли мы вечно творческими...?

Конечно же, я бросила монетки в каналы Венеции. Я задавалась вопросом, имеет ли наш самый известный грузинский живописец, Нико Пиросмани какую-нибудь связь с сегодняшней грузинской реальностью?

Еще одним из сильным и странным воспоминанием был момент, уже в конце, когда я увидела большую доску в испанском павильоне с именами членов наций ООН, не участвующих в биеннале.

Я вздохнула с облегчением, увидев среди них Грузию, хотя бы...

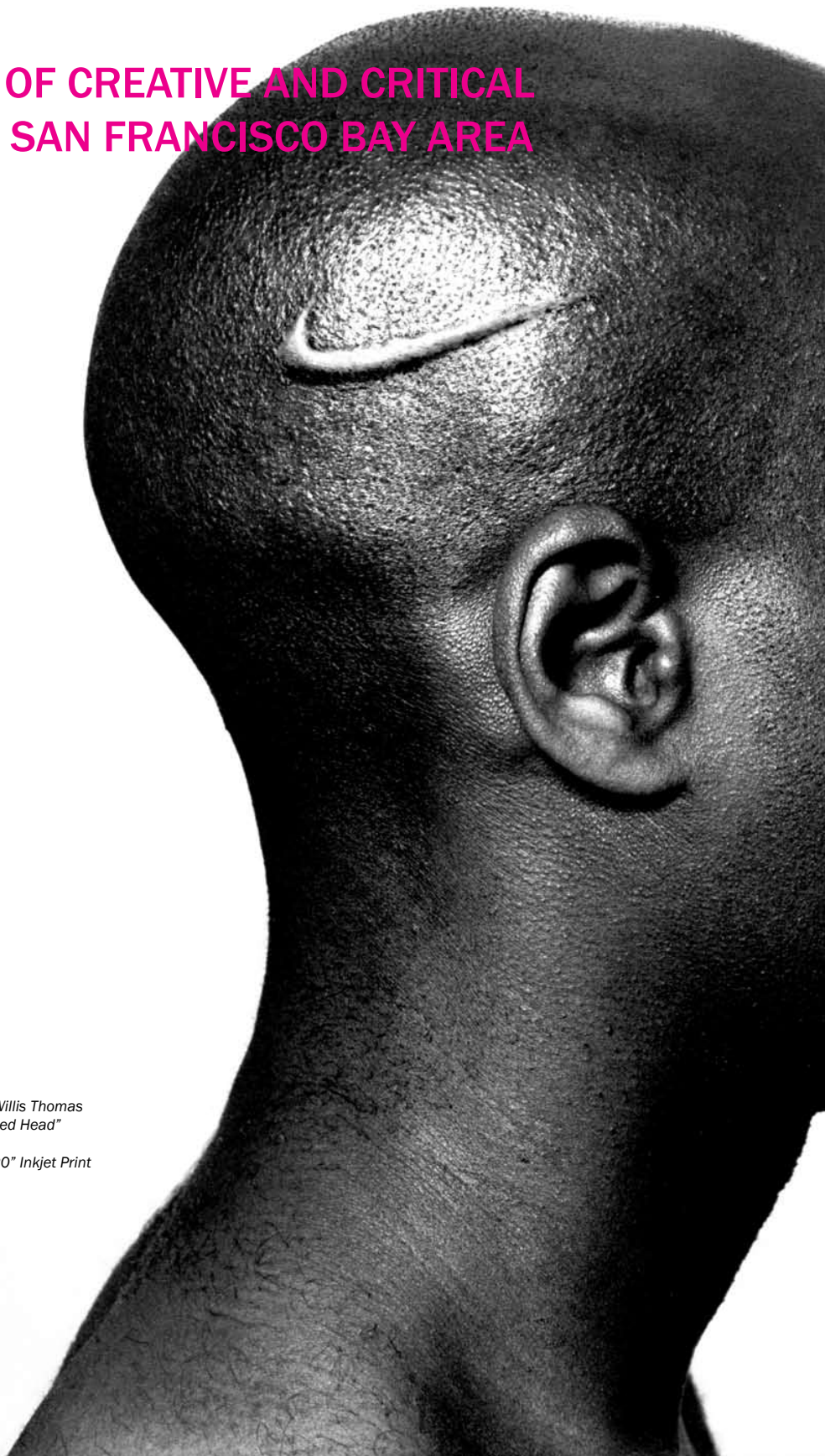
Почему?

CONSUME(D): ACTS OF CREATIVE AND CRITICAL RESISTANCE IN THE SAN FRANCISCO BAY AREA



Lydia Matthews

Hank Willis Thomas
"Branded Head"
2003
16" x 20" Inkjet Print



Nike logos seem as ubiquitous as sunrises these days. They are available for consumption anywhere in the world, both in their original packages and as black market knock-offs made in Chinese factories. With communication technologies, transnational corporate transactions, and immigrant populations linking the planet in unprecedented ways, 2005 seems an urgent moment to interrogate national and cultural stereotypes in order to get “beyond” them. In that spirit, there is one stereotype that demands unpacking, if only because it proclaims itself to be a universal model: The American Consumer.

To better understand the work of the artists in *Consume(d): Acts of Creative and Critical Resistance*, an exhibition that explores how artists living and working in the San Francisco Bay Area address their role within a global consumer culture, we must first closely examine this stereotype to discover its character, presumptions, and cultural impact. The script goes something like this: Americans are uncritical capitalists who have an insatiable appetite for luxury-oriented, disposable culture and “new and improved” goods. Adhering to the dictate that “Bigger is Better,” they actively envision, slavishly create and blindly subscribe to seductive media myths that produce their constant state of material and carnal desire. They are willing to labor unfathomably long hours and deplete the world’s natural resources in order to buy—and globally export—objects that replicate images first seen in magazines, television or films. In hopes of purchasing a “look” that will convey a powerful personal identity, they gravitate towards enormous petrol-guzzling Sports Utility Vehicles, brand name clothing labels, homes that resemble baronial mansions of an imagined European ancestor, prescription drugs that quell emotional disease, and the latest in technological gadgets. These technologies ensure access to multi-sensory spectacles that provoke pleasure and instill fear. Like a snake eating its own tail, Americans voraciously consume while being pathetically consumed, unaware of their own self-perpetuating demise.

Within this stereotypical world, eternal growth is worshiped and property must be protected through sophisticated surveillance of both private and public space. Americans’ paychecks and savings accounts depend on the economic Gross National Product (colloquially known as the “GNP”) to rise, by any means necessary. The GNP is a ladder to heaven, and the U.S. dollar bill plainly states, “In God We Trust.” Stereotypical American consumers link the material and metaphysical realms through their belief in ever-expanding profits—economic “bottom lines” that have been blessed by the will of a Judeo-Christian God. “Our Way” will provide salvation for everyone around the world. Built on a historical foundation of colonialism, slavery, Manifest Destiny, and a strong Protestant work ethic, this consumer-oriented, profit-driven culture demands that its people conveniently dismiss the past or nostalgically reshape it into a more hygienic history that can serve their needs in the present.

Of course, all stereotypes are rooted in elements of truth. There are, in fact, plenty of Americans—including some artists and intellectuals— who whole-heartedly embody this middle-class, divinely sanctioned, market-driven nationalistic stereotype. Many have achieved positions of substantial social and political power in Post-9/11 America, where contemporary cowboys and “Terminators” manage to win elections. But there are equal numbers of individuals who are (at the very least) ambivalent about this consumer-based way of life, and deplore its values. Some, suffering from poverty conditions in American cities and rural areas, feel its goals are beyond their reach. Others may enjoy economic privilege and so-called “purchasing power”, yet they regard the stereotypical image of American consumerism with a suspicious eye. They openly critique its insidious, mercenary values, ecologically wasteful habits, and spiritual vacuum. Recognizing their own capitalist complicity and inevitable urge to consume the stuff of “the good life”, they invent new ways to subvert its psychological dominance through their labor and lifestyles.

The artists in *Consume(d): Acts of Creative and Critical Resistance* in the San Francisco Bay Area are among this latter group. They critically acknowledge and question their personal relationship to American/global consumer culture while creatively manipulating its images, products, economic methods and technological circuitry. Their work reveals what is typically unspoken, invisible or otherwise lacking on a spiritual or social level. Through shared cultural exchanges in Bay Area art schools and artist-run spaces, they interact with one another to form a creative community that hopes to complicate and undermine the stereotype of American consumption today.

An Historical Overview: California’s San Francisco Bay Area has historically harbored a community of artists, social activists and intellectuals who challenge the ideological underpinnings of consumer capitalism. Ironically, they live in an urban center made famous by the “Gold Rush” of 1849, when people from around the world flocked to the area in hopes of amassing instant fortunes by pillaging gold nuggets from the Sierra Mountains. The side effect of this gold-oriented historical quest is that the San Francisco Bay Area not only evolved into a major financial center but also a metropolis that tolerates unconventional lifestyles, champions a multiplicity of ethnic heritages, revels in the notion of “maverick” subcultures, and welcomes a youthful, entrepreneurial, “do-it-yourself” spirit.

Examples abound, each of which has made a profound historical mark: North Beach’s Beat Generation artists/poets, who romanticized back alley life and revalued the detritus of consumer culture; the Black Panthers, who organized revolutionary social programs for their otherwise underserved African American community in West Oakland; Chicano “La Raza” activists, who adorned the Mission District with colorful murals and graphics depicting Latin American civil rights struggles and cultural celebrations; Berkeley’s Free Speech Movement, which mobilized academics and laymen to rally against profit motives within U.S. military imperialism; the Cockettes, whose flamboyant performances fused Haight Ashbury’s hippy psychedelia with the camp aesthetics of San Francisco’s gay Castro neighborhood; graffiti artists and skateboarders who navigate through urban space and mark it with their own Hip-Hop aesthetic. It is also where ingenious inventors in the nearby Silicon Valley created computer chips that have revolutionized how we communicate and do business with one another. In each case, extraordinary forms and forums were born out of the specific needs of localized communities and visionary individuals, yet all were nurtured within the Bay Area’s vibrant multicultural climate. Similarly, this milieu spawned a complex cultural and economic network for contemporary art. The 1960s - early 1980s gave rise to a bounty of not-for-profit cultural spaces like Southern Exposure, Intersection for the Arts, New Langton Arts, the Luggage Store Gallery, Galeria de la Raza, SF Camerawork Gallery, Capp Street Project, The Lab, ProArts Gallery, and others—venues that supported artists whose radical aesthetics were not acceptable within the Bay Area’s conservative

commercial art market at the time. These artist-run spaces offered exhibition opportunities, access to media equipment and a group of sympathetic friends. Originally, “fringe” studio practices included video, performance, conceptual, installation, and site-specific art, as well as works made by socially marginalized groups such as women and artists of color. Experimental artists did not wait for the mainstream market’s critical approval but rather preferred to work outside of it, creating their own unique aesthetic activities and communities. Unlike today, apartment and studio rentals were cheap, and the dynamic creative environment and natural beauty of the region made daily life especially appealing to young artists. Governmental grants for individual artists and not-for-profit arts organizations were plentiful and their peer-reviewed jurying processes guaranteed that artistic radicality would be rewarded. Some of these grants offered opportunities for artists to work in public schools and neighborhood centers as well as in their studios. For many at the time, their professional orientation was not towards “success” in economic terms. Instead, they turned their attention towards working in community organizations and fostering each other’s studio practices within self-determined counter-culture cultures. Many of these individuals began teaching in the Bay Area’s numerous art academies, securing a modest income and advocating aesthetic experimentation in their classrooms.

Between the mid-1980s-2000s, the conditions for art and business in the United States transformed significantly. Transnational corporations and consumer-oriented culture flourished, facilitated by the expansion of the mass media and entertainment industries, which became increasingly controlled by powerful corporate interests. Then-Presidents Ronald Reagan and George Bush Sr.’s mandate of “laissez faire” economic policies favored the privatization of the public sector, the build up of the military industrial complex, and a “trickle down” approach to the distribution of wealth. Federal and state funding for the arts and education were drastically cut during this period, and many social programs that had been established in the previous two decades were abolished. Under the Clinton administration, attention turned to facilitating global economic exchange and expanding the technological networks that ensure its survival, creating Silicon Valley’s “dot.com boom,” which sent stock and real estate prices soaring. In this economically powerful and politically conservative climate, the next generation of Bay Area artists found themselves negotiating a new set of forces that dominated local culture. These included:

- 1) the weight of the Bay Area’s revolutionary history during the 1960s and 70s—a legacy handed young artists by their parents and teachers, inspiring both romantic admiration and a kind of frustrated nostalgia;
- 2) the mainstream art market’s embrace of formerly “alternative” art practices and marginalized artists; while this assured the visibility of multicultural aesthetics, it blurred the lines between commercial and not-for-profit art worlds;
- 3) the introduction of intellectually rigorous post-modernist theory into art school curricula, mandating that young artists learn to critique Eurocentric and institutional structures within art, society and their individual psyches;
- 4) the “professionalization” of the contemporary art field, with its expectation that young artists learn to speak an increasingly specialized critical language and earn a college degree in art as their “credential”;
- 5) the increased cost of living, which had escalated to new heights, making the practicality of a non-market-oriented art practice less romantically appealing (if not nearly impossible). This, combined with the high cost of American college education, resulted in many young artists graduating in debt for over \$50,000;
- 6) the profusion and infatuation with new media technologies, which provided jobs to creative individuals with computer and design skills within the Bay Area’s dot.com sector;
- 7) the expansion of the local art scene into a global network through nascent internet technologies, increased representation of international artists (especially those from Asia and Latin America) in local and national museum exhibitions, as well as the burgeoning international biennial and art fair circuits.

Given this scenario, the current generation of artists could no longer envision a practice that claimed to be outside of transnational market’s forces, nor did they want to. For the first time in history, many were being invited into commercial venues as “emerging” artists at unprecedented rates. Today, curators, gallerists, and collectors visit artist-run spaces and MFA exhibitions in search of the area’s next “art stars.” Their work has come to be regarded as a potentially wise financial investment, with echoes of the previous California Gold Rush. Cultural consumers, conditioned by both the fashion industry and stock market, hunger for what was “new” and “hip” this season—as well as for what is likely to escalate in economic value over time.

With governmental funding for the arts and education increasingly disintegrating, financial support from the private sector has been welcomed as a way to nurture aesthetic experimentation. As a result, artists, artist-run spaces and art colleges now conduct themselves more like corporate businesses, often adopting their rhetoric or strategies. Artists and cultural institutions “package” themselves and their work to gain the support of culturally and economically influential patrons. Few in the Bay Area’s art world are getting rich, but many have learned how to survive and flourish in this cultural climate. Now that the boundaries between aesthetic and business practices are more permeable, artists have found creative ways to work critique consumerism while participating within its systems.

While Bay Area art colleges and artist-run spaces no longer function as “alternatives” to the commercial art market or the broader capitalist arena, they do much more than merely offer up new products for cultural consumers. They also continue to function, as they always have, as a “commons”—an intimate yet public meeting ground where artists and cultural enthusiasts gather for parties, form their own support networks, inspire one another to engage in innovative collaborative projects, and sometimes fall in love. Websites now serve as virtual annexes for these venues, facilitating both a local and global exchange of ideas and images. In these cultural spaces—real and virtual—democratic debate about art, politics and daily life continues to flourish. At a time when challenging the status quo in post 9/11 America can be misconstrued as a threatening or “unpatriotic” act, these venues have become more culturally significant than ever.

FEMME AT HOMME



Leyla Akhundzadeh,
Director of the creativity
association
'Wings of Time'

Already long time ago scientists have established a relativity of a 'typically man's' and 'typically female' perception; that in one society is considered man's employment (behavior, by a character trait), on other it can be defined as female. A variety of social characteristics of woman and man marked in the world, basic identity of biological characteristics of people, allow drawing a conclusion that the biological sex cannot be an explanation of distinctions of their social roles existing in different societies. Thus there was the concept of a gender, meaning set of social and cultural norms, which the society orders to carry out to people depending on their biological sex. Not a biological sex, but the socio cultural norms define final psychological qualities, models of behavior, kinds of activity, occupations of woman and men. To be in society the man or the woman means not simply to possess those or other anatomic features it means to carry out those or other gender roles given to us.

If we shall address to an art, we will see that the originality of centuries-old history of visual culture consists that it approves social and psychological properties in a man's image and in an image of the woman as a rule its infinite diverse beauty. The situation has a little changed in 20 century when woman which creativity is based more on marginal forms of sensation – taste, were actively integrated into visual art sense of smell and touch, on this emotional nuances.

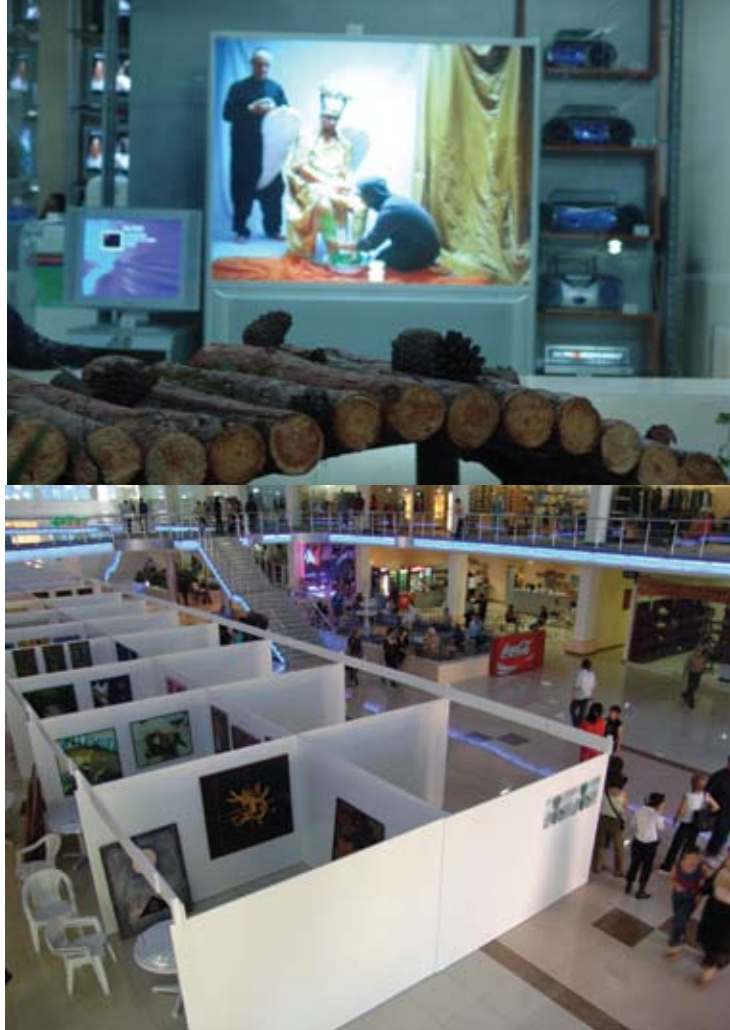
Our project is dedicated to understanding of differences and perception of a Man and Woman theme in creativity of artists of both genders.



Miraslan Zeyn
"Le miroir noir"
photography 2004



ART CAUCASUS 2004



INTERVIEW

LOOP - What, in your opinion is the main goal of the art fairs?

John Wilson - Artist in order to work want to have their work shown not only for possible purchase but to get reactions from the public and colleagues. The main function of any commercial show is sales but these Expositions have many benefits, exposure to the public, the forming of friendships with other artist, the possibility of getting shows with other dealers other areas, and even getting a museum show by a curator or director who would see the work for the first time.

LOOP - You were invited to the Art Caucasus 2004 as a member of experts group, was it an interesting experience for you?

John Wilson - It was very much a rewarding experience for me I for the first time got to see a over view of the wide range of art that is taking place in the Caucasus.

LOOP - what, in short, is your evaluation of the Art Caucasus 2004?

John Wilson - I was very surprised and pleased that this first Art Caucasus 2004 was very much a success. A general rule it takes 3 years for a show to generate enough sales to attract dealers and customers. The staff is to be complemented.

LOOP - do you think the Art Caucasus 2004 realized its goals?

John Wilson - For a first year show I would say it very much realized its goals. I as told by many Dealers and Artist that sold well and would be back I was told by a number of Artist that were not showing that they were impressed and that they were going

John Wilson, Presidnet of the Lakeside Group , member of the experts group of the Art Caucasus 2004

to exhibit next year.

LOOP – How do you see the regional nature of the project?

John Wilson - The world needs to be better acquainted with the art that is being made in the Caucasus area and this is a excellent start. More publicity about this show should be sent to the rest of the world.

LOOP - What is the main difference between the art markets in the USA, Europe and Russia?

John Wilson - There are too many differences between the USA, Russia and Europe to even start listing. There are large differences even between States and sections of the Country to list about the USA. I did get a under standing that New York did not make that much influence on the Arts in the Near East.

LOOP - What are your future planes?

John Wilson - I have been invited back to be an Expert on the panels again this year and I consider it a great honor I have very gladly accepted. I will be a guest this year of The Georgian Foundation of Culture and the possibility of my being the first Foreign Partner of the National Culture Center. This would be a great honor. One of the goals the National Culture Center and I hope to achieve is to restart the Artist exchange that we had in the past. We will be meeting before the show to see if there is a way to benefit Artist attending the show would be selected as the Artist who would be sent on these exchanges in the future. I hope this help with your questions. John Wilson

Cigaronne



Cigaronne®

სიბარონე



FILTER TIGHT
CIGARETTES

სერტიფიცირებულია

ჯანდაცვის სამინისტრო გაფრთხილებთ:
მონევა მავნებელია თქვენი ჯანმრთეობისთვის.
მონევა იწვევს ნაადრევ სიკვდილს

