

**ИНСТАЛЛЯЦИИ**





## ПРЕДИСЛОВИЕ

У меня есть основания считать, что в 90-е годы мой эстетический дискурс реализовывался не столько в акциях 7 тома ПЗГ, сколько в инсталляциях, список и краткие описания которых я привожу ниже. Эти инсталляции естественным образом продолжили (для меня) ту линию 5 тома ПЗГ, которая завершалась последней акцией тома — «Ангарами на северо-западе». В сущности, это была не акция, а некая констатация и полагание нового места деятельности — уже за пределами Киевогорского поля, созерцание строений (закрытых помещений), которые послужили как бы моделью, эйдосом тех мест, где, начиная с 1990 года, осуществлялись инсталляции. То есть открытое пространство загородного поля было дискурсивно заменено на закрытые помещения музеев и галерей, в которых — через инсталляции — выстраивались текстовые поля других уровней со своей особой сюжетикой и событийностью. Причем практически во всех инсталляциях так или иначе присутствуют элементы «Поездок за город».

## ИЗ КНИГИ

1990

Инсталляция состоит из четырех основных элементов: 1. Деревянная модель (1:1) некоего сельскохозяйственного орудия («Черпалка»), «реконструированная» на основе его изображения на северокорейской картине с Ким Ир Сеном. 2. Серия из 12 графических листов, представляющих собой «трехслойные» коллажи с северокорейскими комиксами, наложенными на машинописные листы текста статьи А. М. «Идеология пейзажа» (которые использовались в качестве фона для листов комиксов) с наклеенными на них (комиксы) бумажками с машинописными текстами Н. Паниткова, наговоренными им на магнитофон во время акции «На горе» (см. описательный текст этой акции и приложение к ней).

3. Письменный стол с висющим над ним диктофоном. На столе — северокорейская книга, посвященная северокорейской живописи, каждый раздел которой предваряется фотографией Ким Ир Сена, рядом с которым обязательно стоит сопровождающее лицо с диктофоном в руке. На обложке книги красным летросетом указаны номера страниц с этими фотографиями. 4. Две специальным образом составленные этикетки (машинопись на белой бумаге, наклеенной на зеленый картон с выделением ключевых слов красным летросетом). Одна этикетка — к «Черпалке», вторая этикетка — к графической серии.

Материалы инсталляции опубликованы:

Особенные истории. Каталог выставки, Москва, 1990, стр. 20-22, 25-29.

In Moskau...In Moskau... Каталог выставки в Карлсруэ, 1995, стр. 66-67.

Kultur und Krise. Osteuropaforschung, band 39, стр. 116, 118.

Коллекция П. Спровиери.



## СИТУАЦИЯ ИСКУССТВА В МУЗЕЕ МАНИ

1991



Инсталляция составлена на материалах подготовительной акции «Н. Паниткову (подготовка к экспозиции)», которая была проведена в Бохуме на территории музея «Ситуация искусства» 13 апреля 1991 года (см. соответствующие материалы в сопроводительной книжке к видеокассете «Н. Паниткову. Подготовка к экспозиции» в серии С. Хэнсен «Видеотека»).

Инсталляция была осуществлена в загородном музее МАНИ в июне-июле 1991 года (было только два зрителя — Ю. Лейдерман и Е. Бобринская).

Инсталляция состояла из следующих элементов: 1. Цветной лазерный ксерокс (A0) с фотографии Киевогорского поля. 2. Четыре ксерокса (A3) со страниц путеводителя по музею «Ситуация искусства» (на немецком языке). 3. Два графических листа (A2) с золотыми кружочками, закрашенными Панитковым во время акции «Подготовка к экспозиции» — «Таблица директоров для дракона» и «Таблица аффекторов чувства».

4. Пять черно-белых фотографий территории музея «Ситуация искусства». 5. Коробка из прозрачного оргстекла с шариком золотой фольги внутри, в которую был завернут шоколадный заяц, использованный во время акции «Подготовка к экспозиции». 6. Три машинописные страницы с текстом И. Бакштейна, написанным для инсталляции. 7. Листы инструкции для Н. Паниткова (с акции «Подготовка к экспозиции») в застекленной рамке.

Заключительным этапом всей секвенции «Ситуация искусства в музее МАНИ» было «действие с коробкой», проведенное 3 августа 1991 года в Ботаническом саду на реке Лихоборке (см. материалы «Видеотеки» С. Хэнсен — сопроводительную тетрадь к видеокассете «Утинная коробка»).

Материалы инсталляции опубликованы:

Реки, озера, поляны. Сборник МАНИ № 6, 1991.

a Mosca... a Mosca... . (фрагмент), стр. 134-135.

In Moscau... In Moscau... . (фрагмент), стр. 68-69.

Венецианское биеннале 1993 г. XLV Esposizione Internazionale d'Arte (v. 2), 1993, стр. 533.

Коллекция П. Спровиери и музея МАНИ.

## ПОДПИСИ

1989-1994

Инсталляция представляет собой два графических стенда, расположенные в зале друг против друга — на торцевых стенах. Один стенд — это составленные в четыре ряда ксерокопии документов акции КД «Темное место» (1983; черновой вариант — 1981). Изначально было взято четыре оригинала документов: 1. Два рисунка В. МIRONENKO, скомбинированные через ксерокс на одном листе (его зарисовки «темного места» во время одноименной акции). 2. Рукописный текст С. Ромашко на одном листе, описывающий «темное место» одноименной акции (ее «черновой» вариант 81-го года). 3. Рукописный текст Н. Алексеева на одном листе (то же самое, что и у Ромашко). 4. Два рисунка И. Кабакова, скомбинированные через ксерокс на одном листе (то же, что и у В. МIRONENKO). Затем со всех этих листов были сделаны ксероксы (размером А4) — каждого листа по 10 экземпляров. Причем на текст Н. Алексеева по центру вертикально был наложен прямоугольник белой пустой бумаги, который скрыл центральную часть текста на ксероксах. В 1990 году по просьбе А. М. эти ксероксы были подписаны авторами листов (ставилась подпись и две даты — дата проведения «Темного места» и дата подписания



листа). В составе стенда (общий размер 2,10 м х 1,20 м, без учета рамок) использовались 10 листов, подписанные В. Мироненко, 10 листов — С. Ромашко, 10 листов — Н. Алексеева (он ставил подпись по центру листа — в пустом белом прямоугольнике) и 9 листов — И. Кабакова. В середине последнего, нижнего ряда, составленного из листов И. Кабакова, был помещен описательный текст акции «Темное место» (таким образом стенд представлял собой прямоугольник, составленный из 40 листов размером А4 — четыре ряда по 10 листов).

Второй стенд (общий размер 7,50 м х 2,50 м, без учета рамок) был составлен из 40 листов размера А2. Из каждой подписанной серии был взят один лист (всего четыре) и с каждого из них было сделано 10 (в случае с Кабаковым — 9) ксерокопий А2. Затем все ксерокопии были подписаны А. М. (инициалами, красным фломастером в правом нижнем углу листа с датой «93»). В середине «кабаковского» (нижнего) ряда помещался также увеличенный описательный текст «Темного места». Этот второй стенд был составлен так же, как и первый (соответственно он был большего размера).

Посередине зала (поперек) стоял большой стол, накрытый черной тканью (он как бы делил зал на две половины). На столе, по углам, лежали четыре переплетенные тетради с материалами акции «Темное место» (две тетради А4 и две тетради А3). Над столом вертикально висел большой черный овал — 4 метра по длинной оси — (значительно увеличенная копия овалов, использованных в акции «Темное место» 1983 года), усиливающий впечатление разделенности зала на две половины. Выставка проходила в Kunst-Werke Berlin с 13 марта по 17 апреля 1994 года.

Материалы инсталляции опубликованы:

А. Monastyrskij. Каталог выставки в Берлине, 1994.



## КОМАРЫ

1994

Инсталляция предполагает вытянутое помещение («коридорного» типа), где можно использовать все стенки, включая торцевые (или выгородку, как это было сделано в Аахене в помещении коллекции Людвига на выставке Fluchpunkt Moskau в 1994 году). На одной стене этого «коридорного» зала висят в ряд под стеклом 16 цветных фотографий (50 x 70 см.) «золотых скульптур» советских республик фонтана «Дружба народов» (Москва, ВДНХ). Эти фотографии напечатаны со слайдов, снятых А. М. зимой 1990 года. Скульптуры на фотографиях изображены «со спины», так как фотографировались «изнутри» фонтана, из его центральной части. На противоположной стене, напротив фотографий, висит 14 графических листов, представляющих собой увеличенные до размера A2 иллюстративные листы из энтомологической книги «Грибные комары Голарктики» с изображениями гениталиев самцов комаров различных голарктических видов. Фрагменты рисунков закрашены «золотым» фломастером. Листы прикреплены к картонам золотого цвета. На одной торцевой стене висит ксерокопия (размер A0) черно-белой фотографии, на которой изображен купол небольшой обсерватории, находящейся на левом флигеле гостиницы «Космос» в Москве.





На противоположной торцевой стене — географическая карта Бурятской ССР с наложенной на нее обложкой брошюры «Грибные комары Голарктики». Вдоль стен с фотографиями и коллажами, на полу, лежат стопки (изображением вниз) ксерокопий с тех же самых фотографий и коллажей, которые висят на стенах (16 стопок вдоль стены с фотографиями и 14 стопок вдоль стены с коллажами). В каждой стопке — 200 листов. Среди них попадает ксерокс с черно-белой фотографии, которой нет в экспозиции: человек с палочкой зимой на улице рядом с гостиницей «Космос» на фоне обсерватории. Предполагается, что зрители инсталляции могут брать себе на память листы из стопок.

Материалы инсталляции опубликованы:

Fluchtpunkt Moskau. Каталог выставки в Аахене, 1994, стр. 136, 137.

Коллекция П. Спровиери.

## КОМАРЫ-2

1994

Инсталляция представляет собой две копии вывесок представительства Бурятской республики при Президенте Российской Федерации, которое расположено на проспекте Мира в соседнем с гостиницей «Космос» доме (он виден на фотографии с обсерваторией из инсталляции «Комары» — обсерватория изображена на фоне этого дома), которые вешаются слева и справа от двери, ведущей на улицу и находящейся в каком-либо выставочном помещении. На одной из вывесок — текст на бурятском языке (кириллицей), на другой вывеске — тот же текст на русском языке: «ПОСТОЯННОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ».

Материалы инсталляции опубликованы:

No man`s land. Каталог выставки в Копенгагене, 1995. Часть первая — стр.17, часть вторая — стр. 21.

Коллекция М. Лерхарда.



## ИЗ ШЕСТОГО ТОМА «ПОЕЗДОК ЗА ГОРОД»

1995



Инсталляция «Из шестого тома ПЗГ» представляет собой настенный графический ряд из 9 элементов: таблица «Загородные пространства» (акции КД, проведенные за городом), 7 фотографий А. М. рабочих моментов акции «Открытие» из 6 т. ПЗГ (моменты поиска Н. Панитковым и С. Хэнсген резиновой шайбы с одной из ног штатива видеокамеры, случайно упавшей в снег), таблица «Городские пространства» (акции КД, проведенные в городе), стол с игровым полем «Путешествие в нирвану» (старинная тибетская игра, размер А0), который, после окончания акции «Фотоаппарат и орел» (см. ниже), был накрыт прозрачным прямоугольным футляром из оргстекла. Под футляром была оставлена фигурка орла на 77 клетке игрового поля. Сверху на футляр была положена тетрадь с записью ходов первой части акции «Штеффену Андре» и поставлен фотоаппарат, который использовался в игре.

Акция «Фотоаппарат и орел» представляла собой продолжение работы «Штеффену Андре» (см. 6 том «ПЗГ», стр. 53) и осуществлялась в рамках выставки «Kraftmessen» 17 июня 1995 года (Мюнхен) в интерьере инсталляции А. М. «Из шестого тома ПЗГ». Фигурка церкви, которой играл А. М. в акции «Штеффену Андре», была заменена маленьким фотоаппаратом. Этим фотоаппаратом — в процессе игры перемещая его по полю — А. М. фотографировал фигурку бронзового орла (ею играл Шт. Андре). Игроками было сделано 104 броска костью, в результате чего фотоаппарат оказался вне игрового поля (выигрыш), орел же достиг 77 клетки на игровом поле.

Фотоаппаратом было сделано 20 снимков. Первый снимок — с начальной позиции игры (фотоаппарат — на 13 клетке поля, орел — на 11), последний снимок — со 104 клетки поля (орел на 77). Секвенция этих 20 цветных снимков составляет фоторяд А. М. «Фотоаппарат и орел» и может быть экспонирован как самостоятельная работа.

Материалы инсталляции опубликованы:

Kraftmessen. Каталог выставки в Мюнхене, 1995.

Texte zur Kunst, 1995, # 20, стр. 148.

## **ФАКТУРА ДИСКУРСА МАНИ В 1978–1989 ГОДАХ**

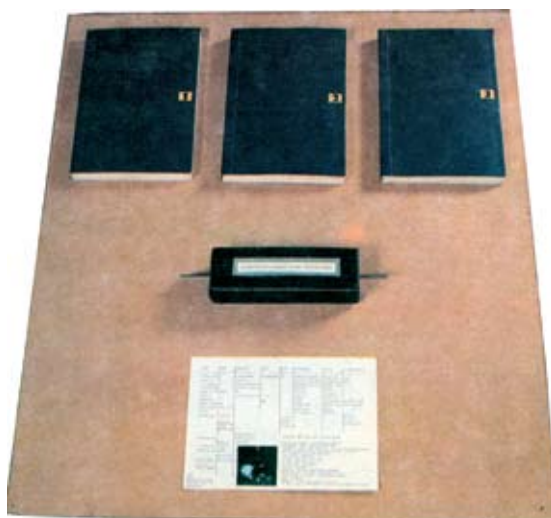
**1989**

Between Spring and Summer, Tacoma Art Museum, Washington, The institute of Contemporary Art, Boston, massachusetts, 1991.



## **ИНСТАЛЛЯЦИЯ С ТРЕТЬИМ ТОМОМ «ПОЕЗДОК ЗА ГОРОД»**

**1990**



## СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЛЕСА

1990

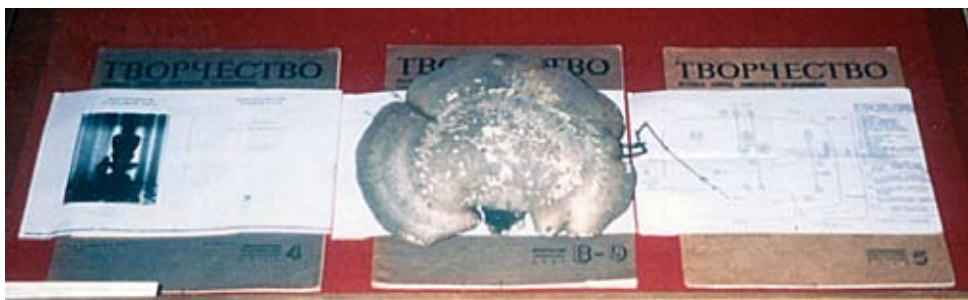


Sowjetische Kunst um 1990, Kunsthalle Dusseldorf, The Israel Museum, Jerusalem,  
ЦДХ, Москва, 1991 – 1992.  
Фауна, Малый Манеж, Москва, 1998.

Коллекция В. Овчаренко.

## ЖУРНАЛЫ, ПРИНАДЛЕЖАЩИЕ В. СОРОКИНУ

1991





## ВЕТКА

1995

«Ветка» — акционный «музыкальный» объект (инструмент) одноразового использования для получения звука разматывающегося скотча. Однако она задумана таким образом, что этот звук присутствует только как возможность. Во всяком случае при первом показе этого объекта со стороны зрителей не было попыток размотать скотч с помощью ветки (потянув ветку вниз) — причем если это сделать, то объект будет разрушен. Можно сказать, что этот объект — одновременно и партитура возможного аудиодискурса. Партитурность его построена таким образом (через текст о Штокгаузене и Веберне), что у зрителя, в принципе, и не должно возникнуть желания потянуть за ветку, поскольку заданная в тексте интонация указывает, что и всякое действие с веткой будет «что-то не то», «не та музыка» и т.п.

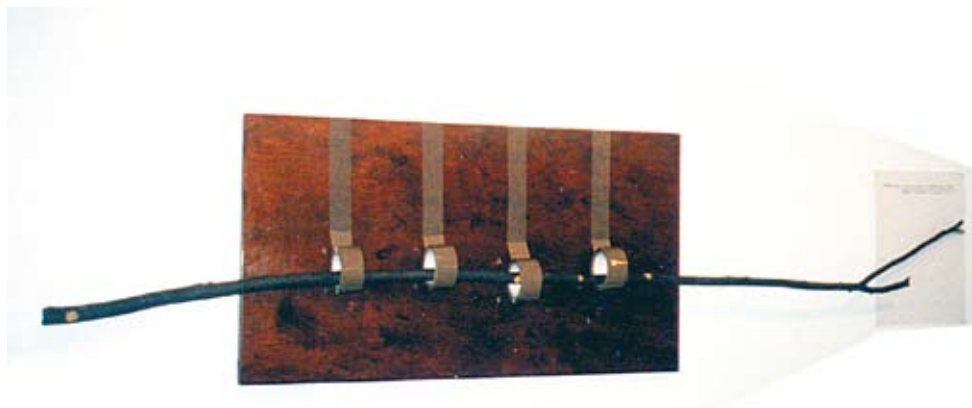
Таким образом мы имеем дело с объектом, построенным на самой границе эйдоса и мелоса. Одновременно здесь созерцаются и образ ветки (изобразительная предметность), и звук «пойманной тишины» (дискурсивный горизонт возможности музыки).

(Текст справа от доски с веткой: КАКОЙ БЫ ОТРЫВОК ИЗ СТАТЕЙ ШТОКГАУЗЕНА О ВЕБЕРНЕ Я БЫ ЗДЕСЬ НИ ИСПОЛЬЗОВАЛ, ВСЕ РАВНО ЭТО БЫЛА БЫ, КАК ГОВОРИТСЯ, «НЕ ТА МУЗЫКА», «НЕ СО ВСЕМ ТО», И Т. Д.)

16. 2. 2005.

XL-галерея, Москва, 1996

Рефлексия, ГЦСИ, 2005





## 70-Е ГОДЫ

1998



Инсталляция представляет собой графический ряд из 13 белых листов (размер A0), в нижней половине которых напечатана фактография акций КД 70-х годов (например: «КД 28. 05. 1978 Моск. обл., Савеловская ж-д., Киевогорское поле» — то есть даются все координаты акций, кроме их названий). Среди этих листов есть лист с фактографией неосуществленной акции «Близнецы». К середине этого листа прикреплена рамочка под стеклом, в которой помещается описательный текст акции «Близнецы» на немецком языке (так как инсталляция была показана в Австрии; текст может быть и на любом другом языке, включая русский). Этот текст набран кеглем № 4, так что невооруженным глазом его нельзя (или очень трудно) прочесть. К рамочке приделано увеличительное стекло (увеличение — от 5 до 10) на шнуре, через которое можно прочесть текст. Инсталляция может быть расположена на стене или на ширме (6 листов с одной стороны, 7 с другой), как это было в Фельдкирхе в 1998 году.

Инсталляции 90-х годов естественным образом продолжили для меня ту линию 5 тома «Поездок за город», которая завершилась (в 1989)

последней акцией тома — «Ангары на северо-западе». В сущности, это была не акция, а некая констатация и полагание нового места деятельности — уже за пределами Киевогорского поля, созерцание строений (закрытых помещений), которые послужили как бы моделью, эйдосом тех мест, где, начиная с 1990 года, осуществлялись инсталляции. То есть открытое пространство загородного поля было дискурсивно заменено на закрытые помещения музеев и галерей, в которых — через инсталляции — выстраивались текстовые поля других уровней со своей особой сюжетикой и событийностью.

Работа «70-е годы» представляет собой акционную инсталляцию, где на текстовом поле, организованном большими фактографическими листами акций КД 70-х годов с доминирующими пустыми белыми поверхностями происходит акт прочитывания (зрителем) через увеличительное стекло описательного текста неосуществленной акции «Близнецы». Точнее — попытка прочитывания, поскольку вряд ли кто-то сможет прочесть этот описательный текст целиком (настолько он зануден и лишен «художественного» смысла). Здесь эстетически демонстрируется время зрителя, наклонившегося над маленькой рамкой с лупой в руке — у каждого свое. В этом и состоит акционность данной инсталляции.

Первый раз эта инсталляция была показана в 98 году в Фельдкирхе (Австрия) в гимнастическом зале консерватории, где в юности лет шесть-семь Конан-Дойль занимался гимнастикой (тогда это здание принадлежало иезуитам). Интересно отметить еще и то, что неподалеку находится гостиница, в которой Томас Манн писал главу «Волшебной горы», посвященную детству Нафты и его учебе в иезуитском колледже — то есть в том же самом здании, где была сделана инсталляция. В фельдкирховском варианте инсталляция располагалась на ширме (6 листов с одной стороны, 7 с другой) и текст «Близнецов» был на немецком языке.

14. 9. 2000 г.

Фельдкирхе, Австрия, 1998

Novikula Artist, Спб, 2000

# ИНСТАЛЛЯЦИЯ С ЭКСПОЗИЦИОННЫМ ЩИТОМ АКЦИИ КД «ПАРТИТУРА»

1990



Sowjetische Kunst um 1990, Kunsthalle Dusseldorf, 1991

## ФОНТАН

1996



М КНа, Антверпен, 2005; Stedelijk, Амстердам, 2006; Documenta 12, Кассель, 2007; Kunstihoone Таллинн, 2008.

## ЗЕМЛЯНЫЕ РАБОТЫ

2005



Stella Art Gallery, Москва, 2005.

## МУРМАНСКИЙ

2007

В сороковых годах после войны в Мурманске на рынке стоял шатер с большой вывеской на нем «ТЬМА». У входа стоял мужик с бородой и продавал билеты. Купив билет, вы входили в полумрак шатра. Внутри ничего не было, только посередине из земли вертикально торчал обренок трубы. «Где тьма?» — спрашивали вы. Мужик подводил вас к трубе и предлагал заглянуть в отверстие — «Вот!». Действительно, там была полная тьма.

Этот текст укреплен на стене за трубой, торчащей из подиума в моей инсталляции «История тьмы». Однако по замыслу инсталляции, зритель не может прочесть этот текст, потому что, когда он поднимается на подиум и идет по направлению к листу текста на стене, в зале гаснет свет.

Зритель находится на свету только тогда, когда он издали видит этот текст, но не может его прочесть (текст находится в «полосе неразличения»). Когда же он пытается приблизиться к тексту, свет гаснет.



Дистанция в этой инсталляции играет центральную роль. Когда дистанция сохраняется, существует и свет в зале. Если же зритель пытается подойти близко к объекту своего внимания, чтобы прочесть, узнать, о чем там идет речь — свет гаснет и он оказывается в некомфортной для него ситуации тьмы. Солнце, звезды являются таковыми для человека только на расстоянии, на дистанции, тогда они дарят свет. Если же приблизиться к ним, то человек просто сгорит.

В традиции апофатического богословия Бог пребывает в незнании (по Дионисию Ареопагиту — «в сиянии божественной тьмы»). То есть некое «окончательное», метафизическое знание всегда недоступно.

И в этой инсталляции речь идет о пользе расстояния, о том, что человек находится «на свету» только тогда, когда он наблюдает издали за объектом своего интереса, притяжения.

Выставка «Верю», Москва, Винзавод, 2007.



## ТЕНЬ ЗАЙЦА, ИЛИ СТО ЛЕТ БРЕНТАНО

2007



Ментальный образ зайца — это символ экзистенциально-идеологических искажений, своего рода «тень реальной жизни», которая накладывается на идеальные конструкции. Заяц — символ необузданной плодовитости и неупорядочности жизни, ее страхов, запутанности и вообще «земли», земного начала, которое не укладывается в теоретические рамки и построения. В разные периоды истории «заячье» начало в обществе бывает то недостаточным (тоталитарные структуры), то избыточным (например, сейчас в России с ее диким капитализмом и варварством). Такие «избыточные» зайцы обычно и вырастают потом в «богов» коллективного бессознательного, заслоняя собой перспективистский горизонт религиозного развития (на котором, по выражению Гуссерля, Бог может быть понят и как «человек, отнесенный в бесконечную даль»).



Еще в 1985 году мы сделали акцию «Русский мир», где одним из центральных элементов была фанерная четырехметровая фигура зайца, установленная на снегу загородного поля в виде вот такого «бога» коллективного бессознательного (описанного у Г. Мейринка в романе «Голем») и затем уничтоженная.

В инсталляции «Тень зайца, или Сто лет Brentano» фигура зайца, отбрасывающая тень на романтические миры (слайд-шоу «Немецкие романтики»), может быть понята как такой новый зарождающийся «бог», причем именно в диалектическом взаимодействии с той частью идеологии немецкого романтизма, экстатические взлеты которого в том числе, возможно, привели затем Германию к фашистской идеологии. И здесь интересна именно фигура Brentano (Brentano). Клеменс Brentano – немецкий романтик, соавтор Арнима (Achim von Arnim) по составлению сборника народных песен «Волшебный рог мальчика», т.е. линия «возвышенной почвенности». Франц Brentano — один из основоположников новой аналитической философии (своего рода «антиромантик»), учитель Гуссерля (Husserl), Фрейда, Масарика и др. Интересно, что Франц Brentano в начале своей деятельности был католическим священником, а Клеменс Brentano — в конце (он вернулся из романтизма в католичество и стал монахом с 1817 года). Франц Brentano предложил понятие интенциональности феноменов сознания (или «интенционального существования» объектов сознания). Человеческие существа воспринимают в опыте феномены двух родов: физические, например звуки и цвета, и ментальные. Характеристикой ментальных феноменов является то, что они направлены на тот или иной объект. Невозможно мыслить, не мысля что-нибудь; видеть, не видя что-нибудь; чувствовать, не чувствуя что-нибудь. Эта направленность и имеется в виду, когда говорят об «интенциональности» феноменов сознания. Гуссерль обязан Brentano этим важнейшим понятием интенции (направленности сознания: сознание есть всегда сознание «чего-то»).

В инсталляции «Тень зайца» два портрета — Ф. Brentano и Э. Гуссерля — создают своего рода интенционально-аналитическую «раму» (ментально-пластически эта «рама» конструируется временным параметром «столетия» — годом рождения Brentano (1838) и годом смерти Гуссерля (1938).

В этой «раме» и происходит для зрителя инсталляции созерцание нового вырастающего «зайца» коллективного бессознательного из сложных дискурсивно-герметических русских миров двух видеорядов,

на пирамиде которых установлена скульптура зайца, уши которого отбрасывают тень на фотографии акции КД «ROPE» с портретами немецких романтиков, проецирующихся на стену. В ряду этих романтиков присутствует и портрет Адельберта фон Шамиссо (Chamisso), автора знаменитой «Удивительной истории Петера Шлемиля» (Peter Schlemihls) — повести о человеке, который променял свою тень на никогда не пустеющий кошелек.

К слову сказать, немецких романтиков упрекали в том, что они пишут для самих себя и не думают о широкой публике. С этим заявлением романтики соглашались, настаивая на таком подходе к искусству, а читатели — говорили они — сами потом появятся. Московская концептуальная школа точно так же относилась к проблеме публичности. И Россия, и немецкие романтики — это очень сложная, иногда самоубийственная, часть европейской культуры, это ее как бы болтающаяся неизвестно где «веревочная» часть, петляющая дорога, некая длинная «ROPE» в слове EU — ROPE.

(Инсталляция построена на ошибке в фактографических листах акции «Rope»: вместо Клеменса Брентано там был помещен портрет Франца Брентано).

Венецианское биеннале 52, 2007, Kunstihoone Таллинн, 2008.

# ГЕТЕ

1976 – 2007

Инсталляция представляет собой два белых щита (160 x 200 см каждый). На первом щите расположена кнопка с надписью под ней, предлагающей посетителю выставки нажать кнопку. Этот щит находится где-то в начале выставки, в первом или втором залах, среди других работ. При нажатии на кнопку ничего не происходит.

Второй щит расположен в конце экспозиции, в последнем или предпоследнем залах, также среди других работ выставки. На том месте, где на первом щите была кнопка, на этом щите, по кругу (наподобии старых радиоприемников) проделаны дырочки, из которых иногда раздается звук электрического звонка. Там, под щитом, укреплен электрический звонок, связанный с кнопкой на первом щите проводом (провод расположен по плинтусам залов и не бросается в глаза посетителям).

Таким образом посетитель, который не получил никакого результата при нажатии на кнопку на первом щите, возможно, услышит звук звонка, находясь в зале со вторым щитом, если другой посетитель в это время нажмет кнопку на первом щите.

Около первого и второго щита висят одинаковые этикетки с названием инсталляции: «ГЕТЕ».

Эта работа придумана мной в 1976 году и не была реализована.

Тема этой работы — причинно-следственные отношения в пространственно-временном континууме, в истории. Она сконструирована в эпоху «современности», но таким образом, что услышать ее можно только через какое-то время: само ВРЕМЯ является пластикой, носителем ее содержания. Человек нажимает кнопку, и ничего не происходит. Он идет через залы (пространство), проходит какое-то время и на таком же эстетическом поле (одинаковость двух щитов) получает результат своего усилия



(нажатия на звонок) в виде звучания этого звонка, причиной которого являются уже другие люди (другие посетители, нажимающие в это время кнопку). По ходу своего знакомства с выставкой он может забыть о своем контакте с первым щитом. Но в случае, если возникнет звучание на втором щите, он может припомнить это свое действие, получив сначала чисто эмоциональное впечатление и некоторое непонимание, но потом, именно через платоновское и хайдеггеровское Припоминание эстетически осознать ситуацию этой работы. Осознать то, что после того, как он нажал, казалось бы, безрезультатно, эту кнопку, он включил само время и пространство этой работы в целом, включил в нее других зрителей, которые нажмут эту кнопку после него, и в то время, когда он ходил по выставке, эта инсталляция работала, ее структура непрерывно действовала, он находился внутри этой работы, и только с помощью других людей осознал это.

У Гете было два периода творчества – романтический («Страдания молодого Вертера») и классический («Фауст» и т.д.). Романтизм в момент его переживания, реализации чаще всего бывает безрезультатен, страдателен и раздражителен (как наш первый щит с кнопкой, при нажатии на которую ничего не происходит). Но именно усилия романтизма в перспективе порождают люфт истории, наполняющий пространство

жизни между исходной точкой пути (романтизмом) и целью, вершиной классицизма, местом экзистенциального понимания и эстетического переживания движения по этому пути (у нашего второго щита со звонком) и себя в прошлом, и других в настоящем.

Documenta 12, Кассель. 2007



## ЗИМА 1983 – 2008 годов



Инсталляция построена на материалах акции «Звуковые перспективы поездки за город» (1983). Стены зала выкрашены в темно-фиолетовый цвет. На центральной стене, в белом прямоугольнике, воспроизведена кривая линия рисунка «Теория поворота» из моего текста «Теория ожидания» к акции ЗППЗГ (4 x 1,5 м). Влево и вправо от рисунка по стенам располагаются 22 портрета участников этой акции размером А3 (под каждым портретом описательный текст акции с цветовым выделением фамилии соответствующего участника). Над рядом портретов на левой стене – большая фотография «Дышу и слышу» (вариант «В аллее») и рядом, меньшего размера, старая фотография полярника в магнитном павильоне. Над портретами на правой стене – две фотографии с акции ЗППЗГ и цветная карта из Google Earth места проведения акции. Также в зале на подиуме установлен телевизор (с наушниками), по которому воспроизводится советский фильм 1985 года «Корабль пришельцев», и на свободной стене – два постера А3 с текстом о «пустом действии» (по-русски и по-английски; белые буквы на фиолетовом фоне).

Инсталляция сопровождается воспроизведением фонограммы скольжения магнитофона по снегу, которая была записана во время акции ЗППЗГ в 1983 году.

Инсталляция была показана в Mala Galerija, Любляна, в декабре 2007 года.

## КАНТ ПОД МУХОЙ



Инсталляция располагается в длинном зале, на боковых стенах которого (по 4 на каждой стене) укрепляются 8 lcd-мониторов, воспроизводящие все восемь видеозаписей акций 9 тома ПЗГ. На передней торцевой стене помещается увеличенный до размера А0 лист из 9 тома ПЗГ с изображением портрета Канта, на лбу которого сидит муха (моя фотография реального события во время акции «К») с подписью под ним «КАНТ ПОД МУХОЙ». У задней торцевой стены стоит стол, покрытый увеличенной схемой «Поле Комедии и линия картин» со сброшюрованным текстом-комментарием к этой схеме на нем; на самой торцевой стене висят листы с описательными текстами акций 9 тома.

Инсталляция была показана на моей выставке в Таллинне в Kunsthoone в сентябре 2008 года.

## КОЛЬЦО КД

1996

При знакомстве с материалами акций КД первое, что бросается в глаза (в отличие от документации западных перформансов и российских актуальных акций 90-х годов) — огромное количество разнообразной «пустоты», «невразумительности», «неясности» и т.п. И все это — совершенно справедливо, именно так и обстоит дело с нашей группой. Мы работали (и продолжаем работать) не только на том горизонте «смыслов» временной специфики колоссальных, не урбанизированных пространств сначала СССР, а теперь России (на карте которой с точки зрения городского сознания почти все невразумительно и состоит исключительно из «белых пятен»), но и на том общем для всех культур экзистенциальном горизонте «неясности», «неразличенности», который отделяет (или объединяет) понятие «искусство» и понятие «жизнь», социальное и личное, внешнее и внутреннее и т.д.

Здесь я кратко хочу определить те зоны эстетического интереса, которые объединяют нас, членов «Коллективных действий» и наших постоянных зрителей и читателей, в единую группу на протяжении вот уже более 25 лет.

Эстетический дискурс «Коллективных действий» всегда строился в большей степени не на самих актах искусства (то, что показывалось зрителям во время перформанса), а, скорее, на сопроводительных материалах: параметры поездки к месту действия, уход с него, какие-то побочные происшествия, не имеющие прямого отношения к плану акции и т.д. То есть в обсуждения и комментирование вовлекались те зоны происходящего, где искусство еще не доминирует над обыденностью жизни. Например, группа зрителей собирается на вокзале, чтобы ехать на акцию КД. Дорога к месту действия может растянуться на полтора часа — минут сорок на электричке, потом ждать автобуса, минут двадцать на автобусе и минут двадцать пешком до поля. В этом полутора-часовом перемещении из Москвы загород, казалось бы, нет никакого искусства. И, однако, в каком-то смысле оно уже есть — ведь зрители знают о предстоящем событии,



они объединились в группу с определенной целью: ехать на поле, чтобы увидеть перформанс. Собравшись на вокзале, они уже вступили в предварительную демонстрационную зону акции. Все эти предварительные зоны, зоны «последствия» и т.д. были введены нами в структуру эстетического дискурса с помощью больших пауз непосредственно в действии, в акции, с самого начала работы КД. Эти паузы во время разворачивания перформансов мы называем «пустым действием», определяя его как «внедемонстрационное время протекания события». Например, зрители собрались на краю поля. Из леса вышел участник, прошел немного в глубь поля и залег в яму. Его не видно. Время тянется. Прошло две минуты, пять минут, десять. Поле пустое. Где участник? Лежит в яме или уже куда-то уполз? Продолжается ли действие или оно уже давно закончилось, в тот момент, когда участник лег в яму? Зрители этого не знают. Или другой пример. Группа зрителей солнечным апрельским днем собралась на пустом заснеженном поле. Из-под снега звенит звонок. Больше ничего не происходит. Зрители уходят с поля. Звонок остается звенеть. Кончилось действие или нет? Ведь звонок-то продолжает звенеть! Зрители этого не знают. Это может выясниться только потом, когда они познакомятся с описательным текстом акции и с комментариями к ней. Вот такие элементы «непроисходящего» мы и называем «пустым действием». Подобного рода «паузы» использовались Кейджем (вспомним его пьесу «4.33»). Много «пустого ожидания» есть в альбомах Кабакова и в его «пустых» больших работах.

У этих «пауз» есть свой парадигматический ряд, свой ритм. Но он выстраивается не по отношению к другим — событийным — элементам акции, а на более широком горизонте происходящего, на границе искусства и жизни, там, где жизнь находится в состоянии ожидания искусства, а искусство, в свою очередь, в ожидании жизни. Конечно, это ситуация «неясности» — с психологической точки зрения. Но с точки зрения эстетического дискурса как составной части философствования эта неясность, причем постоянная, становится проблемой, источником конструирования эстетической инструментальности, с помощью которой исследуются созерцательные возможности искусства.

Итак, эти паузы внутри действия актуализируют другие «паузы», а именно, происходящее до акционного события, после него и те пространства обработки материала, где происходит его комментирование, обсуждение, оценка и т.п. Вот эти пространства «до», «после» и фактографические пространства и есть главный предмет эстетического инте-



реса «Коллективных действий». Именно в них разворачивается истинная событийность наших «акций» — а не просто на поле перед зрителями. Наши «художественные» элементы, из которых конструируются акции, равным образом можно встретить как в искусстве, так и в обыденной жизни, например — «группа», «человек вдали», «хождение», «удаление», «звук», «свет» и т.п. Иногда бывает довольно трудно отделить то, что происходит по плану акции, от того, что в том же самом месте и времени происходит само по себе, в обыденности. Можно сказать, что элементы акций КД — это цитаты из реальной жизни, ready made, взятый из свободной зоны случайных впечатлений: появился из-за поворота человек, прошел по полю, исчез в лесу, проехал велосипедист, ветер наклонил верхушку дерева и т. п.

В своих статьях, исследуя дискурс КД, я называю эту «свободную зону случайных впечатлений» экспозиционным знаковым полем, рассматривая его в соотнесенности с демонстрационным знаковым полем, куда входят все пространственно-временные события, запланированные художественным действием акции. В наших акциях рассматривается именно экспозиционное поле, а демонстрационное поле (собственно художественное событие) полагается как система наблюдательных позиций, «смотровых площадок», откуда и происходит созерцание экспозиционных пространств. Причем это созерцание происходит, как правило, уже после события, не в самом действии, а в тексте — в обсуждениях, статьях, комментариях и т. д. Примером такого «текстового созерцания» является работа «Кольцо КД», которую я сделал в 1996 году. Она целиком построена на «паузах». Знаками пауз в данном случае выступают числа, обозначающие количество месяцев, прошедшее между акциями, расположенными в последовательном временном порядке. На первом листе стоит цифра «1» с арифметическим значком «меньше» — это значит, что между первой и второй акцией КД прошло меньше одного месяца. На втором листе — цифра «6» (количество месяцев между второй и третьей акцией) и т.д. В результате получилась полоса с цифрами, состоящая из 63 элементов. Между этими элементами возникли любопытные взаимодействия. Я назвал эту работу «Кольцом КД», исходя из довольно странного соотношения между первыми двумя листами, цифры на которых дают число «16», и последним листом, на котором обозначен месячный промежуток времени между последней акцией КД первого периода деятельности и первой акцией, когда деятельность группы была возобновлена (между 1990 и 1995 годом группа не работала). Это чис-

ло — «61» — оказалось зеркальным отражением первого десятичного числа, представленного на первых двух листах — «16». Таким образом возник как бы «законченный», «закольцованный» ряд экспозиционных «пауз», экспозиционный ритм работы КД с 1976 по 1995 годы. «Кольцо КД» — это фактографическое пространство, документ, который стоит в одном ряду с другими формами документации акций: описательными текстами, фотографиями, видеозаписями, схемами и т.д. В нем документируются «промежутки» между событиями, которые, с одной стороны, всегда больше, важнее и продуктивнее самих событий, с другой стороны — именно они, эти названные промежутки, паузы, объединяют отдельные акции в единый ряд, в единую серию. Числа всегда связываются с музыкой. Через «Кольцо КД» (если посмотреть на эту работу как на партитуру) мы можем понять перформансы «Коллективных действий» и как музыкальное произведение, тем более, что происхождение перформансов хорошо просматривается в истории музыки XX века.

Таким образом деятельность КД в равной степени можно отнести и к литературе («роман»), и к изобразительному искусству (история перформанса) и к музыке (аудиодискурс). В разные времена «актуализируется» то или иное «сквозное» прочтение материалов группы «Коллективных действий». КД никогда не занималось искусством в том смысле, когда говорят о какой-то результативной деятельности, о создании конкретных произведений искусства. Метапозиция КД — эстетическая практика, эстетический дискурс. Для нас всегда был важен процесс, а не результат. Это легко понять, если человек в состоянии отличить поэзис (или мелос) от собственно поэзии (или музыки), правильно расставив созерцательные акценты — пространственные и временные (именно пространство и время — истинные «герои» и «персонажи» «Поездок за город», а не зрители или мы, авторы и устроители акций).

L'autre Moitie de L'Europe, Jeu de Paume, Paris, 2000.

Kunst um Untergrund, Albertina, Wien, 2000.

Венецианское биеннале 2003.

Horizons of reality, М НКА, Антверпен, 2003 (собрание музея).

13. 3. 1976.

<1

2. 4. 1976.

*2. 4. 1976.*

---

6

*2. 10. 1976.*

---

2. 10. 1976.

>3

26. 1. 1977.

26. 1. 1977.

<5

15. 6. 1977.

15. 6. 1977.

<4

2. 10. 1977.

*2. 10. 1977.*

**>**

**1**

*15. 11. 1977.*



15. 11. 1977.

<5

9. 4. 1978.

9. 4. 1978.

>

1

28. 5. 1978.

28. 5. 1978.

<5

15. 10. 1978.

15. 10. 1978.

<

4

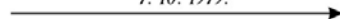
11. 2. 1979.

*11. 2. 1979.*



8

*7. 10. 1979.*



*7. 10. 1979.*

**>**

**4**

*17. 2. 1980.*

*17. 2. 1980.*

<

1

*16. 3. 1980.*

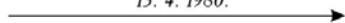


*16. 3. 1980.*



**1**

*13. 4. 1980.*





*13. 4. 1980.*



*3. 11. 1980.*

3. 11. 1980.

<3

1. 2. 1981.

*1. 2. 1981.*

**>**

**1**

*12. 2. 1981.*

*12. 2. 1981.*

<3

*9. 5. 1981.*

*9. 5. 1981.*

**>**

**4**

*13. 9. 1981.*

*13. 9. 1981.* < 17 *6. 2. 1983.* →

*6. 2. 1983.*

<

1

*14. 2. 1983.*



*14. 2. 1983.*

**>**

**1**

*20. 3. 1983.*





*20. 3. 1983.*

**>**

**1**

*24. 4. 1983.*



24. 4. 1983.

>

1

5.4.-7.5. 1983.

# 1

*5.4. - 7.5. 1983.*

---

*29. 5. 1983.*

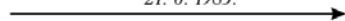
---

*29. 5. 1983.*

<

1

*21. 6. 1983.*

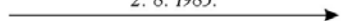


21. 6. 1983.



2

2. 8. 1983.



*2. 8. 1983.*

**>**

**1**

*18. 9. 1983.*

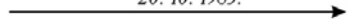


*18. 9. 1983.*

**>**

**1**

*20. 10. 1983.*



*20. 10. 1983.*



**4**

*19. 2. 1984.*





*19. 2. 1984.*

---

2

*20.3. - 20.4. 1984.*

---

20.3. - 20.4. 1984.

---

2

2. 6. 1984.

---

2. 6. 1984.



4. 1. 1985.

4. 1. 1985.

>

1

6. 2. 1985.

*6. 2. 1985.*

**>**

**1**

*17. 3. 1985.*



*17. 3. 1985.*

<

1

*13. 4. 1985.*

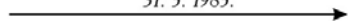


*13. 4. 1985.*

**>**

**1**

*31. 5. 1985.*

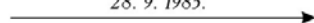


31. 5. 1985.



4

28. 9. 1985.



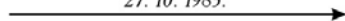


*28. 9. 1985.*



**1**

*27. 10. 1985.*



*27. 10. 1985.*



**1**

*26. 11. 1985.*



26. 11. 1985.

<2

16. 1. 1986.

*16. 1. 1986.*

**> 2**

*22. 3. 1986.*

22. 3. 1986.

<3

15. 6. 1986.

*15. 6. 1986.*

**>**

**4**

*19. 10. 1986.*

*19. 10. 1986.*

>3

*22. 1. 1987.*

22. 1. 1987.

---

2

март 1987.

---



7

март 1987.

24. 10. 1987.

*24. 10. 1987.*

<3

*16. 1. 1988.*

*16. 1. 1988.*

---

<5

*4. 6. 1988.*

---

*4. 6. 1988.*

**>**

**1**

*10. 7. 1988.*



10. 7. 1988.

>

1

27. 8. 1988.

27. 8. 1988.



18. 3. 1989.

# 1

*18. 3. 1989.*

---

*18. 4. 1989.*

---

*18. 4. 1989.*



**1**

*23. 4. 1989.*





# 1

23. 4. 1989.

---

23. 5. 1989.

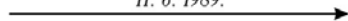
---

*23. 5. 1989.*

<

1

*11. 6. 1989.*



*11. 6. 1989.*

**>**

**1**

*15. 7. 1989.*



15. 7. 1989.

<2

2. 9. 1989.

*2. 9. 1989.*



**1**

*30. 9. 1989.*



*30. 9. 1989.*

---

2

*ноябрь 1989.*

---

ноябрь 1989.

---

4

17. 3. 1990.

---

( "Список авторов" )

17. 3. 1990.

<2

12. 5. 1990.

( "Список авторов" )



*12. 5. 1990.* < 61 *1. 6. 1995.*  
[KД]