

# А-Я

№1

UNOFFICIAL  
RUSSIAN ART  
REVUE

ЖУРНАЛ  
НЕОФИЦИАЛЬНОГО  
РУССКОГО  
ИСКУССТВА

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

Conditions of subscription: see page 55.

Bi-yearly issue

Publisher: Boris Karmashov  
Editors: Alexej Alexejev  
Igor Sheikowsky  
Address of Editor: Igor Chelkovski  
Chapelle de la Villedieu  
78310 Elancourt, France  
Tel. (1) 050 9376

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

Журнал выходит два раза в год.

Издатель: Борис Кармашов

Редакторы журнала: Алексей Алексеев  
Игорь Шейковский

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

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

Copyright © А-Я 1979.

THIS REVIEW IS PUBLISHED WITH THE FOLLOWING OBJECTIVES:

- TO ACQUAINT RUSSIAN ARTISTS - IN AND OUTSIDE RUSSIA WITH EACH OTHER'S WORK ;
  - TO INFORM THE READER ABOUT THE ARTISTIC CREATIVITY AND DEVELOPMENTS IN CONTEMPORARY RUSSIAN ART
  - TO PROVIDE A FORUM WHERE WRITERS ON ART CAN EXPRESS THEIR OPINIONS ON ARTISTS OR ARTISTIC PHENOMENA
- THIS REVIEW DOES NOT REPRESENT ANY PARTICULAR GROUP OF PERSONS. ITS PAGES ARE OPEN TO ALL INDEPENDENT THOUGHTS AND NEW IDEAS

НАСТОЯЩИЙ ЖУРНАЛ СТАВИТ ПЕРЕД СОБОЙ СЛЕДУЮЩИЕ ЗАДАЧИ :

- ЗНАКОМИТЬ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ, КАК ЖИВУЩИХ В РОССИИ, ТАК И НАХОДЯЩИХСЯ В ЭМИГРАЦИИ, С ТВОРЧЕСТВОМ ДРУГ ДРУГА;
- ИНФОРМИРОВАТЬ ЧИТАТЕЛЯ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ЗАПАДНОГО, О ТВОРЧЕСТВЕ ЭТИХ ХУДОЖНИКОВ;
- ДАТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ЛЮДЯМ, ПИШУЩИМ ОБ ИСКУССТВЕ, ВЫСКАЗАТЬСЯ ПО ПОВОДУ ТОГО ИЛИ ИНОГО ХУДОЖНИКА ИЛИ СОБЫТИЯ В ИСКУССТВЕ.

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



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

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

## МОСКОВСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

## MOSCOW ROMANTIC CONCEPTUALISM

V. Groys  
Б.Гройс



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

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

*В настоящее время живет в Москве.*

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

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

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

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

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

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

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

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность - и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения: во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе: хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, рассмотренных синхронно, а смена направлений явно видна логика. Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличие от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т.е. становится "концептуальным".

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

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

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

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

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

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



mock-up  
romantic  
conceptualism

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

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

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

constitutes art as an event in the History of Spirit and which renders its own history uncompleted. I shall now examine the work of several artists and poets who may be numbered - somewhat arbitrarily, to be sure, - among the romantic conceptualists.

### 1. LEV RUBINSTEIN

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

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

And now it becomes clear that they are not precise enough to serve as a basis for machine activity and at the same time they are too precise to serve as a basis for human action. They are not so much precise as they are subtle, refined and just plain romantic. Yes, romantic. For example, in the «Catalogue of Innovations in Comedy» (September 1976) we read: «It is possible to discern the causes of various phenomena and not to tell anyone».

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

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

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

«That is All - an avalanche of forebondings, crashing down for no reason at all .....»

- the voice of longed-for repose, drowned out by other voices» and so on.

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

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

### КАТАЛОГ КОМЕДИЙНЫХ НОВЕЛЛ

- 1. Можно чем-нибудь занять-ся;
- 5. Можно заняться классификацией возможностей с точки зрения степени их комедийности;
- 6. Можно заняться классификацией страстей с точки зрения размеров их последствий;
- 12. Можно заняться классификацией сомнений с точки зрения степени их неразрешимости;
- 13. Можно устранить любые сомнения, найдя лишь кощунский ритмообразующий фактор существования - но в этом-то и вся трудность;
- 44. Можно почти миминально конструировать нелегические ситуации;
- 45. Можно оказаться в более чем двусмысленном положении;
- 46. Можно оказаться неподалеку и забыт, чтобы выпить чаю и поболтать;
- 55. Можно нистифицировать до той степени, при которой возможность деидентификации приобретает откровенно призрачный характер;
- 66. Можно поговорить о той опасности, которую представляет собой многозначность, повсеместно выдаваемая за многозначность;
- 67. Можно поговорить об отмене авторских привилегий, проявляя при этом с равным успехом скрываемое жокетство;

### 1. ЛЕВ РУБИНСТЕЙН

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

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

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

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

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

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

МОСКОВСКИЙ  
РОМАНТИЧЕСКИЙ  
КОНСТИТУТИВ

личности романтического дискурса и вызов, образ-  
щенный и «чуждый» — иметь подлинную меру сво-  
его участия в романтической мечте. Делается явной  
дисциплина между «можно делать» и «можно про-  
даться».

В тексте «Этo все» конструируется мир субъек-  
тивности обнаруживая свое истинное проис-  
хождение. Этот текст своего рода «Анти-Гуссерль» —  
описание дано внутри того пространства языка,  
которое образовано как бы его (языка) собствен-  
ными возможностями и которому не соответствует  
никакой опыт.

«Этo все — лавина предчувствий, обрушившихся  
на с того, и с сего... — голосами» и т.д.  
звучающий другим родом действия, то на-  
сколько же легко понимаем «то, что в них говорит-  
ся», насколько оказываемся в полной растеряннос-  
ти, насколько оказываемся в полной собственности  
литературный опыт. Эти описания возможны толь-  
ко в мире, где есть литература, как автономная  
сфера развития и функционирования языка. Если  
Гуссерль стремился обосновать слово через чистый  
опыт субъективности, то здесь субъект ставится  
перед литературно прозрачной, но эмпирически не-  
выполнимой задачей.

Здесь Лев Рубинштейн по мере строить опреде-  
ления обнимает, скажем, с Рене Шаром. Но Рене  
Шар полагает, что в мире, им определенном, можно  
жить. Л. Рубинштейн оставляет вопрос открытым —  
можно ли в нем жить или только читать. Ведь не мож-  
но же мы всевозможные думать, что способны жить в  
«этом всем».

что строится объясняется  
связано порождено  
анализирует относится

значит усугубляется и т.д.  
Налицо бесконечность конституирования, вопию-  
ще противопоставленная конечности существования  
и все же открытая для понимания и чтения. Сама  
бесконечность конституирования романтическая. Ро-  
мантическая и внутренняя бесконечность литературных  
описательных клише, понимаемых с одного взгляда  
читателя, но неразложимая на простейшие элемен-  
ты исследователем-оператором.

Но что же грозные приказы? Они оказались бес-  
почвенными. Основное пространство литературно-  
го языка не даю им ни пяди земли для оправданно-  
го действия. Кроме одного: чтения. Все приказы  
связаны с одним приказом: читать. Так, мы находим  
следующий текст (Новый втракт, 1975 г.):  
«Читайте, начиная со слов: "К молчанию в извест-  
ные минуты прибегают многие" и т.д. до слов:  
"Автор преиспавает в молчании"».

Итак, читатель читает и автор молчит. И далее мы  
видим в том же тексте: «Переверните страницу»  
или «см. дальше», написанное в конце страницы  
или «читайте следующее»: «Вторгнутые в сферу поэ-  
тического восприятия вещи становятся знаками поэти-  
ческого ряда».

Мы знаем теперь, что за алгоритмы перед нами.  
Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в кото-  
ром нам дается это все и в котором оно делается  
«можно» — это чтение. Жизнь как чтение, как суще-  
ствование в невозможном пространстве литературно-  
го языка. С мутугой и под окрики автора переписыва-  
ются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте,  
перелистывайте... и вещи станут знаками поэти-  
ческого ряда».

Перформативные словесные акты обнаруживают  
свою иллюзорность и возвращают к тексту как к  
чистой литературе, лишь делая явным отчаяние и  
муку чтения. Сам же литературный текст и непро-  
зрачен и прозрачен: он не требует интерпретаций.  
Герменевтика заменена алгоритмом чтения. Пони-  
мание — усилием перевернуть страницу. Что значит  
читать? Это значит перевертывать страницы. Ос-  
тальное само само собой. Процесс чтения обнаружи-  
вает у Л. Рубинштейна свой деятельный субстрат,  
свой характер жизненного усилия. Усилие чтения  
выявляется как принцип построения текста. Текст —  
это то, что делают, когда его читают: перелистыва-  
ют, водят глазами и «образуют». Романтическое  
воображение хотя и ставится здесь на место (в позу  
читающего), но зато оно снова начинает мучить в  
бесконечности читательского усилия, конституиру-  
ющего текст.

Такое чтение, такое и письмо, в «Программе  
работ» (1975) не предлагается никаких описаний,  
но зато и не дается никаких указаний, что делать.  
«Программа» очерчивает ту пустоту, в которой на-  
ходится место чистого спонтанства, т.е. романти-  
ческой субъективности как таковой. И в «Програм-  
ме» мы читаем:

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

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

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

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

All of the instructions boil down to an order to read.  
- Thus, we find the following text («New Extracts»,  
1975):

- Read, beginning with the words  
«At certain moments many resort to silences, etc. etc.  
up to the words

«The author excels in silences».

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

«Turn the page»  
or

«See below», written at the end of the page.

«- read the following:

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

We now know the kind of algorithms we are dealing  
with. They are reading algorithms. The only activity in  
which we are given «all that» and in which the that-is-all  
becomes «it is possible is reading: life is reading, life  
as existence in the impossible space of literary language.

The pages are written out with effort, amid loud inter-  
jections by the author. «Read, turn the pages, read, turn  
the pages...» and the things become signs in a poetic  
sequence.

Performatory verbal acts reveal their illusory character  
and return to the text as pure literature, making nothing  
evident but the despair and the torment of reading. The  
literary text itself is impenetrable and transparent: it  
requires no interpretation. Hermeneutics has been  
replaced by an algorithm of reading. Understanding is  
attained by means of the effort it takes to turn the page.

What is reading? It is turning the pages. The rest is  
obvious on its own terms. In the writing of Lev  
Rubinstein, the reading process uncovers its own active  
substratum, its nature as vital effort. The effort of  
reading is disclosed to be a principle of textual structure.

The text is that which is performed in the reading of it:  
you turn the pages, you move your eyes, and you «ima-  
gine». While the romantic imagination occupies its  
rightful place at this point, in the pose of the person  
reading, it then begins once again to beckon in the end-  
less distance of the reading effort that registers the text.

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

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

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

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

- 68. Можно вдруг обратить  
взор на одно из мно-  
гочисленных проявле-  
ний реальности и уж  
потом назвать это  
произвольным выбором  
объекта;
- 80. Можно бесконечно уда-  
ляться от объекта или  
приближаться к объек-  
ту, не унывая при  
этом до каких бы то  
ни было обобщений;
- 85. Можно на новом выде-  
ле выложить всё, что  
знаешь, но сниском  
сказанного окажется  
именно сам выдох;
- 91. Можно представить  
себе любого в любой  
ситуации — и это бу-  
дет комедийным но-  
воством;
- 93. Можно артистически  
пренебречь системой  
собственных постапа-  
тов, если само это  
пренебрежение способ-  
но стать комедийным  
новоством;
- 96. Можно в конце концов  
взять всего понемно-  
гу в произвольном по-  
рядке и произвольных  
пропорциях — не сек-  
рет, что это будет  
комедийное новоство;
- 102. Можно считать, что  
любая осознанная фор-  
ма консервативна, и  
исходить из этого в  
оценке вещей;
- 122. Можно не думать о по-  
следствиях: их харак-  
тер будет комедийным;



Л. Рубинштейн  
L. Rubinstein

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

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

## 2. ИВАН ЧУЙКОВ

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

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

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

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

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

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

## 2. IVAN CHUIKOV

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

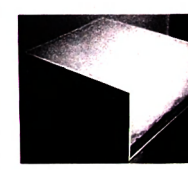
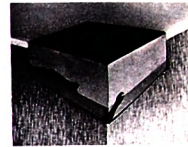
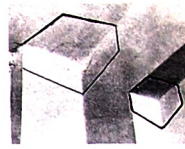
Behind the apparent external aspect of things, science has uncovered something else -- atoms, vacuum, energy and, last but not least, the mathematical formula. The primordial contemplative perception of things has itself become an illusion, an illusion moreover that leads astray. The identical and the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

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

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

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

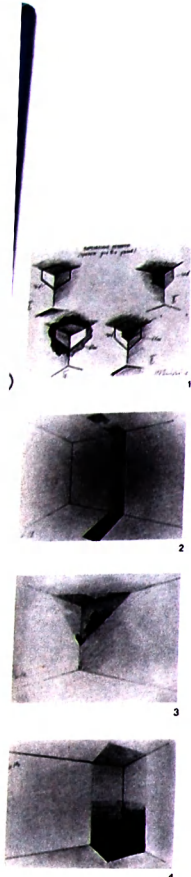
The insurmountability of art is the same thing as the insurmountability of landscape. Chuikov exposes the material substratum of romantic subjectivity. A thin layer of paint is applied to the surface of a nameless object without a distinct form of its own. The social definition of art, by its very essence,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



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

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

МОСКОВСКИЙ  
РОМАНТИЧЕСКИЙ  
КОНЦЕПТУАЛИЗМ



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

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

ного романтического созерцателя. Для пейзажиста классической эпохи пейзаж - это вид, понятный как этап познания. Следующий этап познания - это слепящий вид, открывающийся перед путником, движущимся внутри природы и познающим ее посредством наблюдения. Для современного человека средством наблюдения природы и познания ее пейзаж преодолевается и грешит познания не пейзаж преодолевается и грешит познания не пейзаж преодолевается и грешит познания не пейзаж...

Непродолжительность искусства тождественна непродолжительности пейзажа. Чужок выявляет материальность пейзажа, инвентаризированной на поверхности анонимного и не имеющего собственного бытия предмета. Этот предмет недостижим и безвиден по своей сути. Этот предмет недостижим и безвиден по своей сути. Этот предмет недостижим и безвиден по своей сути...

Упомянутые работы остаются отчасти двусмысленными. Возникает вопрос: стремится ли художник к жесткой охране и защите, видя в этом задачу искусства, или демонстрирует условия существования романтической картины? Возникает подозрение, что демонстрация ни ящика-пейзажа продиктована стремлением не столько к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому иронически безопасному развращению самой романтической картины.

Все разумные доводы склоняют нас ко второму решению. И действительно: сам по себе параллелепипед (как и любое другое окно) кажется слишком ничтожным объектом, чтобы художника могла всерьез заинтересовать его сохранность. Параллелепипед, следовательно, взят здесь скорее в качестве наглядного примера. И мог бы быть заменен любым другим объектом. Он демонстрирует поэтому чистую возможность защиты, а не ее действительность, поскольку эмоционально оставляет зрителя равнодушным, не возбуждая в его душе пейзажа подлинной заинтересованности. С другой стороны, и изображенный на ящике пейзаж настолько тривиален и узнаваем, что его воспроизведение художником, может быть, как кажется, подчинено только задаче концептуализации изображаемого. Однако, дискуссия такими доводами интерпретация остается всего лишь интерпретацией, т.е. противостоит самой работе художника, предполагая зрительский взгляд, приходящий извне. В самой работе концептуализация не осуществляется. Отдельная работа не помещена ни в какой ряд и не снабжена никакими приметами, которые недвусмысленно навязали бы ее прочтению. Произведение искусства как таковое должно обладать выявленностью и принудительностью в своей обращенности к зрителю, что и отличает его от вещей природы, которые представляют себя человеку пассивно. Если концепт формируется лишь в голове у зрителя, то это значит, что он есть в произведении искусства только как возможность и подлинной действительности не приобрел. Так естественно возникает подозрение, что в данном случае демонстрация нам ящика-пейзажа продиктована не столько стремлением к концептуализации опыта романтизма, сколько к ностальгическому развращению вновь самой романтической картины.

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

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

Here we see the role played by illusion, institutionalized in art as defense and protection. In this context, the anonymity of style in which the illusion is reproduced ensures collective recognition of its protective character. The works mentioned above retain a certain degree of ambiguity. The question arises as to whether the artist is trying to make a gesture of guardianship and defense, as being the purpose of art. Or is he demonstrating a condition for the existence of a romantic painting? One may suspect that his box-landscape demonstration was inspired less by a desire to conceptualize the romantic experience than by an aspiration toward nostalgic and ironically innocuous elaboration of the romantic picture itself. The transcendental conditions for that gesture would thereby be shown.

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

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

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

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

mocking  
romantic  
conceptualism

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

Иван Чуйков и совершает выход за пределы условного, но не путем концептуализации романтического (как и показывало возникшее ранее подозрение), а путем его дальнейшей экспансии. В работах "Углы" и "Зоны" И.Чуйков окончательно выбирает прямой жест и отвергает рефлексию. Он возвращается в этих работах замкнутому помещению - комнате - его ритуальный и мистический смысл. (Вспомним: красный угол, счастливые и несчастные стены, место для домашних богов и т.д.). "Углы" и "Зоны" так организуют пространство, что оно приобретает индивидуально-сакральный характер, теряя безличность жилплощади. В то же время возникает риск неузнаваемости и нехудожественности, что и означает полный выход за пределы рефлексии. Комната, в отличие от ящика, вызывает к защите, и этот зов вызывает непосредственную реакцию у зрителей. Подлинность возникшей заинтересованности гарантирует ту вовлеченность в происходящее, которая и превращает одну или две черты на потолке и в углах комнаты в произведение искусства. Несколько изящных и достоверных начертаний придают помещению статус неразрушимого созерцаемого, не отсылающий ни к какому стереотипу, и в этом смысле превосходят иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т.д.) не отсылают ни к какому стереотипу, и в этом смысле превосходят иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании. Собственные свойства этих начертаний (их игра при движении зрителя и т.д.) не отсылают ни к какому стереотипу, и в этом смысле превосходят иллюзорность, укореняя ее в подлинном переживании.



1

### 3. ФРАНЦИСКО ИНФАНТО

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



2

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

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

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

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

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

3

### 3. FRANCISCO INFANTE

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

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

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

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





влетает себя здесь и сейчас. Эссеистика искусства в социальном, политическом и эстетическом смысле всегда была диалогична, т.е. сам этот диалог не более как то же самое общество, но в его исторически определенной форме. В наше время искусство более чем когда-либо склонно не доверять шаблонам прекрасного и обращаться за помощью и советом к "старому искусству". Утрата безразличия над "старым искусством" утратила возмездно. И все же мечта и ритуал отнюдь не умерли. И доказательство тому - творчество Франциско Инфанты. Его искусство наследует по сути тому, что было создано в европейском и русском авангарде, направлено в первую очередь на переустройство мира. Картины Инфанты - это проекты иной жизни в иной сфере бытия. Последнее время художник перешел к фотографии модификации, которая превращает природное окружение при внесении в него артефакта, а также к организации действий на природе, имеющих характер ритуальных действий. Но акция организует Инфанту, следует отнести не к экспрессионизму, а к перформансу. Они направлены не на непосредственное вовлечение зрителя и изменение стиля его обычного поведения, а на чистую зрелищность. Главной в нем - не сама акция, а фотографии, получаемые художником и результате ее фотографирования.

10 Долгое время живопись противопоставлялась фотографии. Живопись являла мир, организованный воображением художника, а фотография представляла вещь "как она есть". Миф о беспристрастности фотографии давно разоблачен, и воображение художника не кажется таким уж своеобразным, но в фотографии перформанса оба эти иллюзии оживают вновь. Художник формирует не "означающее", а "означиваемое", т.е. не "план выражения", а план содержания, и фотография является нам как достоверное свидетельство подлинности этой жизни. Уже не искусство здесь господствует, а мечта и ностальгия. Перформанс у Инфанты весьма отличен от западного. Если на Западе внимание сосредоточено на индивидуальном, социальном и биологическом, определении человеческого тела, на предельных возможностях человеческого существования и т.д., то Инфанты представляет нам мир технологической грезы, напоминающей о далеком детстве. Изящество и элегантность, ясность и остроумие делают его фотографии от преходящей стилистики научно-фантастического дизайна. Мир Инфанты - это мир доверия, в то время как подлинно технологический мир - это мир подозрения, потому что технология - это управление, а не лишь упреждение, не подражание. То, что делает реальность, стоящую за фотографиями Инфанты привлекательной - это ее чистая форма, чистая представленность. Эта реальность свободна от подозрений постольку, поскольку она не требует проникновения за свою форму. И, следовательно, реальны только фотографии, а то, что сфотографировано - просто искусство и обладает реальностью равно настолько, насколько ею вообще обладает искусство. В основе лежит обмен. Но сам этот обмен есть искусство. Инфанты модифицирует понятие картины так, чтобы сохранить его. И это делает некое приращение то, что еще так недавно вызывало тревогу. Обнаружив консерватизм авангарда, Инфанты возвращает его к лону искусства, где он, по сути дела, всегда и пребывал.

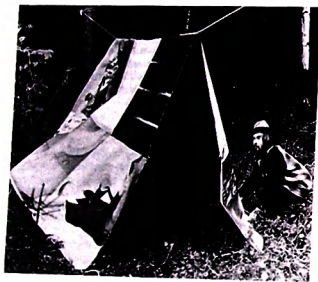
4. ГРУППА "КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ"  
/ Никита Алексеев, Андрей Монастырский и др. /

Искусство перформанса представлено также в Москве группой "Коллективные действия". Есть, разумеется, и другие его представители. Но названная группа менее других связана с социальностью и ориентирована на проблемы, стоящие перед искусством как таковым. Ее работы уже довольно многочисленны (описание их приложено далее). Художники, входящие в эту группу, ставят себе серьезные задачи, пытаясь разложить зрительский эффект от события на его первоэлементы: пространство, время, звук, число фигур и т.д. Особенностью всех этих работ является их зависимость от эмоциональной преданности зрителя, их чистый "лиризм". Все их перформансы несколько эфемерны. Они не имеют заранее заданной программы, они не воспринимаются заранее, а только в момент зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто неизмеримо случайна. Так, художники оставляют под

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

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

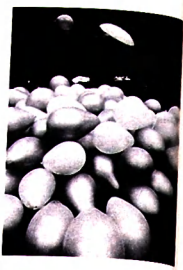
The performance in Infante's version is quite different from the Western one. In the West, attention is centered on individual, social and biological definitions of the human body and on the limits of human existential possibility; Infante gives us a world of technological reverie reminiscent of faraway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



4. THE COLLECTIVE ACTION GROUP  
/Nikita Alekseyev, Andrey Monastirski and others /

Performance art is represented in Moscow by the group known as Collective Actions. The artists in the group have assigned themselves serious tasks, in an attempt to decompose the visual effect produced by events into its primordial elements - such as space, time, sound, or a number of figures. A characteristic common to all these works is their pure lyricism, or their dependence upon the viewer's emotional predisposition. Their performance are all somewhat ephemeral. They set up no law as to how they should be approached and judged; they give themselves over to the observer's perceptive whim. The viewer's encounter with these works is often intentionally left to chance. The artist, for example, may leave a ringing bell under the snow, or a painted tent in the woods. The effect brought by this

Группа "Коллективные действия":  
1. Шары  
2. Палатка, 1976  
The Collective Action Group;  
1. Balls  
2. Tent, 1976



МОСКОВСКИЙ  
РОМАНТИЗМ  
КОММУНИЗМ

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

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

Я полагаю, что такая противоположность все же есть. Быть может, она не выявлена сейчас в полной мере в самих работах современных московских художников, но нет сомнения, что она присутствует в понимании этих работ и художниками, и публикой. А следовательно, и на работы ложится печать различия, к сожалению, полусознано, так что необходима интерпретация для того, чтобы правильно видеть. Искусство на Западе так или иначе говорит о мире. Оно может говорить о вере, но оно говорит о том, как вера воплощается в мире. Оно может говорить и о самом себе, но оно говорит о том, как оно осуществляется в мире. Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас очень охотно вспоминают о том, что слово "культура" происходит от слова "культ". Культура здесь понимается как совокупность искусства. Культура выступает и как хранилище и как источник открытия, и как посредник для новых открытий. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности, не тем, в первую очередь, что он говорит о мире более красиво и изящно, и не тем, что он говорит о "внутреннем мире художника" и т.д. Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаружившаяся возможность для языка искусства сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. Поэтому художника можно любить за то, что он открыл область нежеланную. Искусство в России - это магия.

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

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

Первые опубликовано в журнале самиздата "37".

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

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

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

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

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

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

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

First published in the samizdat magazine "37".



1



2



3



4



5



6

Группа "Коллективные действия".  
1-6. Комедия

The Collective Action Group:  
1-6. Comedy