

Новая серьезность / Интересная вещь: Введение

Йеспер Нордаль

Если некто «является» женщиной, это, безусловно, не единственная характеристика; слово неполноценно, и не потому, что предгендерная «личность» выходит за частности своего пола, но потому, что в разных исторических контекстах пол не всегда проявляется с одинаковой четкостью или последовательностью и пересекается с расовыми, классовыми, этническими, сексуальными и локальными модальностями дискурсивно сконструированных идентичностей. В конечном итоге невозможно отделить «пол» от политических и культурных пересечений, на которых он неизменно производится и поддерживается. Джудит Батлер*

Радикальное феминистское мышление с 1989–1990 годов сделало своей основной задачей понимание того, как гендер соотносится с другими ключевыми измерениями идентичности. Конечно, в реальности такая задача, спровоцированная угрозой неразличения ложной гомогенности женского (и мужского) опыта, уже стояла перед феминизмом второй волны. Слова Джудит Батлер, написанные в 1990 году, отражают появление нового, обобщающего мирового порядка, возникшего с концом холодной войны. Появилась срочная необходимость осмыслить сопредельные с гендером области. Стало очевидным, что возникающий мировой порядок заставит принять новые стратегии, новые позиции, с которых следует о нем говорить и действовать ему наперекор. Двадцать лет спустя мы все еще спрашиваем: какие нарративы создают современные художники, чтобы проявить неизбывную сложность социальных отношений – отношений, в которых гендер всегда играет определяющую, но всегда контекстуальную роль? Говоря точнее, задачей кураторов было создание выставки, где разные типы нарративов были бы противопоставлены и взаимодействовали друг с другом, выводя на первый план противоречия, пропуски, темные места, совпадения и сходства.

На выставке представлены видео и перформансы русских и шведских художников, в которых по-разному трактуются гендерные нормы и общественные иерархии. Все одиннадцать произведений служат расширению диалога о возможности социальной критики посредством искусства – даже когда произведение не позиционирует себя как «политическое». В этом случае особый акцент сделан не на заявленной принадлежности работы к сфере прогрессивной политики, а на особенностях практики, на способности представить свою точку зрения так, чтобы она захватила зрителя. Кураторы посчитали это более важным, чем показ произведений, либо пропагандирующих четкую политическую позицию, либо основанных на ней. Другой задачей стал отбор работ, каким-либо образом комментирующих друг друга благодаря разным техникам, точкам схода и приоритетам. Другими словами, мы старались предложить не разнообразие точек зрения, а подчеркнуть особенности одной работы через другие. Это служит стартовой площадкой и стимулом для встречи искусства и зрителя. Общедоступный семинар и программа фильмов, являющиеся частью проекта, служат медиации диалога искусства и зрителя – более того, встрече двух культур, русской и шведской. Пусть эти культуры неверно рассматривать как монолитные и целостные, не стоит прибегать и к идеологически сомнительной форме амнезии с тем, чтобы игнорировать разницу в траектории их исторического становления. Проект в целом основан на сравнительном, межнациональном подходе к гендеру, сексуальности и их социополитическим и экономическим контекстам. Так, подборка фильмов, созданных в России и Швеции с конца 1960-х годов по наши дни, познакомит зрителя с важными историческими особенностями стран. Например, фильм «Я любопытен – желтый», снятый шведским режиссером Вильготом Шеманом в 1967 году, критикует капиталистическое и гендерное неравенство, являясь одновременно документом сексуальной революции и левых течений в шведском обществе конца XX века. Целью выставки, таким образом, становится осмысление межкультурного настоящего, но не ценой отказа от прошлого. Выставка принимает вызов, предъявленный произведению как акту общественной деятельности. Произведение, в свою очередь, делает художника соучастником изобретения культурных форм, которые определяют возможность альтернативы или по крайней мере возможность выявить природу проблемы. Я не имею в виду, что проблема сводится к одному объяснению. Напротив, теория интерсекциональности предполагает, что все более важным становится понимание того, как могут быть связаны на первый взгляд несходные проблемы с подавлением и сопротивлением. Трудно понять, что происходит в мире, из чего состоим «мы», граждане определенного класса и пола, и как нами управляет непрозрачный посредник – глобальный капитал. Ученый-феминист и активистка Чандра Тальпаде Моханти при-

Эва Айнхорн, Без названия, фотография, 2002, 100x100 Эва Айнхорн, Untitled, photo, 2002, 100x100 cm



NEW GRAYITY \ INTERESTING THING

зывает к дешифровке языка корпораций, который вынуждает нас следовать многочисленным формам ущербной гражданской активности, предлагаемым капиталом:

Значит, вы не говорите о людях, теряющих права. Вы говорите о людях, которым предоставляются все более удобные услуги. Вы не говорите о прозрачности, вы не говорите о том, что в приватизированных пространствах только богатые люди имеют право голоса. А те, у кого нет денег, не имеют такого права – вообще. Ваш статус гражданина определяется богатством и классовыми привилегиями. Может, вы живете в стране, считающейся «демократической», но жизнь в демократической стране не имеет ничего общего с разновидностью демократических прав, которые предоставлены вам в неолиберальных, приватизированных, ориентированных на доход культурах**.

Согласно Моханти, современный феминизм находится внутри дискурса, не изолирующего гендер от общественного пространства, не создающего для него лабораторных условий. Наоборот, современный феминизм указывает нам на политические риски, связанные с осмыслением важнейших социальных проблем сегодняшнего дня – бедности, приватизации, статуса гражданина, демократии – вне контекста гендерных отношений. Вот почему битва, к которой присоединились и художники, должна быть не только международной, но и межсекционной. Моханти выступает в защиту сравнительной методологии познания, поскольку капитализм наделяет субъект гендером контекстуально, в то же время оперируя понятиями, стоящими над уровнем государств как наций***. «Единство», навязанное и шведам, и россиянам глобальным капитализмом, маскулинной культурой и неолиберальной соглашательской идеологией, может быть разным в разных культурах, но в конечном итоге является производной общей матрицы. Многие политические шаги в масштабах планеты, направленные на реструктуризацию, делаются под знаменем демократии, хотя их последствия отнюдь не демократичны, в то время как откровенно оппозиционные дискурсы часто оттесняют вопросы гендера и сексуальности на второй план. Мы надеемся, что «Новая серьезность / Интересная вещь» ликвидирует этот «вынос за скобки» и удержит гендер и сексуальность в поле нашего зрения.

• Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London, 1990, p. 6.

• Чандра Тальпаде Моханти цитируется в фильме «Антикапиталистическая борьба феминизма и транснациональная солидарность» (Йеспер Нордаль, видео, 69 мин., 2007).

*** См. Chandra Talpade Mohanty, *Feminism without Borders*, Duke University Press, Durham and London, 2003, p. 238.

New Gravity / Interesting Thing: An Introduction

Jesper Nordahl

If one “is” a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregnant “person” transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out “gender” from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained. Judith Butler•

Understanding how gender cuts across other key dimensions of identity has been a declared objective of radical feminist thinking since 1989–90. In reality of course, such an objective – posited against the threat of misrecognizing a false homogeneity of women’s (and men’s) experiences – was already embedded in second-wave feminism. What Judith Butler’s words from 1990 reveal is that at the end of the Cold War and as a new, totalizing world order was emerging, the need to reflect on the *co-articulation* of gender became pressing. It was becoming obvious that the emerging world order would require new strategies, new positions from which to speak and act against it. Twenty years on, we may as well ask: what narratives do contemporary artists imagine in order to address the undiminished complexity of social relations – relations where gender is invariably found to play a constitutive, and yet always contextualized, role? More specifically, the curatorial aim underpinning *New Gravity / Interesting Thing* has been to mount a show where such narratives could be juxtaposed and invited to interact, bringing forth contradictions, gaps, unclarities, overlaps, affinities.

The exhibition includes video and performance work by Russian and Swedish artists that addresses

gender norms and social hierarchies in diverse ways. All eleven pieces in the show contribute to expanding the dialogue around the possibility of social critique through art, even in cases where a work is not self-styled as “political”. On this occasion, emphasis was placed not on a work’s declared commitment to progressive politics but on its ability to *practice* differently, to put forward an engaging view. This was deemed more important than each work providing, and operating from, a fully formed political position. There was also the intention to bring together works that somehow commented on each other through their different outlooks, focal points and priorities. In other words, we sought to offer not a plurality of viewpoints but to mobilize each work through another work, as a starting point and a stimulus in the encounter between art and the public. The open access seminar and the screening program organized as part of this project serve to also mediate the encounter between art and the public as well as the encounter between the two cultures – Russian and Swedish. As misleading as it would be to see these cultures as monolithic and unified, it would also require an ideologically dubious form of amnesia to disregard their historically diverse trajectories. The broader project relies on a comparative, transnational approach to gender, sexuality and their socio-political and economic contexts, and so a selection of films produced in Russia and Sweden from the late 1960s to date can help animate this crucial historical background. For example, the 1967 film “I Am Curious – Yellow”, made by Swedish director Vilgot Sjöman, criticizes capitalist and gender oppression as much as it constitutes a document of the sexual revolution and the Left in Swedish society in the late twentieth century. *New Gravity / Interesting Thing* thus aims to think about an inter-cultural present but not through the facile dismissal of the past.

The exhibition responds also to the challenge of positing the artwork as a site of social practice. In its turn, the artwork reveals the artist to be a contributor to the invention of cultural forms that set the possibility of alternatives or at least the possibility of illuminating the nature of the problem. I do not mean by this that the problem can be reduced to “one”. Rather, as intersectionality theory suggests, understanding *how* what are seemingly unrelated issues can prove to be connected instances of oppression and resistance becomes increasingly important. It is already hard enough to figure out what is going on in the world today, how “we” are today constituted as (gendered and classed) citizens through the non-transparent rule of our common mediator – that is, global capital. Feminist scholar and activist Chandra Talpade Mohanty has argued about the need to unmask a corporatist language which delivers us to the many expressions of diminished citizenship that capital has on offer:

So, you do not talk about people losing rights, you talk about people getting more efficient services. You do not talk about accountability, you do not talk about the fact that in privatized spaces it is people who have wealth and money who have a say. And people who do not have wealth and money have no say - none whatsoever. Your citizenship is determined by your wealth and your class privilege. You may happen to live in a country that calls itself a “democracy,” but living in a democracy has nothing to do with the kind of democratic rights that you are afforded in neoliberal, profit-oriented, privatized cultures.♦♦

Contemporary feminism, according to Mohanty, is a discourse that does not isolate gender, examining it in socially non-existent, lab conditions. Instead, contemporary feminism makes us conscious of the political risks faced when thinking about the major social issues of today – poverty, precarization, privatization, citizenship, democracy – without seeking to grasp them also in terms of gender relations. This is why the battle, joined also by artists, must be intersectional as well as transnational. Mohanty has herself advocated a comparative methodology of getting-to-know, as capitalism engenders subjects contextually while simultaneously operating beyond the nation-state level.♦♦♦ The “holistic” treatment imposed on us - whether in Russia or Sweden – by global capitalism, masculinist culture and a consensus-based neoliberal ideology may find culturally specific expressions but is ultimately a shared matrix. Many of the restructuring policies around the globe are implemented in the name of democracy when their consequences undermine democracy – while, as has become apparent in 2010, gender and sexuality continue to be marginalized in many discourses that claim an oppositional stance. *New Gravity / Interesting Thing* hopes to be an instance of negating this condition of marginalization, keeping gender and sexuality in orbit and in sight.

♦ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London, 1990, p. 6.

♦♦ Chandra Talpade Mohanty quoted in *Anticapitalist Feminist Struggle, and Transnational Solidarity* (Jesper Nordahl, video, 69 minutes, 2007).

♦♦♦ See Chandra Talpade Mohanty, *Feminism without Borders*, Duke University Press, Durham and London 2003, p. 238.

The Knife
Pass This On (Передай другому),
видео, 4.12 мин.
Музыка: The Knife (Карин Дрейер
Андерсон и Олаф Дрейер) /
Видео: Йохан Ренк, 2003

The Knife
Pass This On, video, 4.12 minutes.
Music: The Knife (Karin Dreijer
Andersson and Olof Dreijer) /
Music video: Johan Renck, 2003



Владимир Селезнев
Плохое кино, видео, 3.10 мин., 2009

Vladimir Seleznev
Bad Film, video, 3.10 minutes, 2009



Тобиас Бернструп
Ходячее эго (Тело 5), закольцованное
видео, без звука, 2010

Tobias Bernstrup
Walking Ego (Body 5), video, silent,
loop, 2010





Анна Ларсон
Новая гравитация, видео, 30 мин., 2003

Annika Larsson
New Gravity, video, 30 minutes, 2003



Павел Костомаров, Антуан Каттин
Трансформатор, видео, 16 мин., 2003

Pavel Kostomarov, Antoine Cattin
Transformer, video, 16 minutes, 2003



Эва Айнхорн, Тереза Мёрнвик
Warszaw.street.02, видео, 10 мин., 2003

Ewa Einhorn, Terese Mörnvik
Warszaw.street.02, video, 10 minutes, 2003



Маркус Линден
Сожаляющие, фильм, 60 мин., 2010

Marcus Lindeen
Regretters, film, 60 minutes, 2010

Courtesy Anna Bjarnesson



NEW GRAVITY \ INTE F RESTING & THING



Елена Климова
 Чувство места, видео, 5.24 мин., 2009

Elena Klimova
 Sense of Place, video, 5.24 minutes, 2009



Кайса Дальберг
 20 минут (женский кулак),
 закольцованное видео, 20 мин., 2006

Kajsa Dahlberg
 20 Minutes (Female Fist), video,
 20 minutes, loop, 2006





Клара Лиден
Парализованная,
видео, 3.06 мин., 2003

Klara Liden
Paralyzed, video,
3.06 minutes, 2003

Елена Ковылина
Вымирающие лебеди,
видео, 8.36 мин., 2008

Elena Kovylna
Dying Swans, video,
8.36 minutes, 2008



Возможность гендера

Карина Караева

Существует ли гендер в современном отечественном искусстве? Когда российский художник испытывает на себе влияние зарубежных практик, он стремится не только перенять сложившуюся традицию, но в большей степени вскрыть определенный контекст в своем личном пространстве. Выставочный проект «Новая серьезность / Интересная вещь» не претендует на радикальную артикуляцию конкретной проблематики, связанной с гендерными мутациями, но выявляет возможный «иной» смысл, который до сих пор существовал в пространстве узко дисциплинарного высказывания. Безусловно, гендерный вопрос встает всегда, когда речь идет о конкретно мужском или женском художественном высказывании, однако в случае с шведским современным искусством, в котором феминизм вытесняет любую другую практику и влияет на развитие «традиционного» искусства, российский художник(ца) испытывает потребность, не всегда объективную и очевидно выраженную, во внутреннем отстранении и бессознательном делегировании себя как переживающего гендерную проблематику. Форма сообщения между художником и гендером лежит в пространстве достаточно конкретного и внятного отношения к собственной персоне и принадлежности к той или иной национальной, половой, социальной, политической группе либо сознательному отказу от этой принадлежности. Позиционистская функция художника перестает учитываться там, где модальность его выражения предельно объективна. Однако идентификация этого выражения всегда связана с определенного рода формальными признаками, а именно – возможностью подключения исторического (массового) или личного отношения. Самоотверженность художника не всегда относится исключительно к самому поступку, но также – и прежде всего – к попытке самоанализа. Этот самоанализ уже выходит за жесткие границы гендерного различия и превращается в самокритическую возможность продемонстрировать отношение. Елена Климова, Владимир Селезнев, Елена Ковылина, Павел Костомаров и Антуан Каттин так или иначе дублируют определенную ситуацию, обладающую в том числе гендерной принадлежностью. Например, Елена Климова исследует топографию места, *locus solus*, определение которого в ее высказывании приобретает характеристику, позволяющую распространить ее в чувственное пространство. Драматургия действия – когда Климова буквально кричит и звук распространяется уже за пределы места «здесь и сейчас» – вытесняется значением слова. То, что это слово, точнее, словосочетание, произносится женщиной, добавляет иную формальность в определение его возможностей. Произнесение и/или выкрикивание этого слова обладает одинаковой степенью отчаяния безнадежности, имеющего по отношению к месту равный градус индифферентности. Кажется, что эта индифферентность присуща персонажам фильма Павла Костомарова и Антуана Каттина «Трансформатор». Эти герои уже не обладают ни одной принадлежностью – режиссеры исследуют феномен антиантропологического визуального повествования. Жизнь, только в своей отстраненной простоте, интересует художника Владимира Селезнева, который в своей работе «Плохое кино» затрагивает, в сущности, банальную проблематику существования, точнее проблематику отношений между мужчиной и женщиной. Художник сознательно отказывается от звука, от любого вербализма в пользу эмоционального взаимодействия двух персонажей, но при этом говорит об утрате возможной коммуникации. Здесь как бы нет мужского и женского – лишь отсутствие, какая-то особенная простота, которая уже создает присутствие. В этой простоте есть все что угодно, кроме конкретного определения: художник сознательно прибегает к условному языку кинематографа, который предельно прозрачен в своем изображении, однако сквозь призму конкретного художественного высказывания выглядит как дополнительная стена, не позволяющая проникнуть в характер взаимоотношений персонажей. Елена Ковылина также отстраняет возможность коммуникации, однако в ее работе «Вымирающие лебеди» действие маркировано конкретным политическим событием. Этот аспект, безусловно, является той формальностью, за которой отношения между властью и гражданином становятся актуальными. Художница, известная своими феминистскими перформансами, переходит в кажущееся иным пространство художественного высказывания. Рефлексируя на тему отношений внутри государства, она, однако, продолжает развивать тему невозможности диалога. Для нее существует монологическая форма конкретного идеологического диктата. Запрет на изображение и слово имеет отношение к конкретной проблематике возможности высказывания – художественного или гендерного, или художественного внутри гендерного, или наоборот – вот идеология «новой серьезности».

The Possibility of Gender

Karina Karaeva

Does gender exist in modern Russian art? When a Russian artist feels the influence of foreign practices, he attempts not only to take over an established tradition, but (and to a greater extent) to open up a specific context in his own personal space. The exhibition project *New Gravity / Interesting Thing* does not pretend to any radical articulation of the concrete problematic associated with gender mutations, but reveals a possible “other” meaning, which previously existed in the space of a narrowly disciplinary utterance. Certainly, the gender issue always arises when a specifically male or female artistic utterance is in question, but in the case of Swedish contemporary art, where feminism squeezes out any other artistic practice and influences the development of “traditional” art, the Russian artist (male or female) feels a need – not always objective or clearly expressed – for internal removal and unconscious delegation of himself as experiencing the gender problematic. The form of communication between the artist and gender lies in the space of a concrete and comprehensible relationship to one’s own person and attachment to some or other national, sexual, social or political group, or of a conscious rejection of such attachment. The positional function of the artist ceases to be taken into account when the modality of his expression is as objective as it can be. However, identification of this expression is always associated with a certain kind of formal features, namely with the possibility of tying in a historical (mass) or personal attitude. The artist’s selflessness is not always related exclusively to the act itself, but also – and primarily – to an attempt at self-analysis. This self-analysis already goes beyond the strict limits of gender difference and turns into the self-critical possibility of demonstrating the attitude. Elena Klimova, Vladimir Seleznev, Elena Kovylyna, Pavel Kostomarov and Antoine Cattin find ways of replicating a specific situation, which includes a gender attachment. For example, Elena Klimova studies the topography of a place, locus solus, the definition of which in her utterance acquires a character that enables it to be extended into an emotional space. The drama of the action – when Klimova literally shouts and the sound reaches beyond the bounds of the “here and now” place – is squeezed out by the meaning of the word. The fact that the word, or rather phrase, is pronounced by a woman adds a different formality to the definition of its possibilities. The pronouncement and/or shouting of this word has the same level of hopeless despair, which has an equal degree of indifference in relation to the place. This indifference seems to be essential to the characters in *Transformer*, a film by Pavel Kostomarov and Antoine Cattin. These heroes do not have any attachment – the directors study the phenomenon of anti-anthropological visual narrative. Life, but life in its removed simplicity, is what interests the artist Vladimir Seleznev, who in his work *Bad Film* touches, in essence, on the banal issue of existence, or more precisely the issue of the relations between man and woman. The artist consciously renounces sound or any verbalism in favour of the emotional interaction of two persons, but at the same time he speaks of the loss of possible communication. There is, as it were, no male and female here – only an absence, a specific kind of simplicity, which creates presence. This simplicity has everything except for a concrete definition: the artist consciously resorts to the conventional language of the film-maker, which is as transparent as can be in its representation, but a further wall is seen through the prism of the concrete artistic utterance, which prevents any penetration into the nature of the relations between the characters. Elena Kovylyna also takes away the possibility of communication, but the action in her work *Dying Swans* is marked by a concrete political event. Certainly, this aspect is the formality, behind which the relations between government and the citizen are actualized. The artist, who is well-known for her feminist performances, crosses into the apparently other space of artistic utterance. Reflecting on the theme of relationships within the state, she continues at the same time to develop the theme of the impossibility of dialogue. She believes in the existence of a monological form of the concrete ideological diktat. The prohibition on representation and the word relates to a concrete problematic of the possibility of utterance – artistic or gender utterance, or artistic within artistic, or the opposite, – such is the ideology of the “new gravity”.

- THE KNIFE (Швеция)
- ВЛАДИМИР СЕЛЕЗНЕВ (Россия)
- ТОБИАС БЕРНСТРУП (Швеция)
- АННИКА ЛАРСОН (Швеция)
- ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ, (Россия)
- АНТУАН КАТТИН (Швеция)
- МАРКУС ЛИНДЕН (Швеция)
- ЭВА АЙНХОРН, (Швеция)
- ТЕРЕЗА МЁРНВИК (Швеция)
- КАЙСА ДАЛЬБЕРГ (Швеция)
- ЕЛЕНА КЛИМОВА (Россия)
- КЛАРА ЛИДЕН (Швеция)
- ЕЛЕНА КОВЫЛИНА (Россия)



Йеспер Нордаль, Москва-река, видео, 9.40 мин., 2010 Jesper Nordahl, Moskva-reka, video, 9.40 minutes, 2010



НОВАЯ СЕРИЯ РАВНОУСЛОВИЯ ИЛИ РЕЗОНАНСНАЯ ВЕЩЬ

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)

Новая серьезность / Интересная вещь

Выставка:

7 декабря 2010 – 23 января 2011

Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
Москва, ул. Зоологическая, 13, стр. 2
www.ncca.ru

Организаторы:

Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
Генеральный директор: Михаил Миндлин
Художественный руководитель: Леонид Бажанов
Шведский институт

Кураторы:

Карина Караева (Россия), Йеспер Нордаль (Швеция)

Координатор: Юлиана Авсиевич (Россия)

При поддержке

Посольства Швеции в Москве
Шведского художественного совета
Фонда Iaspis

Каталог выставки:

Издательский отдел ГЦСИ:

Руководитель отдела: Татьяна Манина
Замруководителя отдела: Анна Чубукова

Дизайн: Максим Спиваков

Редакторы: Анна Зайцева, Анджела Димитраки

Перевод: Валентин Дьяконов, Бен Хусон

Биографии: Александр Извеков

Корректоры: Марина Шапошникова, Бен Хусон

Цветокоррекция: Дмитрий Попов

ISBN 978-5-94620-075-2

© **Тексты:** авторы

© **Иллюстрации:** художники

© **Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)**

ГЦСИ, Москва, 2010

SI.
Swedish Institute.

SWEDISH
ARTS COUNCIL

N C C A Г Ц С И
Г Ц С И N C C A
N C C A Г Ц С И
Г Ц С И N C C A
N C C A Г Ц С И
Г Ц С И N C C A



iaspis
The Swedish Arts Grants
Committee's International
Programme for Visual Artists

Ministry of Culture of the Russian Federation
National Centre for Contemporary Arts (NCCA)

New Gravity / Interesting Thing

Exhibition:

December 7, 2010 – January 23, 2011

National Centre for Contemporary Arts (NCCA)
13, bld. 2, Zoologicheskaya Ulitsa, Moscow
www.ncca.ru

Organizers:

National Centre for Contemporary Arts (NCCA)
General Director: Mikhail Mindlin
Artistic Director: Leonid Bazhanov
Swedish Institute

Curators:

Karina Karaeva (Russia), Jesper Nordahl (Sweden)

Coordinator: Yuliana Avsievich (Russia)

With support from

Embassy of Sweden in the Russian Federation
Swedish Arts Council
Iaspis Fund

Catalog:

NCCA Publishing Department:

Director: Tatiana Manina
Deputy Director: Anna Chubukova

Design: Maxim Spivakov

Editors: Anna Zaitseva, Angela Dimitrakaki

Translators: Valentin Diakonov, Ben Hooson

Biographies: Alexander Izvekov

Proof-readers: Marina Shaposhnikova, Ben Hooson

Color correction: Dmitry Popov

ISBN 978-5-94620-075-2

© **Texts:** authors

© **Illustrations:** artists

© **National Centre for Contemporary Arts (NCCA), 2010**

NCCA, Moscow, 2010

INTERESTING THING
NEW GRAVITY

• THE KNIFE (Sweden)

• VLADIMIR SELEZNEV (Russia)

• TOBIAS

BERNSTRUP (Sweden)

• ANNIKA LARSSON (Sweden)

• PAVEL

KOSTOMAROV, (Russia)

ANTOINE CATTIN (Sweden)

• MARCUS LINDEEN (Sweden)

• EWA EINHORN, (Sweden)

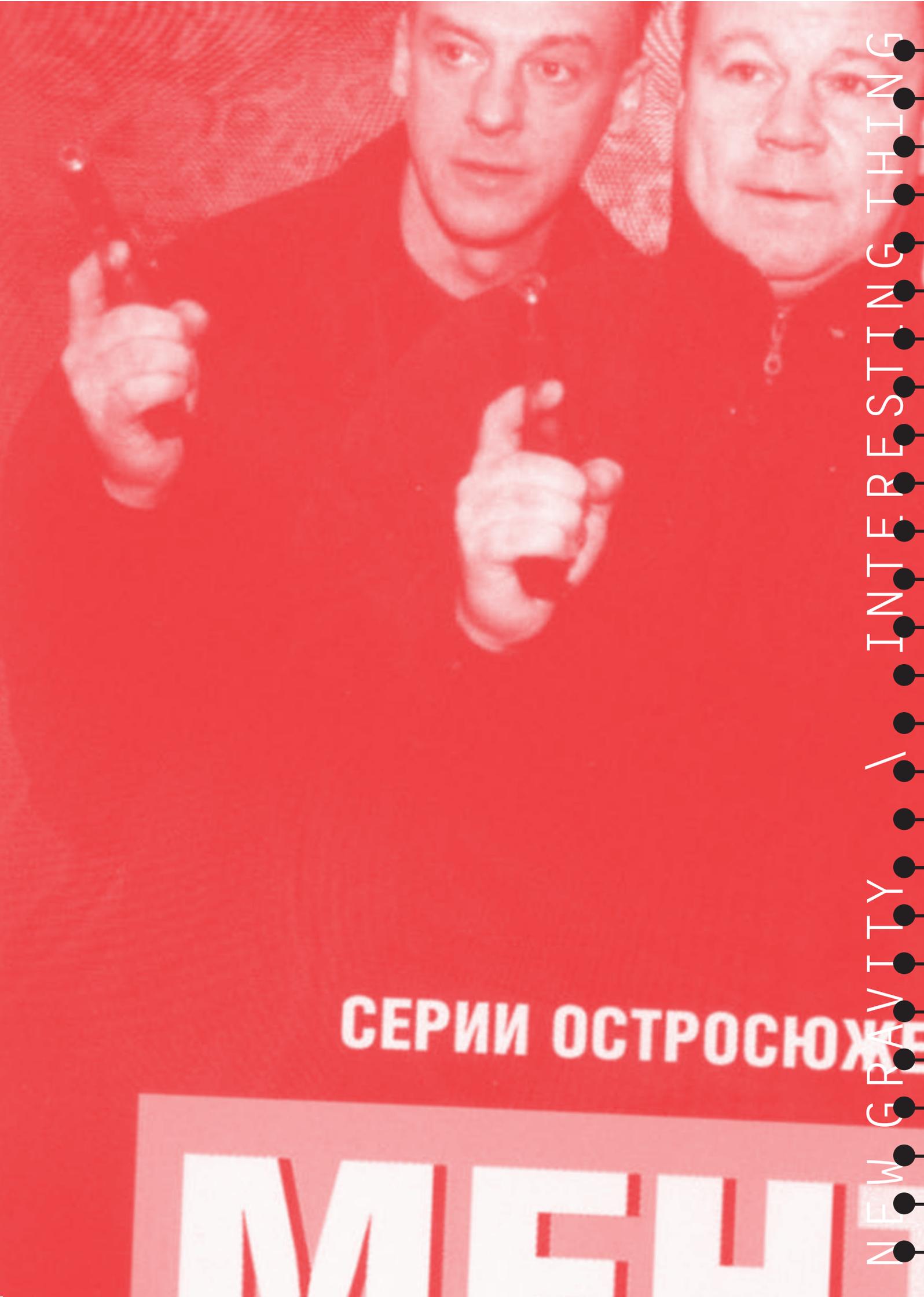
TERESE MÖRNVIK (Sweden)

• KAJSA DAHLBERG (Sweden)

• ELENA KLIMOVA (Russia)

• KLARA LIDEN (Sweden)

• ELENA KOVYLINA (Russia)



NEW GRAVITY \ INTERESTING THING

СЕРИИ ОСТРОСЮЖЕ

МЕСУ



НОВАЯ СЕРИЯ БЕЗНОСТЬ ИНТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ

МЕНТЫХ ДЕТЕКТИВОВ

Рекламный плакат к телесериалу «Менты-4». Рабочий материал к работе Владимира Сегезнева «Плохое кино»
Billboard for the TV serial "Cops-4". Working material for Vladimir Seleznev's "Bad Film"

The Knife

Pass This On (Передай другому), видео, 4.12 мин.

Музыка: The Knife (Карин Дрейер Андерсон и Олаф Дрейер) /

Видео: Йохан Ренк, 2003

В клипе «Передай другому» заснято выступление мужчины-трансвестита в помещении, напоминающем шведский провинциальный клуб для обитателей небогатого пригорода. Чувство ужасной пятничной скуки, не-отдыха, трансформируется из-за очевидной необычности мероприятия. «Передай другому» отходит от четких интерпретаций материала и ставит множество интересных вопросов о поп-культуре как критической практике, о наследии феминизма, мужественности и этносе, о выступлениях трансвеститов и репрезентации.

Параллельно с занятиями музыкой The Knife осуществляют политические акции и перформансы за пределами сцены. Получив Grammy как лучшая поп-группа 2003 года, они послали на церемонию вместо себя двух представителей в костюмах герильеро (эту роль исполнили художники Фиа-Стина Сандлунд и Микеле Мазуччи). На одежде было написано число «50» – в знак протеста против доминирования мужчин в мире шоу-бизнеса. Другим примером политической активности The Knife стал перевод большой суммы денег в пользу предвыборной кампании «Феминистской инициативы» (феминистской партии Швеции) в знак того, что в шведской и европейской политике существует серьезная необходимость поддержки феминизма.

Текст: Йеспер Нордаль

The Knife

Pass This On, video, 4.12 minutes. Music: The Knife (Karin Dreijer

Andersson and Olof Dreijer) / Video: Johan Renck, 2003

The music video *Pass This On* records a male drag performance confronting a painfully bored mixed-ethnic, working-class, predominantly male audience in what looks like the community center of a small Swedish town or a less affluent suburb. The Friday night feeling of stupefying boredom rather than leisure is transformed by the apparently extraordinary event of the performance. Defying any clear-cut reading of the scene it records, *Pass This On* introduces many interesting questions about pop culture as a critical practice, the legacy of feminism, masculinity and ethnicity, drag performance and representation.

Parallel to their musical performances The Knife also realize political actions/performances offstage. When they won a Grammy award as best pop band in 2003, instead of attending the awards ceremony in person they sent two representatives dressed as Guerrillas (the artists Fia-Stina Sandlund and Michele Masucci) with the number 50 written on their costumes to protest against male dominance in the music industry. There was another instance of their engagement with politics during the last election in Sweden, when they made a large financial contribution to the campaign by *Feminist Initiative (FI)*, the feminist party of Sweden, to emphasise the need for a serious feminist agenda in Swedish and European politics.

Text: Jesper Nordahl

НОВАЯ СЕРЬ БЕЗЗНОСТЬ ИНТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ



Владимир Селезнев
Плохое кино, видео, 3.10 мин., 2009

В основе этого видео лежат, по сути, украденные мной образы. Некоторое время назад для подработки я в качестве оператора согласился задокументировать промоакцию, проходившую в одном из автосалонов.

Акция называлась «Киномания» или что-то в этом роде и заключалась в следующем: специально нанятые актеры и промоутеры изображали из себя съемочную группу и приглашали обычных людей, пришедших в автосалон выбирать себе машину, поучаствовать в съемках некоего фильма.

Вместо сценария псевдорежиссер предлагал какую-то простенькую ситуацию, а в качестве реквизита – машины, представленные в салоне, бутафорский пистолет, парики и накладные бороды. Некоторые посетители не прочь были поразвлечься таким образом. Из заснятого четырехчасового материала (который, кстати, заказчику так и не понадобился, хотя деньги мне заплатили) я выбрал несколько маленьких сюжетов, в которых, как мне показалось, «актеры» вполне убедительны, потому что не пытаются играть: они просто такие, какие есть на самом деле.

Вместо названия отдельных частей я взял теги, которыми прокатчики или рецензенты метят тот или иной фильм: «мелодрама», «комедия», «криминал» и т.д.

Еще за ненадобностью я решил совсем убрать звуковой ряд, так как гораздо интереснее, на мой взгляд, физические и эмоциональные человеческие проявления. Так что это видео не о «плохом кино», да и вообще не о кино, а о реальности и о людях.

Текст: Владимир Селезнев

Vladimir Seleznev
Bad Film, video, 3.10 minutes, 2009

This video is based on images that, essentially, I stole. A while ago, to earn some extra money, I agreed to be the cameraman recording a promotional event at a car showroom.

The event was called *Cinemanía* or something similar: hired actors and promoters pretended to be a film crew and asked ordinary people – who were visiting the showroom to choose a car – for help in making a film.

Instead of a script, the pretend-director proposed a simple situation. The props were the cars in the showroom, a mock pistol, wigs and artificial beards.

Some visitors went along with this for fun. I shot four hours of material, which the customer didn't actually use in the end, though he paid me for it. I chose a few small pieces from this, where I found the actors perfectly convincing, because they didn't try to act: they were just themselves.

Instead of titles for the separate parts I used tags that you find in video hire and reviews: "melodrama", "comedy", "crime", etc.

I decided to completely take out the sound because it was unnecessary: the human physical and emotional display were much more interesting to me. So it isn't a video about "bad cinema", or about any cinema, but about reality and people.

Text: Vladimir Seleznev

НОВАЯ СЕРИЯ БЕЗЗНАТОСЬ И НТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ



ВЛАДИМИР СЕЛЕЗНЕВ VLADIMIR SELEZNEV

Тобиас Бернstrup

Ходячее эго (Тело 5), закольцованное видео, без звука, 2010

В работе «Ходячее эго (Тело 5)» мы видим цифровой аватар Бернstrupа в костюме робота с обнаженной женской грудью, безостановочно идущего по направлению к зрителю. Анимация представляет собой модификацию известной видеоигры Half-Life 2 и использует ее инструменты для создания новых персонажей – в данном случае аватара с лицом художника, одетого в костюм, использованным в перформансах.

Уже много лет музыкальные перформансы и анимация Бернstrupа, задействуя приемы трагедии и меланхолическую синтезаторную музыку, затрагивают вопросы гендера, сексуальности, реальности, фантазии, производства желания и сексуальной фетишизации иллюзий. «Ходячее эго (Тело 5)» является продолжением ранних работ художника. Тело на экране еще больше отдалилось от четких гендерных категорий и стало более «голубым». Перформансы Бернstrupа достигли более абстрактной, символической стадии и перешли от вопросов трансгендерности и «реальной» жизни к более фантазийным, гибридным смыслам.

Параллельно с показом видео на открытии выставки в ГЦСИ будет представлен новый перформанс Тобиаса Бернstrupа. Во время перформанса на художнике будет тот же костюм, что и в видео: он предстанет перед зрителями на каблуках, его тело будет закрыто одеянием из латекса телесного цвета с вставками цвета металл – загадочный полуголый организм, возникающий в результате симуляции блестящего корпуса робота.

Текст: Йеспер Нордаль

Tobias Bernstrup

Walking Ego (Body 5), video, silent, loop, 2010

In *Walking Ego (Body 5)*, we see Bernstrup's digital alter ego, dressed in a robotic costume, with exposed breasts, walking endlessly towards the viewer. The animation is made by modifying the well-known video game, *Half-Life2*, and using its tools for character animation in order to create an avatar textured with the artist's face and performance outfit.

Over many years Bernstrup's musical performances and animations have addressed issues of gender, sexuality, reality, fiction, the production of desire and the sexual fetishisation of dreams through drag and melancholic synth pop. *Walking Ego (Body 5)* extends the artist's previous work, as the body that appears has further transformed away from clear gender categories and become more queer. Bernstrup's performances have also reached a more abstracted, symbolic stage, and drifted away from addressing trans-gender and "real" life to more fictive, hybrid references.

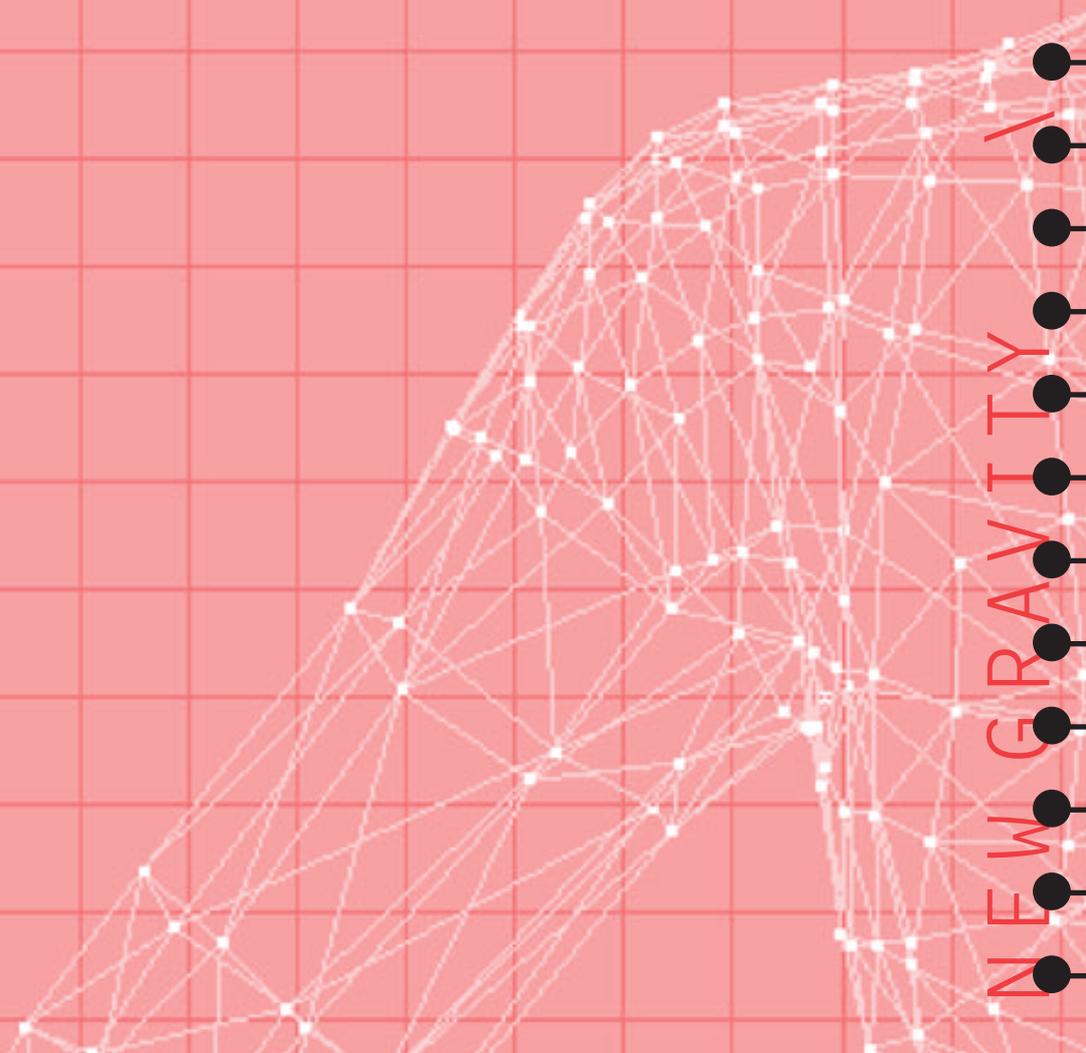
Parallel to the video *Walking Ego (Body 5)*, the exhibition opening of *New Gravity / Interesting Thing* at NCCA in Moscow will feature a new performance by Tobias Bernstrup. In this new piece he wears the same costume as in *Walking Ego (Body 5)*. He appears in high heels, his body fully covered by a partly metallic, partly skin-coloured, skintight latex dress. Emulating a shiny robotic body, the costume becomes an unfamiliar half-naked body.

Text: Jesper Nordahl

НОВАЯ СЕРЬ БЕЗЗНАТЬ И НТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ



ТОБИАС БЕРНСТРУП TOBIAS BERNSTRUP



NEW GRAVITY / INTERESTING THING

Autumn

5/10-2006



Evu Braun -47

Шведский опыт равенства полов

Анна Мария Берниц

Менеджер проектов направления «Искусство и дизайн»

Шведский институт

В контексте международных обсуждений равенства полов Швецию часто приводят в качестве положительного примера. Каждый год Мировой экономической форум публикует доклад о степени равенства полов на планете. Швеция была на первом месте в 2007 году, но ныне занимает почетное четвертое место после Финляндии, Норвегии и Исландии. В пользу Швеции говорит тот факт, что в правительстве и в парламенте достигнут гендерный баланс. Но равенство полов не характерно для шведского общества в целом, несмотря на то что мы действительно добились большего, чем другие страны.

Равенство полов является особым политическим вопросом в Швеции с середины 1960-х годов. В 1970-е было проведено несколько реформ, направленных на увеличение количества работающих женщин. Среди них – индивидуальные налоговые ставки, развитие центров заботы о детях и стариках, страхование родителей. Законодательство о равенстве полов в области труда было принято в 1980 году, специальный «месяц папы» в рамках отпуска по уходу за ребенком утвержден в 1994-м, а в 1999-м принят Закон о запрещении покупки сексуальных услуг. Общая цель шведской политики равенства полов заключается в том, чтобы дать всем гражданам право влиять на общество и собственную жизнь вне зависимости от пола и сексуальной ориентации.

Принцип отсутствия дискриминации по половому признаку заложен во всех конвенциях ООН, касающихся прав человека. Недавние исследования показывают четкую связь между равенством полов, благосостоянием страны и уровнем экономической конкурентоспособности. Неравенство любого рода сдерживает рост индивидов, развитие стран и эволюцию обществ, поэтому популяризация идей равенства полов должна стать приоритетом для всех стран мира.

Шведский институт проявляет чрезвычайную активность в сфере культуры. Он также активно работает с проблемами равенства полов. Поэтому нас особенно радует проведение выставки «Новая серьезность / Интересная вещь», в которой художники из Швеции и России затрагивают многие интересные проблемы, не предлагая простых решений. Их работы предлагают нам задуматься о ситуации, в которой мы оказались. В поиске самореализации мы с легкостью играем предписанные роли в общественном спектакле, где доминируют власть и гендер.

«Каменное молоко». Городская женская газета. №1, 2006. Издатель Елена Ковылина. Редактор Петр Быстров
"Stone Milk". Urban Female Newspaper №1, 2006. Published by Elena Kovylyina. Edited by Petr Bystrov

Наталья Быстрова
Natalia Bystrova

Вступительное слово
Introduction

Поэзия Poetry

Саша Денисова
Sasha Denisova

Женщина Woman

Цветок без корней
The Rootless Flower

№1 2006

ГОРОДСКАЯ ЖЕНСКАЯ ГАЗЕТА

КАМЕННОЕ МОЛОКО

STONE MILK

URBAN FEMALE NEWSPAPER

Елена Ковылина
Elena Kovylyina

А Variety of things
Разное

Женщина Woman and/or Woman
Женщина или женщина

Кэти Чухров
Keti Chukhrov

With Athletic Greetings
Спортивным приветием

Петр Быстров
Petr Bystrov

Масштабная
Birthday Girl

NEW GRAYITY / INTERESTING THING

Swedish Experience of Gender Equality

Anna Maria Bernitz

Project Manager,

Art & DesignThe Swedish Institute

Sweden is often singled out in international gender equality contexts as an example to others. Every year, the World Economic Forum reports on the level of gender equality worldwide. Sweden topped the list in 2007, but now occupies a solid fourth place behind Finland, Norway and Iceland. One of the factors in Sweden's favor is that a gender balance has been achieved in government and parliament. However, equality of the sexes does not run through Swedish society as a whole, although we may have travelled further than many other countries.

Gender equality has been a policy area in its own right in Sweden since the mid-1960s. In the 1970s, a series of reforms were introduced to boost gainful employment among women, including individual taxation, the development of child and elderly care services, and parental insurance. Legislation on gender equality in working life was enacted in 1980, a special "dad's month" of parental leave was decreed in 1994, and in 1999 the Act Prohibiting the Purchase of Sexual Services was passed. The overall aim of Swedish gender equality policy is to ensure that all citizens have the same power to shape society and their own lives, regardless of gender or sexual orientation.

The principle of non-discrimination – on such grounds as gender – is enshrined in all UN conventions on human rights. Also, recent studies show a strong correlation between gender equality and a country's prosperity and economic competitiveness. Inequality of whatever kind hold back growth of individuals, development of countries, and evolution of societies, which is why efforts to promote gender equality should be accorded top priority in all countries of the world.

The Swedish Institute is highly active in the cultural sphere. It also works actively with gender equality issues. We are therefore particularly pleased to see the exhibition *New Gravity / Interesting Thing*, in which artists from Sweden and Russia raise some interesting issues without presenting any simple solutions. Instead, the various works invite us to reflect on the actual situation we find ourselves in, where in our quest for self-fulfillment we easily slip into pre-defined roles in a social drama where the leading roles are played by power and gender.

5 - 3/5 geneva,
an and lausanne:
ions against the G8
nmit including a
monstration against
t, WIPO and WTO
the 30th of may
www.evian-g8.org

19/6 - 22/6 thessaloniki (greece):
mobilisation against the EU-summit on
'immigration, asylum and 'border
management'
www.thessalonikiresist2003.gr

21/7 - 27/7 puglia-salento (italy): noborder
camp with workshops and actions against the
borderregime around the mediterranean sea,
against detention-camps and about the
working conditions from migrants in the
agricultural sector.
www.noborder.org/camps/03/its/

neva
timisoara

thessaloniki

puglia-salento
cologne

TARTALOM
YOMANGO - A TÁRSYAK
DKOANARCHIZMUS
SZGALON LONDON
CENTRUM AKTÓ
LMV HIBEK

9/6 - 15/6 timisoara
(romania): noborder camp
with concerts, workshops and
actions on the borders
between hungary, romania
and yugoslavia
[www.noborder.org/
camps/03/rom/](http://www.noborder.org/camps/03/rom/)

26/6 - 29/6 warsaw (poland): anti-border
conference (www.zcnjn.most.org.pl) and
international anarchist meeting (www.alter.most.org.pl/iam) followed by an action day
(1/7) against the new visa regulations.
2/7 - 5/7 near krynki (poland): not
camp at the border to belarus.
www.noborder.org/campas/0/

21/7 - 10/8 cologne
(germany): 'out of
control' conference and
noborder camp, actions
against IOM, AZR and the
renovitation aircraft in

all these events will be interconnected, streamed a
(<http://www.no-racism.net/noborderlab>) and the make-world-1

GLOBAL PROJEKT

A Globál Projekt filmek őszinte propagandát tartalmazhatnak, csak így lehet...

KÍVÁNOM A TESTED!



TUDÁST

MECCSE

Konferencia a Dél-Dunántúl természeti
fenyegető beruházásokról és az ellenállásról

2004. március 20,
szombat, 10:00
Pécs, Széchenyi tér 9.



LOKÁTOR A ZEN

SÍKVIDÉKI VÍZERŐMŰ

CEMENTGYÁR BÜKK

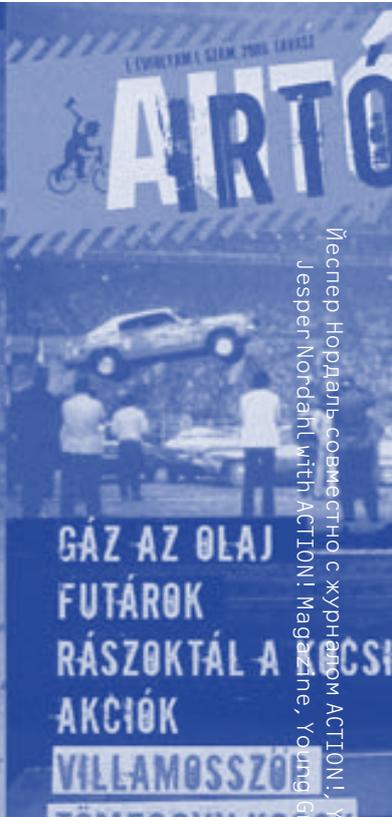
FÉRFIAK IS LEHETNEK FEMINISTÁK.



IgEN

NEW GRAVITY / INTENT

НОВАЯ СЕРЬ БЕЗНОСТЬ ИНТЕРЕСЕ ЧАЯ ВЕЩЬ



GÁZ-AZ OLAJ
FUTÁROK
RÁSZÓKTÁL A
AKCIÓK
VILLAMOSSZÓK
TÖMEGGYILKOSOK

C.S.O.A.
OFFICINA 99
SERATA PRO PALESTINA > SAB 11 <VEN 'BAK'TE'
Mese la >TRAK III SKA-REGGAE HAT CHTAPAS

NE VÁSÁROLJ SEMMIT NAP
NOVEMBER UTOLSÓ PÉNTEKE

**A NŐI TEST
NEM ÁRUCIKK**



CAPITALISM IS BORING

2005.ÁPR.22 |
PRINCÁS FELVONU

Несер Нордаль совместно с журналом ACTION1, Young Greens, YES и Guerrilla Propaganda Collective, IX1 tábla, рекламный щит в Будапеште, 2005
Jesper Nordahl with ACTION1 Magazine, Young Greens, YES and Guerrilla Propaganda Collective, "IX1 tábla", billboard project in Budapest, 2005

Анника Ларсон
Новая гравитация, видео, 30 мин., 2003

«Новая гравитация» совмещает тяжелый техно-минимализм и эстетику ботаников, «гиков». Безвольные и не умеющие общаться подростки мужского пола двигаются под басовую колыбельную, сыгранную на синтезаторах, в свете блуждающих, подчас пульсирующих огней (музыка Томаса Бернструпа и Moravagine). С помощью крупных планов и освещения Ларсон настойчиво акцентирует широко открытые глаза и вялые рты. Стиль «гика» – по общему мнению, непривлекательный – становится здесь фетишем. В середине видео в кадре появляется анимированное 3D-изображение человека. Этот продукт программирования взаимодействует с одним из парней вне границ и логики гравитации. В подтексте – обрывки фантазий и ощущение опасности, ведущие по ту сторону реального; эти манипуляции открывают мир, в котором распадаются научно установленные параметры материи и энергии и приоткрываются альтернативные измерения и опыт. Фантазм легкости, покачиваясь и зависая в воздухе, смешивается с желанием.

Текст: галерея Andrea Rosen, 2004

Annika Larsson
New Gravity, video, 30 minutes, 2003

New Gravity brings together hard minimal music and the aesthetic of the geek. Susceptible and socially stunted adolescent boys are guided by a thumping lullaby of synth music and roaming, sometimes pulsing, lights (music by Tobias Bernstrup and Moravagine). Wide eyes and slack mouths are accentuated by Larsson's persistent close-up camera shots and lighting. The geek look, generally considered unlikable, is here heavily fetishised. Part way through the piece, a 3D animated man enters the mix. A software creation, this character interacts with one of the boys without the limitations and logic of gravity. Implications of sporadic fantasy and danger funnel toward the unreal; these manipulations reveal a world where the science of matter and energy disintegrate, disclosing alternate dimensions and experience. Tilting, then floating and hanging, the phantasm of weightlessness itself intermingles with desire.

Text: Andrea Rosen Gallery, 2004

НОВАЯ СЕРЬ БЕЗНОСТЬ ИНТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ



АННИКА ЛАРСОН ANNIKA LARSSON

Павел Костомаров, Антуан Каттин
Трансформатор, видео, 16 мин., 2003

Вопрос о социальной идентичности и форме выражения собственного знания об этом касается художников в той степени, в которой он способен быть запечатлен на экране. Павел Костомаров и Антуан Каттин раздвигают границы традиционной документальной съемки и вводят в нее своеобразное вербальное отстранение. Их персонажи как будто объективно относятся к определенной национальной и рабочей группе, но, с другой стороны, постоянно выпадают из нее вследствие почти невозможного информационного коллапса. Язык выражения определенной мысли, безусловно, максимально адекватно выражен художниками-документалистами, однако главная функция слова – поясняющая – остается за границей любой социальной интерпретации: она оказывается чем-то большим, чем просто объяснение, и выходит за исключительно формальное повествование, когда авария становится смещением, не столько физическим, сколько лингвистическим. Именно лингвистическая часть фильма вынужденно отвечает за социальное, которое, собственно, является таким же необъективным, как любое междисциплинарное высказывание.

Текст: Карина Караева

Pavel Kostomarov, Antoine Cattin
Transformer, video, 16 minutes, 2003

The question of social identification and the form of expression of one's own knowledge of it concerns the artist in so far as it can be captured on screen. Pavel Kostomarov and Antoine Cattin shift the borders of traditional documentary making and introduce into it a special kind of verbal removal. Objectively, their characters belong to a particular national and work group, but they constantly fall out of their group due to an almost impossible informational collapse. Certainly, the language of expression of a particular thought is expressed as well as it can be by these documentary artists, but the main function of the word – to clarify – remains outside the bounds of any social interpretation: it turns out to be something bigger than a mere explanation, and goes beyond exclusively formal narrative, so that an accident becomes a displacement, which is not so much physical as linguistic. Specifically the linguistic part of the film has to answer for what is social, which is just as non-objective as any inter-disciplinary utterance.

Text: Karina Karaeva

НОВАЯ СЕРЬ БЕЗНОВАТОСТЬ И ПЕРЕСНАЧАТЕЛЬ



ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ, АНТОН КАТТИН | PAVEL KOSTOMAROV, ANTOINE CATTIN

Маркус Линден
Сожалеющие, фильм, 60 мин., 2010

Микаэль и Орландо родились мужчинами, но изменили пол. Сейчас, когда им сильно за шестьдесят, эти двое впервые встретились, чтобы поговорить о жизни и о том единственном поступке, о котором оба сожалеют, – о смене пола.

Микаэль сделал операцию в середине 1990-х. Ему было пятьдесят. Орландо был одним из первых людей в Швеции, сменившим пол, и произошло это в 1967 году. Теперь Микаэль носит мужскую одежду и отчаянно пытается убедить докторов поменять ему пол обратно. Он носит вещи большого размера, чтобы скрыть грудь. Микаэль оказался пленником тела, которое он не ощущает своим. Микаэль говорит Орландо, что чувствует себя «зависшим» меж двух полов. Орландо – денди-андрогин, носит костюм из красного бархата и бриллиантовую сережку в одном ухе. Микаэлю наряд Орландо кажется странным. Если Орландо сожалеет о смене пола, почему же он выглядит так женственно? Орландо нравится переключаться: побыть мужчиной, потом – женщиной. Но было время, когда он не определял себя как двуполого человека. Орландо рассказывает историю своего 11-летнего брака с женщиной, который принимал его за биологическую женщину до тех пор, пока однажды секрет не был раскрыт.

Текст: Atmo

Marcus Lindeen
Regretters, film, 60 minutes, 2010

Born men, Mikael and Orlando both changed their sex to become women. Now well into their sixties, the two meet for the first time to talk about their lives and the one defining regret they both share: their sexual reassignment.

Mikael underwent surgery in the mid-90s as a 50 year old, while Orlando was one of the very first sex-change patients in Sweden in 1967. Mikael now dresses as a man again and desperately attempts to convince his doctors to change him back. He wears over-sized clothing to hide his breasts. Now he finds himself trapped inside a strange body that isn't his. He feels lost between genders, he tells Orlando.

Orlando is an androgynous dandy, dressed in a red velvet suit, donning a single diamond earring. Mikael finds Orlando's outfit peculiar. If Orlando regrets his sex change, why does he continue to dress in such a feminine way? He enjoys living as both: sometimes as a man, sometimes as a woman. But there was a time when he did not live life through a split-gender identity. Orlando tells the story of his 11-year marriage to a man who believed him to be a biological woman, until one afternoon Orlando's secret was revealed.

Text: Atmo

ATMO PRESENTS

REGRETTERS

A FILM BY MARCUS LINDEEN



with ORLANDO FAGIN and RIKKEL JOHANSSON executive producer ERIK PERSSON ANDRÉAS LEHNARTSSON PSC Editing MAGNELLA ANGSTO SJK KRISTIN GRUNGSTROM SJK
Music MARTIN WALLERT in co-production with SVERIGES TELEVISION OTTO FAGERSTEDT in association with DRAMATISKA INSTITUTET and YLE-FST JENNY WESTERGAARD
with support from THE SWEDISH FILM INSTITUTE TONE TOROCHRASSON NORRISK FILM & TV FOND produced by KRISTINA ÅBERG directed by MARCUS LINDEEN

ATMO SVT YLE

Эва Айнхорн, Тереза Мёрнвик
Warszaw.street.02, видео, 10 мин., 2003

В работе *Warszaw.street.02* мы использовали псевдожурналистский стиль, чтобы понять, что такое феминизм. Задачей проекта было проследить использование термина и услышать возражения, которые он вызывает (если таковые имеются). Кроме того, нам интересно было исследовать функции термина в контексте гендерной идентификации. Какого рода зависимость можно обнаружить между той ролью, которую феминизм играет в Польше, и дестабилизацией «нормальных» представлений о гендере? Мужчины редко называли себя феминистами в Польше прошлых лет.

Термин традиционно относился именно к женщинам, и эта гендерная привязка определяла пол того, кого можно было им обозначить. Польский язык тем не менее позволяет – и даже настаивает – на определенности женских и мужских словоформ. Эта грамматическая особенность была использована в работе для создания ситуаций, в которых польские прохожие мужского пола задумывались, пусть на секунду, о том, являются ли они феминистами или феминистками. Двусмысленность термина служила для исследования более важной проблемы: как (и какие) термины используются для достижения определенных (каких) целей.

Текст: Эва Айнхорн / Тереза Мёрнвик

Ewa Einhorn, Terese Mörnvik
Warszaw.street.02, video, 10 minutes, 2003

In *Warszaw.street.02* we set out in a quasi-journalistic style to ask what feminism means. The motivation in this project was to trace the deployments of the term and to hear which, if any, objections it produced. Furthermore, we were interested in exploring how the term functions against the background of gender identification. What kind of dependency could we expect between the roles that the notion of feminism play in Poland and the destabilisation of existing gender normativity? In Poland (at the time) it was uncommon to hear men self-identify as feminists. The term was linked to women and as a gendered term, it gendered its bearer. The Polish language however permits, or even imposes, a bending into masculine or feminine form. This grammatical rule was used in the piece and generated situations where Polish male passers-by considered, if just for a moment, whether they were male or female feminists. The ambiguity of the term served to explore a broader issue: how (and which) terms are mobilised to serve certain (and which) purposes?

Text: Ewa Einhorn, Terese Mörnvik

НОВАЯ СЕРИЯ БЕЗНОСТЬ И НТЕРЕСНАЯ ВЕЩЬ



It's a very good thing.



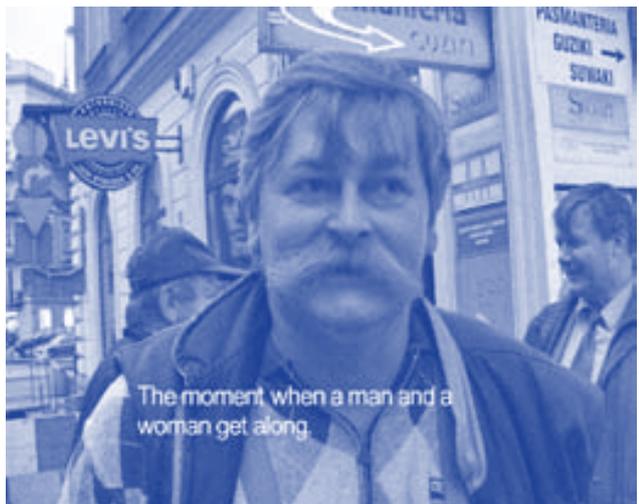
Feminism.



About feminism.



A fantastic thing.



The moment when a man and a woman get along.



Maybe I was a bit rough

ЭВА АЙНХОРН, ТЕРЕЗА МЕРЕНВИК
EVA EINHORN, TERESE MÖRENVIK

NEW GRAYTY YOU WOULD WANT TO REST IN THE PRECARIOUS LIFE

Precarious Life

Butler THE PSYCHIC LIFE OF POWER

MOH

Tina Rosenberg QUEER FEMINISTISK AGENDA

DO YOU WISH TO DIRECT ME?

DO YOU WISH TO DIRECT ME?

DO YOU WISH TO DIRECT ME?

Spindel *Wendie Barlow* *Praktiken*

ANGELAY. DAVIS | WOMEN, RACE & CLASS



Fittstim

LINDA SKUGGE / BELINDA OLSSON



Nina Björk Under det rosa täcket



Spindel

A CRITIQUE OF POSTCOLONIAL REASON

HARVARD

BUTLER

UNDOING GENDER

Routledge

DEPRIDA

OF GRAMMATOLOGY

hms
pkins

НОВАЯ СЕРИЯ КВЕР ГЕНДЕР ТЕОРИИ И ПРАКТИК БУТЛЕР

Феминистские книги Неспера Нордаль Jesper Nordahl's feminist books

JACQUES RANCIERE PLURALISMOT DEMOCRATY

GLOBAL ANIMALS

SHAL BESHUKI PUNVEE PARSURIA

The Cost of Living ARUNDHATI ROY

MICHEL FOUCAULT THE HISTORY OF SEXUALITY AN INTRODUCTION

THE WHO SINGS THE NATION-STATE?

Judith butler & gayatri chakravorty spivak

THE DEMOCRATIC PARADOX CHANTAL MOUFFE

decoys and disruptions rosiel

OCTOBER

The Book #243/42009

Benhabib, Butler, Cornell, & Fraser, FEMINIST CONTENTIONS

VANDANA SHIVA EARTH DEMOCRACY

Michael Foucault DISKURSENS ORDNING

Judith Butler

Theories in Subjection Stanford

Между политикой и поли-тиками

Цинциана Равини

В одном из эпизодов «Седьмой печати» (1957) Ингмара Бергмана разочарованный средневековый рыцарь побеждает смерть в шахматном матче. Им движет надежда найти смысл в бессмысленности вещей, и, одерживая эту победу, он побеждает не только смерть, но и так называемое отсутствие Бога. Шахматная партия превращается в экзистенциальный поединок между надеждой и безнадежностью.

Я некогда представляла себе арт-мир как огромную шахматную доску, на которой сражаются противоположные силы: «арт-рынок» с «господдержкой», «развлекательность» с «производством знания», «мейнстрим» с «альтернативой». Эти художественные сообщества воюют друг с другом в бесконечном поиске символического признания. Однако, как нам известно, вещи не всегда делятся на черное и белое, а подобные схватки рискуют обернуться статикой и предсказуемостью. И тем не менее шахматы – прекрасная метафора борьбы идей.

Следовательно, нам не стоит отказываться от этой аллегории – нужно переосмыслить ее как интеллектуальную площадку для исследования возможностей искусства провоцировать реальные перемены в обществе. Социальные перемены, в моем понимании, – результат как эстетических, так и политических революций, поскольку искусство является частью общественного пространства, а оно, в свою очередь, организовано более или менее эстетически.

Всегда легко критиковать положение вещей – особенно если критика разворачивается в географических границах неолиберальной рыночной экономики. Намного сложнее заниматься критикой там, где она меньше всего ожидается и приветствуется. С другой стороны, я всегда полагала, что деятели искусства – будь то художники, кураторы или критики, – указывающие на проблемы нашего мира, но не предлагающие решений, настолько же неэтичны в своих действиях, как врач, поставивший диагноз, но не предложивший лечения. Прежде чем двинуться дальше, отмечу, что этот текст затрагивает лишь немногие аспекты нашего арт-мира. Употребляя словосочетание «наш арт-мир», я хочу подчеркнуть, что абстрактного арт-мира не существует. Мы все являемся частью *этого* арт-мира, нравится это нам или нет, и мы должны с ним взаимодействовать, должны его принимать, обнажать законы его существования и – да-да! – даже улучшать их.

В последнее время меня все больше интересуют художники, которые работают в режиме конфронтации и политического радикализма и избегают «поли-тиков», ставших символом утраченной веры в политическое действие (это словечко давно гуляет по интернету; автор его достоверно не известен, но некоторые считают таковым американского комика Робина Уильямса). Греческое слово polis обозначало город-государство и, таким образом, имело некоторое отношение к концепции «многих» (по-гречески oi polloi). В некотором смысле этимология слова указывает на умножение «тиков», связанных с политикой. Поэтому важно делать различие между «поли-тиками» и «политикой» и задаться вопросом: как производятся реальности, которые становятся политически важными? И, наконец, что такое политическое?

«Политическое искусство» – это искусство неожиданного. Выставка, заявившая о своей политичности заранее, – это провал, поскольку дискурс политического уже оказывается инструментализирован, а прочтения произведений предзаданы. Многие художники думают, что их искусство является политическим в силу того, что они его таким задумывали. Но можно ли заранее быть уверенным, что работа будет иметь политический эффект? Ответ на этот вопрос, по меньшей мере, спорный.

Чтобы оценить политический эффект произведения или выставки, нужно заранее иметь представление о контексте,

об аудитории и о ее реакции. Жан-Люк Годар говорил: «Проблема не в том, чтобы снимать политические фильмы, а в том, чтобы снимать кино политически». Это высказывание можно распространить и на сферу кураторства, и вообще изобразительного искусства: «Проблема не в том, чтобы сделать политическую выставку, но в том, чтобы выставки делались политически».

Это предполагает переход от описания к действию, от репрезентации – к производству. В 2010 году на «круглом столе» в Iaspis (Стокгольм) Йеспер Нордаль сказал: «Я не описываю реальность, я ее создаю». Это высказывание идеалиста – но, черт побери, если мы не идеалисты, то кто? Реалисты обычно принимают сложившееся положение вещей. Идеалисты – нет. Они доводят все до предела и устанавливают новые взаимосвязи вещей. Чтобы добиться этого эффекта, художник должен скрыть свое намерение и даже «месседж» своего произведения. Иначе получается то, что мы в Швеции называем plakatkonst (плакатное искусство).

Как избежать «поли-тиков» и производить истинно политическое искусство? Считается, что искусство должно пройти три основные стадии, чтобы стать политическим, – инфльтрацию, дестабилизацию и перекомпоновку. Но пройти эти стадии может только художник, который верит в политическую силу своего произведения.

Поэтому иногда я осмеливаюсь задавать художникам «Вопрос Гретхен» (разумеется, перефразируя его, потому что вопрос «Верить ли ты в Бога?» принадлежит совершенно другому контексту). Я спрашиваю: «Верить ли ты, что искусство действительно может изменить общество?» Ни разу я не слышала в ответ «нет». Для меня реализация политического в искусстве зависит от того, как мы отвечаем на этот вопрос. Если ты не веришь в то, что социальные изменения возможны, зачем делать искусство или писать о нем? Ради развлечения? Стоит отметить, что социальные изменения не являются неким специальным эффектом, к которому можно стремиться, который можно измерить или оценить. Те, кто пытаются это делать, занимаются инструментализацией дискурса и движутся в сторону «Оруэлловского» общества, где все подлежит контролю. Между тем социальные перемены требуют времени.

Итак, как же нам говорить о социально-ответственном искусстве, не соскальзывая в спекуляции о мгновенном эффекте, производимом искусством в общественном пространстве? Особенно если мы признаем произведение его частью? Где находится та обзорная точка, в которой возможна критика? Если все мы – часть мира, который художник избирает объектом критики, можем ли мы критиковать произведение, не критикуя себя?

Говоря о российской арт-сцене, легко предположить, что художники группы «Что делать?» и Давид Тер-Оганьян более серьезны и, следовательно, более политичны, радикальны и менее спекулятивны, чем Олег Кулик или «Синие носы». Но давайте не будем упрощать и допустим, что на самом деле все художники стремятся проникнуть в общество спектакля и «расшатать» его. Противоположная стратегия – «глас вопиющего в пустыне». Разумеется, многие художники сохраняют преданность романтической мечте о бегстве от общества. Это – не только крик в пустыне, но и отрицание идеи «открытой демократии». Мечта о победе – не что иное, как временное решение, способ расчистить путь для будущих действий. Самый распространенный формат «политических» действий – это открытая конфронтация. Решением суда по делу о выставке «Запретное искусство» кураторы Юрий Самодуров и Андрей Ерофеев были приговорены к штрафу в 200 и 150 тысяч рублей соответственно. Они создали вуайеристскую выставку, предполагавшую выбор: каждый мог решить для себя, смотреть ему на работу, где Иисус изображен с головой Микки-Мауса, или нет. Представители церкви

говорили, что выставка оскорбила не церковь, а людей. Но правда заключается в том, что выставка получила невероятную поддержку со стороны публики, возмущенной многочисленными проявлениями культурной цензуры. Очень легко счастье всю эту историю «постановочной», рассматривать ее как часть популистской политики, думать, что обе стороны всего лишь хотели получить и получили внимание СМИ. То есть считать все это «поли-тиками». На это можно возразить, что искусство – если оно хочет противостоять консервативным социальным силам – должно включаться в спектакль. Иначе как нам бороться за свободу слова? Как обсуждать, что приемлемо, а что нет во имя этой борьбы?

Иногда искусство освобождают деньги. В 2008 году премия Кандинского, покровительствуемая дилерами вроде Гагосяна и теоретиками вроде Бориса Гройса, была вручена художнику Алексею Беляеву-Гинтовту, в образности которого смешиваются монументализм, отсылающий к советской эстетике, конструктивизм, русский авангард и американский поп-арт. К тому же художник придерживается националистических, ультраправых и даже – по мнению некоторых – фашистских идей. «Что делать?» написали письмо жюри премии, в котором отметили, что Беляеву-Гинтовту больше подошла бы «премия Лени Рифеншталь». На церемонии награждения художник закончил свою речь восклицаниями: «Россия, вперед! Мы построим новую страну! Родина зовет!» Какова же была реакция жюри? Екатерина Бобринская, голосовавшая за Беляева-Гинтовта, отрицала политическую подоплеку этого решения: «Мы руководствовались исключительно эстетическими критериями. Жюри, в том числе я, считает, что Беляев-Гинтовт представил действительно новый взгляд на советский стиль». Забавно, что художника, явно работающего и с эстетикой, и с политикой, судят исключительно по эстетическим критериям, как будто одно к другому не имеет никакого отношения.

Вот что происходит, когда художники оказываются «захвачены» ситуацией превалирования экономических интересов: искусство становится лишь делом вкуса. Как еще интерпретировать слова галериста Гагосяна, сказанные о российской арт-сцене в интервью The Guardian (25 сентября 2008 года): «Знаете, Карл Маркс сказал, что деньги создают вкус. Думаю, связь есть».

В Швеции было много медиаскандалов вокруг художников – вспоминаются дела Анны Оделл и Ларса Вилкса. В 2009 году Оделл воспроизвела попытку самоубийства, совершенную ранее на мосту Лильехольмс. Задачей художницы было исследование механизмов психиатрического лечения, практикуемого за закрытыми дверями шведских клиник. Использование методов знаменитого журналиста Гюнтера Вальрафа вызвало настоящий «эффект домино». Перформанс художницы продемонстрировал, во-первых, то, что многие прохожие не нашли в себе смелости помочь другому (Оделл). И во-вторых, то, что качество психиатрической помощи, оказываемой в клинике Св. Йорана, оставляет желать лучшего: с Оделл обращались плохо и в качестве пациентки, и в качестве художницы (на следующий день она призналась, что попытка самоубийства была перформансом). Дело кончилось судом, который приговорил Оделл к штрафу в 242 евро за непристойное поведение. Решение суда доказало, что художник действительно является козлом отпущения, ответчиком за общий грех.

Другое интересное дело связано с именем шведского художника Ларса Вилкса. В 2007 году он нарисовал карикатуру на пророка Мохаммеда, приделав его голову к статуе собаки – одной из тех, которыми на шведских дорогах принято украшать участки с круговым движением. Вилкс исследовал юридические и символические границы так называемого социально-ответственного искусства. Реакции на произведение были резкими и со стороны прессы, и со стороны

общества в целом. Вилксу угрожали расправой несколько раз, в частности, американская домохозяйка Колин ЛаРоуз: под псевдонимом Джихад-Джейн она пыталась «заказать» Вилкса мусульманским боевикам. На художника нападали и дома, и во время публичных выступлений, и он до сих пор живет под защитой Национальной службы безопасности Швеции. Во имя демократии Вилкс также изображал Иисуса педофилом, но представители христианской церкви почему-то оказались менее агрессивными.

В каком-то смысле все мы являемся соавторами Анны Оделл и Ларса Вилкса: наши реакции на их произведения делают нас их частью, а медиа- и общественное пространство служат для этих художников холстом. Таким образом, каждый из нас может внести свой вклад в создание социальной картины, в которой агрессия и культурные столкновения займут не такое значительное место. Я не хочу сказать, что мы все должны исповедовать одну точку зрения. Разногласия всегда составляли ядро демократии. Вот почему у нас есть право не соглашаться с принципами организации демократий и с тем, на что в действительности уходит государственная поддержка.

В 2007 году шведской художнице Фиа-Стине Сандлунд как участнице выставки Agorafolly (Брюссель) предложили создать «европейское произведение для будущих поколений». Она решила сделать антивоенный монумент, посвященный будущим катастрофам, с надписью: «Будущим жертвам оружия, произведенного в Швеции, посвящается». Швеция придерживается нейтралитета, но при этом корпорация Saab/Vofors производит оружие, несущее людям смерть, и экспортирует его в США и в Венесуэлу. Следует помнить о Vofors, когда противопоставляешь «хорошее и чистое» «государственное финансирование» «частным деньгам». Шведское посольство в конце концов оплатило производство монумента, но несколько попыток художницы показать его на родине не увенчались успехом. Искусство становится политическим еще и тогда, когда демонстрирует границы политического.

Есть и другие способы заниматься политикой. Один из них – сокрытие того, что и так незримо. В результате незаметное, парадоксальным образом, становится видимым. В качестве примера приведу работу другой шведской художницы – Кайсы Дальберг. Ее видео «20 минут (женский кулак)» (2006) представляет собой интервью, взятое художницей у лесбиянки. Лица лесбиянки не видно: объектив камеры закрыт крышкой. «Невидимая» героиня рассказывает о том, как она и несколько других активистов решили снять непрофитный порнофильм. Мотивом их действия было то, что изображение лесбиянок и лесбийской сексуальности, как правило, дается сквозь призму нормативно-гетеросексуального взгляда. Их проект был попыткой обойти «культурное программирование» и создать альтернативное пространство. Продавать фильм запрещалось – его можно было только дарить другим женщинам. Получая фильм, женщина подписывала контракт, в котором обязывалась не передавать фильм мужчине. Тем самым лесбийское пространство сохраняло свою утопичность – настолько, насколько это возможно. «Нам нужно жить в придуманном мире – в мире, который устроен так, как нам нравится», – говорит героиня в конце видео.

Демонстрация темной стороны сбывшейся мечты – тоже политический акт; личная это мечта или коллективный идеал революционных перемен – не имеет значения. «Сожаляющие» Маркуса Линдена (2010), пожалуй, один из самых трогательных и грустных документальных фильмов о проблеме пола. Микаэль и Орландо изменили пол и превратились в женщин, но позже стали жалеть о своем выборе. Микаэль хочет вернуть себе мужскую, гетеросексуальную идентичность; Орландо считает себя человеком «третьего пола». Что делать, когда невозможно повернуть события вспять? Фильм, хоть и косвенно, затрагивает важнейшее

табу – желание в корне изменить свою жизнь, попытку изменить ее и последующее сожаление о результате.

Другая темная сторона мечты о личной революции – это желание совершить невозможное, преодолев границы человеческого существования. В видео Анники Ларсон «Новая гравитация» (2003) юноша на дискотеке – в мизансцене гомоэротического рая – вступает в соревнование с рисованным персонажем, претендующим на звание короля танцпола.

Этот садомазохистский футуристический денди спрашивает у юноши: «Можешь так? А так?» Он опускает ступни, как распятый, и поднимается в воздух. Юноша поглощен этим зрелищем. Ему не под силу соревноваться с денди. Он спрыгивает со стула, – и зритель видит только ноги, покачивающиеся в воздухе. Столкнулся ли юноша с реальностью или добился успеха в ее преодолении – остается неясным.

Та же амбивалентная темнота царит в клипе группы The Knife. Эта группа вписана в массовую культуру, но ее участникам удается сохранять анонимность. В «Передай другому» вся мифология гомоэротической любви переписывается в декорациях провинциального города. Депрессивность намертво закрепленных гендерных идентичностей здесь неожиданно оборачивается микрореволюцией.

В видео Клары Лиден «Парализованная» (2003) сама художница, раздевшись до боксерских трусов, в бешеном танце мечется по вагону стокогольмского метро. Люди вокруг смущены и стараются не обращать внимания на ее действия.

Преодоление стереотипов принятого поведения в обществе здесь сочетается с пародированием самого принципа трансгрессии.

Если у политически ответственного искусства и есть один недостаток, то это – отсутствие самоиронии. Но творчество Йеспера Нордаля – исключение из этого правила. В видео «Москва-река» (2010) художник лежит на берегу и обсуждает с подружкой свою мечту – найти феминистскую музыкальную группу и снять для нее клип. Он уверен, что радикально феминистские музыканты существуют, и продолжает разглагольствовать на эту тему, снимая виды Москвы-реки. Обсуждение становится все более абсурдным, а образ политически корректного художника предстает не более, чем позой.

Я бы могла привести еще много примеров того, как художники избегают «поли-тиков» в пользу «политики». Но где-то надо остановиться.

Когда Йеспер Нордаль попросил меня написать текст об искусстве и политике для каталога «Новой серьезности / Интересной вещи», я, в свою очередь, спросила: «Какой текст тебе нужен? Описательный – порицающий положение вещей или перформативный – проектирующий идеальный порядок вещей в будущем?» Он ответил: «Решай сама». Поначалу я растерялась и не могла выбрать. Потом поняла, что могу попробовать сделать и то и другое. Надеюсь, это мне удалось, и я не только выразила свою озабоченность происходящим, но и привела обнадеживающие примеры того, как искусство может влиять на общество, рассказав о художниках, имеющих смелость играть в политические шахматы с видимыми и невидимыми противниками.

Париж, ноябрь 2010

Between Politics and Poli-ticks

Sinziana Ravini

In “The Seventh Seal” (1957) Ingmar Bergman shows a disillusioned medieval knight defying death by playing chess with him, in the hope of finding meaning behind the meaninglessness of all things, and defying not only death but also the so-called absence of God. The chess game thus turns into an existential struggle between hope and hopelessness.

I sometimes used to think of our art world as an enormous chess game where contradictory forces are at play: “the market”

versus “state funding”, “entertainment” versus “knowledge production”, and “mainstream” versus “alternative” art scenes fight each other in an endless quest for symbolic recognition. However, as we all know, things are not always black and white, and such battles can become static and predictable. Yet the chess game is a perfect metaphor for the battles of ideas.

We should therefore not abandon the chess-game allegory, but re-conceptualise it as an intellectual playground that tests the potential of art to bring about real social change. I understand social change to be an outcome of both aesthetic and political revolutions, since all art is part of the social field and all social fields are more or less aesthetically organised.

It’s always easy to criticise the state of things, especially if such criticisms are made within the geographical remit of a neoliberal market economy. It is much harder to produce criticality where it’s least expected or welcome. On the other hand, I’ve always thought that art agents – be they artists, curators or critics – who are committed to pointing out the problems of our world without imagining solutions are as unethical as a doctor who would identify a disease without trying to find a cure for it.

Before going any further, I’d like to stress that this text is only going to deal with some aspects of our art world. And by writing “our art world” I also wish to draw attention to the fact that there is no such thing as an abstract art world out there. We are all a part of *this* art world, whether we like it or not, and we have to engage with it, infiltrate it, reveal it, and yes – even improve it. Lately, I’ve become more and more interested in artists who work in a confrontational, politically radical way that avoids “poli-ticks” – a standing Internet joke of uncertain origin (though credited to the American comedian Robin Williams), which demonstrates the public’s loss of faith in the political act. The original Greek word “polis” referred to the “city-state” and so was not entirely unrelated to the concept of “the many” (Greek: “Oi Polloi”). In some ways, then, the etymology of the word already points to the proliferation of ticks associated with politics. It’s therefore important to distinguish between “poli-ticks” and “politics”, and we have to ask ourselves: how can we produce realities that become politically important? And, consequently, what is political? “Political art” is the art of the unexpected. When an exhibition announces its political agenda it fails, since it has already instrumentalised its discourse and fixed the possible readings of the works. A lot of artists think that their art is political because they intend it to be. But whether one can guarantee the political impact of a work in advance is a moot point at best.

One would have to anticipate the context, the public, and the reaction, in order to really know whether the artwork or an exhibition is political or not. As Jean Luc Godard famously said, “the problem is not to make political films, but to make films politically”. One could apply that insight to the field of curating and visual art by arguing: “The problem is not to mount political exhibitions but to make exhibitions work politically.”

For that to happen, we have to go from description to action, from representation to production. As Jesper Nordahl said in a roundtable discussion at Iaspis in Stockholm in 2010: “I’m not describing reality, I’m producing it”. It might sound idealistic, but hey, if we’re not idealists, what are we? Realists usually accept the order of things. Idealists don’t. They push things to their limits, re-inventing their boundaries. For that to happen, artists have to mask their intentions as well as the “message” of the artwork. Otherwise you get what we, in Sweden, used to call “plakatkonst” (banner art).

How can one avoid “poli-ticks” and engage in a truly political art? Arguably, there are three crucial stages that art has to go through in order to become political and these are: infiltration, destabilisation and reconfiguration. But such a possibility emerges only when the artist believes in the political power of his or her work.

I therefore sometimes dare ask artists the Gretchen Question (by paraphrasing it of course, since “do you believe in God?” belongs

to an entirely different context). So I ask: “Do you believe in the possibility of art to bring about real social change?” Not once did I get the answer “No”. For me, the realisation of politics through art depends on how we answer this question. If one doesn’t believe that social change is possible, then why should one make or write about art at all? For the sake of entertainment? That said, social change is not a special effect that one can look for, measure or even evaluate. Those who try to do so instrumentalise the discourse, heading towards an Orwellian society where everything is controlled. Social change takes time.

Now, how can we speak about socially engaged art without speculating on its immediate effects in the social field? Especially as we acknowledge the work as part of the social field? Where is the vantage point that enables a critical point of view? If we’re all part of the world that the artist takes as the object of critique, can we criticise the work without also criticising ourselves?

If we look at the Russian art scene, it would be easy to claim that artists and groups like *Chto Delat?* and David Ter-Oganian are more serious and therefore more political, radical and less speculative than artists like Oleg Kulik and *Blue Noses*. But let’s not take the easy way out, and actually admit that all artists seek to enter and “disturb” the society of the spectacle. The opposite would be a cry in a desert. There are of course many artists who remain attached to the romantic dream of escaping society. However, such an attempt is not just a cry in the desert but also a negation of the idea of an “open democracy”. The dream of escape can be nothing but a temporary solution, a way of preparing for things to come.

The most common way of doing “politics” is direct confrontation. Following the Forbidden Art Trial, Russian curators Yuri Samodurov and Andrei Yerofeyev had to pay 200,000 and 150,000 roubles respectively (approximately 4750 and 3500 euros today) for having arranged a peep-show where one could actually *choose* to look at artworks representing Jesus with a Mickey Mouse head and Lenin on a red-square image with a text saying “McLenin”. The church claimed it was not the church but rather the people who were offended. But the truth is that the exhibition received enormous support from a public scandalised by this massive cultural censorship. One could easily dismiss the entire affair as an enacted trial of populist politics, where both sides sought and won media attention. Nothing else but poli-ticks. And yet one could argue that art must enter the spectacle in order to dismantle conservative social forces. Otherwise, how are we to fight for freedom of speech? How can we discuss what is acceptable and what isn’t in the name of such freedom?

Money can sometimes set art free. In 2008, under the wing of dealers like Gagosian and theorists like Boris Groys, the Kandinsky Prize of 40,000 euros was given to Russian artist Aleksey Belyaev-Gintovt who produces images that blend the monumentalist aesthetics associated with Soviet times, constructivism, Russian avant-garde and American Pop Art, but who also seems to suffer from nationalist, ultra-right and, some say, even fascistic ideas. Chto Delat wrote a letter to the Kandinsky Prize jury saying that the artist rather deserved the “Leni Riefenstahl Prize”. At the award ceremony the artist concluded his speech by saying: “Russia, forward! We’ll build a new country! The Motherland is calling!” How did the jury react? A jury member, Ekaterina Bobrinskaya, who had voted for Belyaev-Gintovt, denied any political motivation behind the decision: “We were only guided by aesthetic criteria”, she said. “The jury, me included, judged that Belyaev-Gintovt was the one who presented a really new point of view on Soviet style.” It’s funny that an artist who clearly deals with politics *and* aesthetics is only judged on the grounds of aesthetic criteria, as if aesthetics and politics had nothing to do with each other.

This is what happens when artists get caught in situations where economic interests prevail – art becomes only a matter of taste. How else can one interpret what gallerist Gagosian said about the Russian art scene in an interview in *The Guardian* (25

September 2008): “Well, you know what Karl Marx says? Money creates taste. I think there’s a relationship.”

In Sweden, there have been numerous media scandals around artists such as Anna Odell and Lars Vilks. In 2009, Odell enacted a suicide attempt from the Liljeholms Bridge in order to investigate the mechanisms behind the closed doors of the Swedish psychiatric care establishment. The Wallraffian method created a social-domino effect beyond comparison. Odell’s enactment not only revealed that many people crossing the bridge lacked the courage to help a fellow citizen (Odell), it also found that the psychiatric care department at St Göran’s hospital failed to operate as one might have expected, treating her badly both as a patient and as an artist (when she revealed the project the day after). The affair culminated in a trial where Anna Odell had to pay a 242 euro fine for dishonourable conduct. The court’s decision demonstrated that an artist can indeed become a scapegoat, paying for everyone’s sins.

Another interesting case involved Swedish artist Lars Vilks. Vilks made a caricature of Muhammad in 2007 by adding his head to a “rondell dog” (it has recently become customary in Sweden to place stylised dog sculptures on traffic circles). Vilks wanted to investigate the legal or symbolic limits of so-called socially engaged art. Reactions to the piece were quite violent, both from the media and from the public in general. Vilks received several death threats, including one from an American housewife, Colleen LaRose, who tried to contract Islamic terrorists to assassinate Vilks, under the guise of “Jihad Jane”. The artist was attacked at his home and at a number of public lectures, and has since been living under the protection of the Swedish secret service (Säpo). Vilks has, in the name of democracy, also depicted Jesus as a paedophile. But representatives of the Christian church have, for some reason, been less hostile.

In a way we are all participants in the works of Anna Odell and Lars Vilks: our reactions to their actions make us a part of their work, since the media and public sphere are the artists’ canvases. We can therefore all try to contribute to a social painting that is less hostile and less keen on cultural clashes. By that I don’t mean that we all have to agree. Democracy has disagreement at its core. That’s why we also have the right to disagree with how democracies are organised and what state funding actually funds. In 2007, Swedish artist Fia-Stina Sandlund was asked to produce a “European artwork for the future” as part of the *Agorafolly* exhibition in Brussels. She decided to create an anti-war monument that would commemorate future catastrophes with the inscription: “In Honour Of The Future Victims Of Swedish Made Weapons”. Sweden is considered to be a neutral country, but people are being killed by Swedish-made weapons made by Saab/Bofors, which sells both to the US and Venezuela. One should think of Bofors when one talks of “state money” as something good and pure as opposed to “private money”. The Swedish Embassy ultimately chose to support the piece, but Sandlund has not, despite several attempts, been able to show the monument in Sweden. Art is also political when it makes manifest the limits of the political.

There are also other ways of doing politics. One of them is to deny visibility to that which is already invisible, hence turning things around by making the non-visible visible again. I’m thinking here of another Swedish artist, Kajsa Dahlberg. In *20 Minute (Female Fist)* (2006), she conducted an interview with a lesbian whose identity remains hidden through the entire interview, since Dahlberg leaves the camera lock on. The “invisible” woman describes how she along with other activists decided to make a porn movie as a non-profit collaboration, since lesbians and lesbian sexuality are mostly seen through the prism of a hetero-normative gaze. The project was a way of escaping “cultural programming” and an attempt to create an alternative room of one’s own. The film could not be sold, only given away to other women. Each time a woman received a

copy, she signed a contract undertaking not to give the film away to a man, keeping this lesbian space as utopian as possible. At the end of the interview the woman says: “We need to live in an illusory world where the world is the way we would like it to be”. Another way of doing politics is by showing the dark side of a dream come true, no matter whether this is a personal dream or collective dream about revolutionary change. Marcus Lindeen’s *Regretters* (2010) is perhaps one of the most beautiful and melancholic documentaries on gender issues I’ve ever seen. Mikael and Orlando changed their sex from male to female but later regretted their choice. Mikael wants to get back to a male hetero-normative identity while Orlando sees himself more as belonging to a third sex. What is one to do if there’s no turning back? The documentary is, indirectly at least, addressing the biggest taboo: to have wished to change one’s life entirely, to have tried to do so, and then to regret the outcome.

Another dark side of the auto-revolutionary dream is the desire to do the impossible by trying to transcend the boundaries of human existence. In Annika Larsson’s *New Gravity* (2003) a young boy dancing in a disco, in the middle of what appears to be a homo-erotic paradise, enters a duel with an animated character, a sado-masochistic dandy from the future, who claims the dance floor for himself. The futurist dandy starts asking the boy “can you do this?”, “and now, can you do this?” He points his feet downwards, like those of a crucified man, and starts levitating. The boy is completely mesmerised by the sight, but incapable of matching the master’s performance. He finally takes a chair and jumps from it. We, the viewers, only see his feet dangling in the air. We lack the means to know whether the boy has crashed in reality or has finally succeeded in transcending reality.

The same ambiguous darkness characterises the Swedish band The Knife, who have entered the popular culture industry while keeping their identity more or less obscure. *Pass This On* is a music video that rewrites the very mythology of gay love in a small-town setting, turning a depressing mise-en-scene of “locked” gender positions into an unexpected micro-revolution.

In *Paralysed* (2003) by Klara Liden, the artist strips down to her boxer-shorts and a sock, and carries out a violent dance, with climbing and jumping, in a Stockholm subway coach. The people around her are naturally embarrassed and try to appear unaware of her presence. It’s a transgression of both how one is expected to act in public space and a mockery of the idea of transgression as such.

If there’s one thing that politically engaged art is not always good at, it’s being able to make fun of itself. Jesper Nordahl is an exception to the rule. In *Moskva-reka* (2010) he lies on the riverbank by the Moscow river discussing with a female friend his dream of finding a feminist band that he could do a video with. He is convinced that there must be such a thing as a radical feminist band, and he dwells on this issue while filming the scenery around him. The discussion becomes more and more absurd and the image of the politically correct artist is subverted as just that – an image. I could continue giving more and more examples of how artists avoid doing “poli-ticks” in favour of “politics”. But one has to stop sooner or later.

When Jesper Nordahl asked me to contribute an essay on art and politics to the catalogue for the Moscow exhibition *New Gravity / Interesting Thing*, which he was co-curating with Karina Karaeva, I asked him: “What kind of text do you want? A descriptive text that deplores the state of things or a performative one that dreams about how things could be in the future?” He answered: “It’s up to you.” At first I was a bit frustrated, unable to make the choice. Then I realised that I could actually try and do both. I hope I’ve done just that, and that I haven’t merely aired my concern about how things are but also succeeded in providing some encouraging examples of art that actually has an impact on the social sphere – by highlighting the work of artists who dare to engage in political chess games, confronting visible and invisible antagonists.

If there’s something I’m looking forward to in the coming weeks, it’s a shared re-discovery of the Russian art scene and the opportunity to take part in the roundtable discussion of the exhibition *New Gravity / Interesting Thing*. I anticipate that this exhibition is not only going to be *about* political art but that it will actually *become* political – even if politics, like everything that matters, usually takes time.

Paris, November 2010

THE FUTURE VICTIMS
OF SWEDISH-MADE
WEAPONS



IN HONOUR OF
INTERESTING THING

NEW GRAVITY /



Кайса Дальберг

20 минут (женский кулак), закольцованное видео, 20 мин., 2006

«20 минут (женский кулак)» – интервью, снятое объективом, закрытым крышкой. Оно отсылает к группам вроде «запатистов», писательской организации Ву Мин, иллюзорной идентичности Лютера Блиссе, а также ко многим другим коллективным и/или полулегальным инициативам, участники которых скрывают свои лица ради большей видимости на политическом поле. Интервьюируемая – активист гей-тусовки Копенгагена. Она рассказывает о порнографии и о создании сепаратистских пространств. Примерно в середине фильма она в более общих выражениях описывает возможности для «иных», предоставляемые современным обществом. Фильм начинается и заканчивается длинной немой сценой, снятой на одной из копенгагенских площадей.

Я занялась этой группой активистов потому, что заинтересована в их политической работе, происходящей вне уже существующих институциональных форм политики. В попытках борьбы с репрессивными структурами они определяют себя в основном апофатически. Какие есть способы, чтобы сформировать свою идентичность, ускользнув от постороннего взгляда? Этого можно достичь, утверждая: мы не анархисты, мы не феминисты, мы не марксисты и так далее. Осознание того, чем ты не являешься, дисидентификация, стали отправной точкой желания создавать новые идентичности, новые языки и, в конце концов, гипотетические средства для изменения застывших структур.

Текст: Кайса Дальберг

Kajsa Dahlberg

20 Minutes (Female Fist), video, 20 minutes, loop, 2006

In a reference to groups like the Zapatistas, the writer's collective Wu Ming, the illusive identity of Luther Blissett, and many other collective and/or clandestine groups that mask their faces in order to become politically visible, *20 Minutes (Female Fist)* is an interview filmed with the lens-cap left on the camera. The interviewee is an activist from the Copenhagen queer milieu who talks about pornography and about the creation of separatist rooms. About halfway into the film, she goes on to speak in more general terms about the possibilities of being different in today's society. The film opens and concludes with a long silent scene from a public square in Copenhagen. I became involved with this activist group as I am interested in the way they work politically while attempting to stay outside of already existing political frameworks. In their efforts to fight repressive structures, they are defining themselves primarily in terms of negation. How can you create an identity for yourself while you simultaneously avoid being defined from the outside? By saying: we are not Anarchists, we are not Feminists, we are not Marxists, etc. The notion of knowing only that you are not, only through dis-identification, became the starting point for an urge to create new identities, new languages, and ultimately, the possible means of changing residual structures.

Text: Kajsa Dahlberg

The world has many furtive spaces,

There's also something beautiful in
not having a land; not having a home.

It gives me a sense of
having the power to act.

Елена Климова
Чувство места, видео, 5.24 мин., 2009

В «Чувстве места» пространство представлено очень весомо, чему способствует и бесхитростная съемка: полоса земли у края карьера, на которой разыгрывается действие, железнодорожный путь, металлические штыри-вешки, противоположная стена карьера замыкает панораму. Девушка в джинсах и футболке кричит невидимым зрителям: «Твою мать!» – кричит тем возможным собеседникам, которые придут в выставочный зал. От знакомой всем фразы «Береги природу, твою мать» и прочих подобных лозунгов остался лишь двусмысленный отзвук, в котором бодрые призывы мешаются со словами отчаяния. В этой работе очень много явных разрывов, исчезновений: само пространство земли изранено, но при этом показанное четко место скорее напоминает театральные подмостки; глубина карьера подразумевается, а серебристые склоны, изрезанные лентами уступов, красивы; девушке нужны слушатели, но они находятся по другую сторону экрана, совсем в другом месте. В работе Елены Климовой происходит нечто странное: историческое, культурное, социальное значение места остается вне зоны внимания. Художница пытается различить в пейзаже природное и человеческое, промышленное. В обществе, где интеллектуалы смирились с тем, что промышленные объекты выросли в природный мир, а реальность культуры оказывается более значимой, чем реальность природы, одновременно существуют иные идеи – о самоценности природы, о варварстве человека. Каждая из этих позиций обусловлена выработанными культурой идеями. Возможно ли тогда чувство места? Телесная связь с ним вне этики, вне языка и даже вне эстетического переживания? Работа Елены Климовой – хороший пример того, как утопично это желание. Хотя, возможно, именно здесь и проявляется сопротивление культурного взгляда: если провести четкую, пусть и воображаемую границу между природными и промышленными элементами пространства, если подвергнуть все действия человека экологической этической оценке, то умалится образ человека, исторический путь человека окажется сомнительным. Не приводит ли к еще к большему отчаянию сам выбор между природой и культурой? Может быть, поэтому позитивный призыв: «Берегите природу!» – заменяется криками: «Твою мать», в которых есть и бессилие, и память о скабрезном языке?

Текст: Марина Соколовская

Elena Klimova
Sense of Place, video, 5.24 minutes, 2009

In *Sense of Place* space is presented as ponderous, an effect achieved by the uncomplicated mise-en-scène: a strip of land by a quarry, where the action takes place, a railway line, some metal rods, and the far wall of the quarry in the distance. A girl in jeans and a T-shirt shouts to unseen viewers "Your mother!" – shouts to the possible interlocutors, who will come to the exhibition hall. All that remains of the well-known phrase of Soviet times, "Care for nature, your mother", and other similar slogans is an ambivalent echo, in which cheerful summons are mixed with words of despair. There are many visible breaks and disappearances in this work: the space of the earth is wounded, but at the same time the location is clearly presented and more reminiscent of a theatre set; the bottom of the quarry is implied, and the silver-hued slopes, cut with ribbon-like plateaux, look pretty; the girl needs listeners, but they are on the other side of the screen in a completely different place. Something strange happens in this work by Elena Klimova: the historical, cultural, and social meaning of the place remains outside the zone of attention. The artist tries to distinguish what is natural from what is human and industrial. In a society, where intellectuals have become reconciled to the growth of industrial objects into the natural world and the reality of culture is more significant than the reality of nature, other ideas also occur – about the value of nature as such, about the barbarity of man. Each of these positions is conditioned by ideas that are fashioned by culture. Is a sense of place then possible? A bodily link with a place outside

ethics, language and even aesthetic experience? Elena Klimova's work is a good example of how utopian this desire is. Although, possibly, this is precisely an instance where the cultural view offers resistance: if a clear, albeit imaginary line is drawn between natural and industrial elements of space, if all the actions of man are subjected to an ecological, aesthetic evaluation, the image of man will be diminished, the historical path of man will appear dubious. Doesn't the very choice between nature and culture lead to even greater despair. Perhaps this is why the positive summons "Care for nature!" is replaced by the shout "Your mother", which contains powerlessness and a reminder of foul language?

Text: Marina Sokolovskaya



ЕЛЕНА КЛИМОВА ELENA KLIMOVA

Клара Лиден
Парализованная, видео, 3.06 мин., 2003

Видео начинается с кадров, снятых в вагоне метро, за окнами которого видны пригороды Стокгольма. Одна из пассажирок встает и как будто танцует в замедленной съемке. Перед нами – запись перформанса Клары Лиден. Медленные, похожие на йогу движения сменяются балетными, ритм убыстряется, и возникает самостоятельный танец. Действие становится все более мощным и странным, переносится с пола на потолок, превращаясь в дикую пляску стриптизерши вокруг вертикального поручня по середине вагона. Перформанс кажется отделенным от окружения, поскольку попутчики художницы делают вид, что ничего не происходит. В то же время перформанс – через отказ от поведенческих норм, соглашений, гендерной политики и общепринятых взаимоотношений – непосредственно обращается к среде, вопросам социальной структуры и общественного пространства. Видео заканчивается кадрами, снятыми на платформе. Поезд уезжает. Голос за кадром спрашивает: «Продолжаем драку?» – «Да!!!» – кричит невидимая публика.

Текст: Йеспер Нордаль

Klara Liden
Paralyzed, video, 3.06 minutes, 2003

The video opens with a shot of the interior of a coach in a subway train crossing the Stockholm suburbs. One of the passengers stands up and begins to move as if dancing in slow motion: a recorded performance by the artist Klara Liden. The movements change from slow and yoga-like to ballet, accelerating and transforming into a self-choreographed dance. The action continues, getting increasingly forceful and bizarre, moving from the floor to the ceiling, transforming to a wild strip pole-dancer performance around the pole in the middle of the wagon. The performance appears to be detached from its surroundings, as the performer's fellow passengers try hard to pretend that they see nothing. But at the same time, the performance explicitly addresses its immediate environment, and issues of social structures and public space, by defying behavioral norms, conventions, gender politics and social attitudes. The video ends with the camera at the platform recording the train leaving the station, accompanied by the sound of a voice asking: – Should we continue the fight?! With the reply from an audience: – Yes!!!

Text: Jesper Nordahl



КЛАРА ЛИДЕН



КЛАРА ЛИДЕН

Елена Ковылина
Вымирающие лебеди, видео, 8.36 мин., 2008

Советское государство особенно тщательно следило за своей культурной репрезентацией как внутри страны, так и за рубежом. Балет, Большой театр, Шостакович, Чайковский, Достоевский и Толстой стали теми необходимыми атрибутами культурной политики, в функцию которой входило создание положительного имиджа страны, а также смещение акцента со спорных идеологических тем в более нейтральные сферы высокого и прекрасного. СССР представлял и своей стране, и Западу профессионально сработанную картину социалистической реальности, основанную на редуцированной классической культуре.

Со смерти Сталина – и каждый раз, когда умирал кто-то из советских вождей, – по всем телевизионным каналам транслировался балет «Лебединое озеро», по радио передавали «Времена года» Вивальди. Во время путча 1991 года по телевидению снова показывали злосчастный балет с его популярным хитом – «Танцем маленьких лебедей».

После распада Союза культура утратила в России свою былую функцию. За кровавыми разборками 90-х и переделом государственной собственности (приватизации) власть не успевала позаботиться о выстраивании собственного внятного имиджа – как для внутренней, так и для внешней аудитории. Даже сегодня, когда передел закончился, вопрос культуры на фоне других, более насущных социальных проблем, передвигается в неопределенное будущее.

Пришедшие к власти нувориши искренне полагают, что символом власти в России являются их безграничное демонстративное потребление и кутежи на престижных западных курортах.

Наиболее эффективным инструментом для создания положительного имиджа страны стал контроль над массмедиа. Преследование свободной прессы и замалчивание фактов репрессий против критиков власти – вот тот инструментарий, который власть использует сегодня. За последние десять лет было убито и пропало без вести более двухсот журналистов...

Подобно тому, как «вымерли» из эфира «маленькие лебеди» из балета Чайковского, многие представители оппозиционной прессы фактически ушли из жизни.

Проект «Вымирающие лебеди» я посвящаю этим журналистам.

Текст: Елена Ковылина

Elena Kovylyna
Dying Swans, video, 8.36 minutes, 2008

The Soviet state took special care to control the cultural representation of itself both at home and abroad. Ballet, the Bolshoi Theater, Shostakovich, Tchaikovsky, Dostoevsky and Tolstoy became indispensable attributes of cultural policy for creating a positive image of the country and shifting the accent from controversial ideological topics to the more neutral spheres of the sublime and the beautiful. The USSR presented to domestic and western audiences a professionally crafted picture of socialist reality, based on reduced version of classical culture.

Beginning with Stalin's death and at each subsequent demise of a Soviet leader all TV channels broadcast Tchaikovsky's *Swan Lake*, while the radio played Vivaldi's *Four Seasons*. TV reached for the unfortunate Tchaikovsky ballet (with its popular hit, *The Dance of the Little Swans*) one more time in 1991, during the failed coup d'etat. Following the break-up of the USSR culture lost the role that had been assigned to it. Amid the bloody shoot-outs of the 90s and carve-up of state property (privatization), the government didn't have time to project an articulate image of itself, either domestically or for a foreign audience. The carve-up is over now, but the issue of culture is still being postponed to an indefinite future as other more pressing social problems take priority.

The nouveau riche, who have taken power, seem to believe that the symbol of power in Russia is their endless demonstrative consumption and binge partying at western luxury resorts.

The most effective instrument for creating a positive image of the

country is control over mass media. Persecution of the free press and preventing mention of repression against government critics are the main tools used by those in power today. More than 200 journalists have been killed or gone missing in the last ten years.

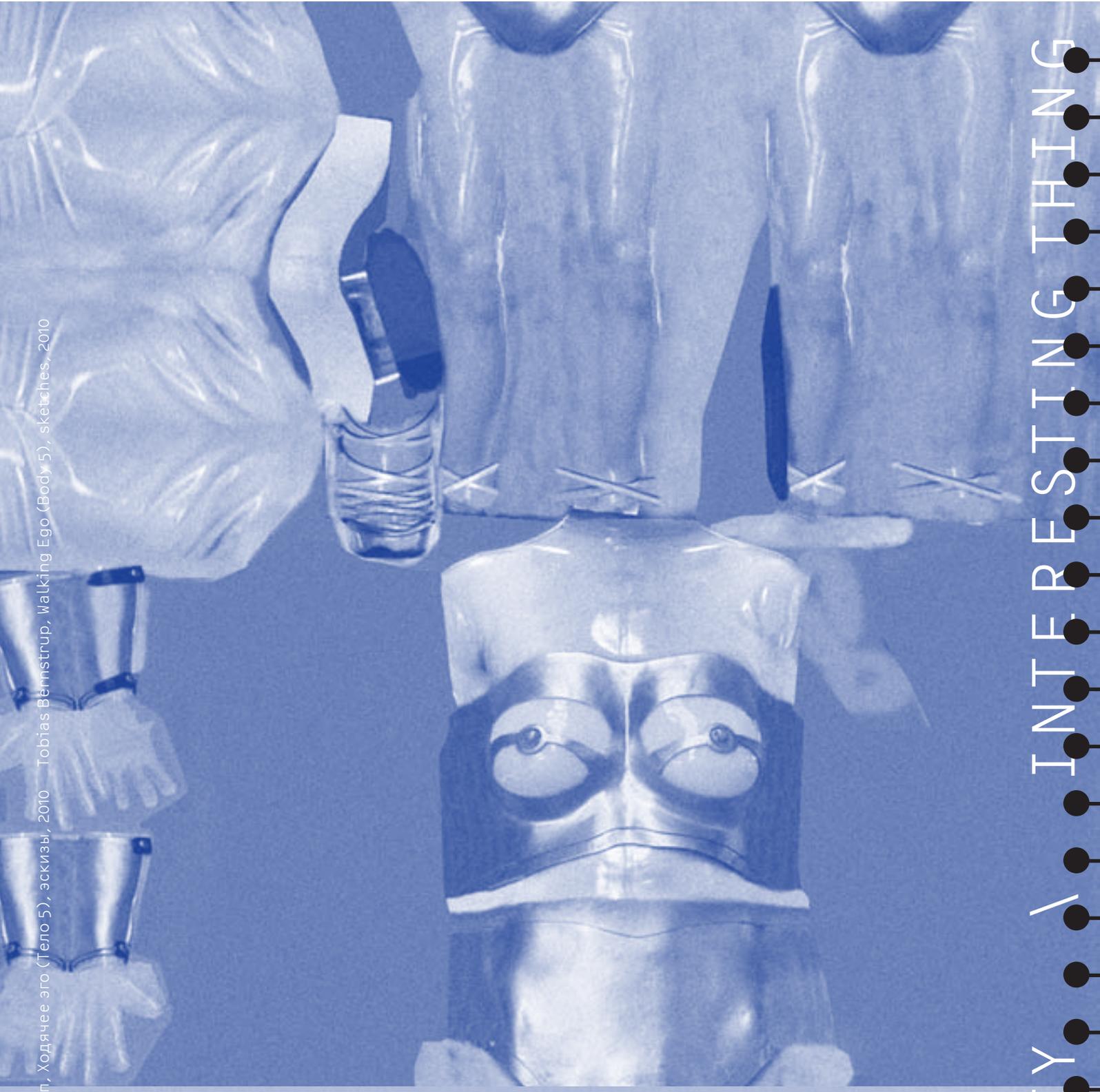
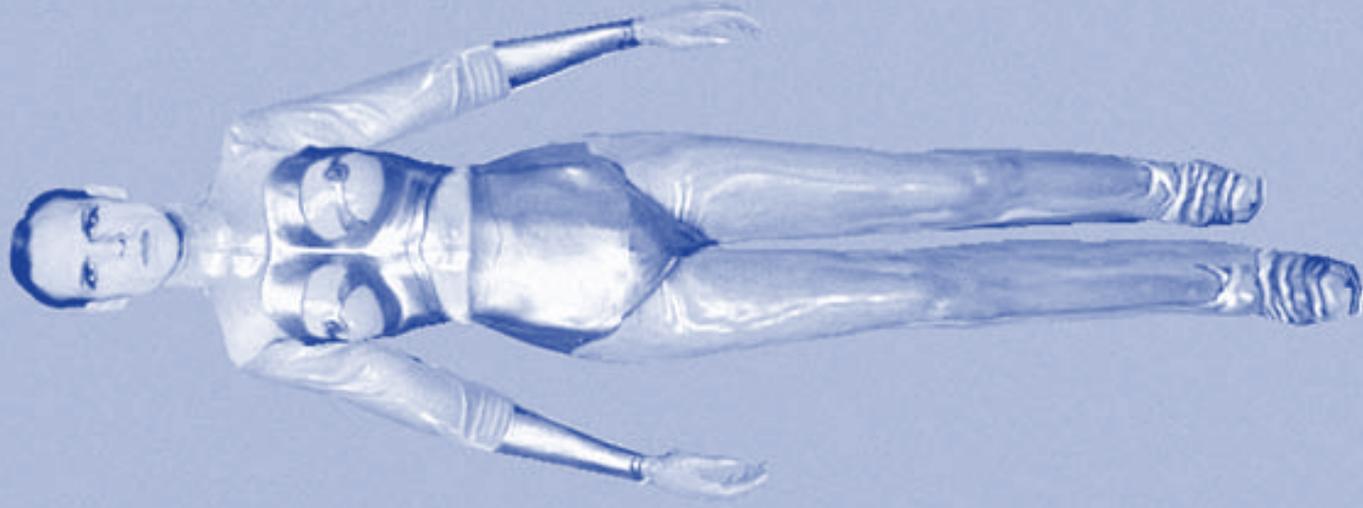
Many representatives of the opposition press have actually perished, matching the disappearance of Tchaikovsky's "Little Swans" from media broadcasts.

I would like to dedicate my project *Dying Swans* to those journalists.

Text: Elena Kovylnina



Тобиас Бернструп, Ходячее эго (Тело 5), эскизы, 2010 Тобиас Бернструп, Walking Ego (Body 5), sketches, 2010



NEW GRAVITY / INTERESTING THING

Тобиас Бернструп

Родился в 1970 в Гетеборге, Швеция. Живет и работает в Стокгольме

Избранные выставки

2010 — *Body 5 Arrives*. ADN-Galeria, Барселона, Испания (персональная)

— *Almost Human*. Göteborgs konstmuseum, Гетеборг, Швеция (персональная)

— *Tobias Bernstrup*. Andréhn-Schiptjenko, Стокгольм (персональная)

— *No Soul For Sale*.

Tate Modern, Лондон

2009 — *A.S.F.R.*

(performance). Museo d'Arte contemporanea Donnaregina, Неаполь, Италия

— *The Pirate Bay at Venice Biennial 2009*. Internet

Pavillion, Венеция, Италия

2008 — *Eastern Standard: Western Artists in China*.

Massachusetts Museum of Contemporary Art, Норт-Адамс, США

— *Pop! Goes the Weasel*.

Badischer Kunstverein,

Карлсруэ, Германия

2007 — *Tobias Bernstrup*.

The Hall, Стамбул, Турция

(персональная)

— *Kontsfeminism*. Göteborgs

konstmuseum, Гетеборг,

Швеция

2006 — *Mantis City*.

Shanghai Duolun Museum of

Modern Art, Шанхай, Китай

(персональная)

— *Killing Spree (неформанс)*.

Andréhn-Schiptjenko,

Стокгольм

— *Switch on the Power!*

Museo de Arte Contemporáneo

de Vigo, Виго; Centro

Atlántico de Arte Moderno,

Лас-Пальмас, Испания

2005 — *Trouble with*

Fantasy. Kunsthalle Nürnberg,

Нюрнберг, Германия

Кайса Дальберг

Родилась в 1973 в Гетеборге, Швеция. Живет и работает в Мальме, Швеция

Избранные выставки

2010 — *Manifesta 8*. Мурсия, Испания

— *Modernautställningen*.

Moderna Museet, Стокгольм

— *Productions #3*. Lunds

Konsthall, Лунд, Швеция

2009 — *The Jerusalem*

Show (edition 2.1). Al-Ma'mal

Foundation for Contemporary

Art, Иерусалим, Израиль

— *Time, Out Of Joint*.

The Kitchen, Нью-Йорк, США

— *If We Can't Get It Together*.

The Power Plant, Торонто,

Канада

2008 — *Moot Points*.

Transmission Gallery, Глазго,

Великобритания

— *Salon Of The Revolution*.

Zagreb Youth Salon, Загреб

— *I'll Be Your Mirror*. Svarta

Havet, Konstfack, Стокгольм

2007 — *The Affirmation*.

Chelsea Art Space, Лондон

— *Ist Athens Biennale 2007*.

Афины

— *Prague Biennale 3*. Прага

2006 — *Kajsa Dahlberg*.

Index, Стокгольм

(персональная)

— *4th Nordic Biennial for*

Contemporary Art. Мосс,

Норвегия

— *Deep Search*. Göteborgs

Konsthall, Гетеборг, Швеция

2005 — *Opacity, Current*

Considerations on Art

Institutions. UKS, Осло

Эва Айнхорн

Родилась в 1970 в Клодзко, Польша. Живет и работает в Берлине и Мальме, Швеция

Избранные выставки

2010 — *Allt för Alla*. Gävle

Konstcentrum, Евле, Швеция

Nordic Reputations. Konsthall

C, Стокгольм

2009 — *Landings/1*.

Landings, Вестфоссен,

Норвегия

2008 — *As Bring Collective*.

Kunstlerhaus Wien, Вена

2007 — *M: DOX*. Choklad

fabriken, Мальме, Швеция

— *warszaw.street.02*.

Konst föreningen Aura,

Лунд, Швеция (совместно

с Терезой Мёрнвик)

2006 — *AMX.06*. Aarhus

Kunstmuseum, Орхус, Дания

2005–2006 — *Kontsfeminism*.

Dunkers Kulturhus,

Хельсингборг, Швеция;

Liljevalchs Konsthall,

Стокгольм

2005 — *Die Zeit Arbeitet Nicht*

mehr für mich. Kunstverein

Arnsberg, Арнсберг, Германия

Елена Ковылина

Родилась в 1971 в Москве. Живет и работает в Москве

Избранные выставки

2010 — *ŽEN d'ART*.

Московский Музей современ-

ного искусства, Москва

— *100 лет перформанса*.

Центр современной культуры

«Гараж», Москва

— *Territories of the In/*

Human. Kunstverein Stuttgart,

Штутгарт, Германия

— *No More Bad Girls?*

Kunsthalle Exnergasse, Вена

— *Transitland*. Museo

Nacional Centro de Arte Reina

Sofia, Мадрид

2009 — *Transmediale*.

Берлин

— *Gender Check*. MUMOK,

Вена

— *История русского виде-*

оарта. Том II. Московский

Музей современного искус-

ства, Москва

— *RUSSIA 21*. Pinchuk Art

Centre, Киев

— *MAN SON 1969*.

Hamburger Kunsthalle,

Гамбург, Германия

2008 — *re.act.feminism*.

Akademie der Künste, Берлин

— *Dying Swans*.

Куватаидеакатемия, Хельсинки

— *Равенство*. Фонд

«Современный город»,

Москва (персональная)

2007 — *Соц-арт*.

Государственная

Третьяковская галерея,

Москва; La Maison Rouge,

Париж

— *Взаимодействия*. Музей

В. И. Ленина, Москва

2006 — *Елена Ковылина*.

Knoll Gallery, Будапешт

(персональная)

— *Something About Power*.

Etelä-Karjalan taidemuseon,

Лаппенранта, Финляндия

— *Biennale of Sydney 2006*.

Сидней, Австралия

2005 — *Boxing*. XL projects,

Москва (персональная)

— *Prague Biennale 2*. Прага

— *Гендерные волнения*.

Московский Музей современ-

ного искусства, Москва

— *Без комментариев?*

Проект FABRIKA,

Москва

Анника Ларсон

Родилась в 1972 в Стокгольме. Живет и работает в Берлине

Избранные выставки

2010 — *Annika Larsson*.

La Fabrica, Мадрид

(персональная)

— *Annika Larsson*. Tromsø

Kunstforening, Тромсø,

Норвегия (персональная)

— *Highlights from the*

Cologne KunstFilmBiennale

in Berlin. KW Institute for

Contemporary Art, Берлин

— *You Are Free*. Tape Modern,

Берлин

2009 — *Dolls*. Mies van der

Rohe Pavilion, Барселона,

Испания (персональная)

Experiencas 3. Museum Bellas

Artes, Сантандер, Испания

2008 — *Dolls*. Andréhn

Schiptjenko, Стокгольм

(персональная)

— *The Cinematic, or Moving*

Images Expanded: Artists Film

& Video Showcase 2008. Insa

Art Space, Arts Council Korea,

Сеул

— *See History 2008*.

Kunsthalle zu Kiel, Киль,

Германия

2007 — *Stereotype*. Dunkers

Kulturhus, Хельсингборг,

Швеция (персональная)

— *Oh my God!* Vestfossens

Kunstlaboratorium,

Вестфоссен, Норвегия

— *Kontsfeminism*. Göteborgs

konstmuseum, Гетеборг,

Швеция

— *Corbetta*. Thessaloniki

Center of Contemporary Art,

Салоники, Греция

2006 — *Fire*. Cosmic Galerie,

Париж (персональная)

— *Annika Larsson*. Prefix

Institute of Contemporary

Art, Торонто, Канада

(персональная)

2005 — *New Gravity*.

Le Magasin Centre National

d'Art Contemporain, Гренобль,

Франция (персональная)

— *Kritische Gesellschaften*.

Badischer Kunstverein,

Карлсруэ, Германия

— *Laocoon devoured*. DA2,

Саламанка, Испания

Клара Лиден

Родилась в 1979 в Стокгольме. Живет и работает в Берлине

Избранные выставки

2010 — *Toujours être ail-*

leurs. Jeu de Paume, Париж

(персональная)

— *Klara Lidén*.

Serpentine Gallery, Лондон

(персональная)

2009 — *Never Come Back*.

Kunsthalle Fridericianum,

Кассель, Германия

(персональная)

— *Projects 89*. Museum of

Modern Art, Нью-Йорк, США

(персональная)

— *The Collectors*. Danish and

Nordic Pavilions, La 53 Biennale

di Venezia, Венеция, Италия

— *Non-Solo, Non-Group*

Show. Kunsthalle Zurich,

Цюрих, Швейцария

— *Political Minimal*. KW

Institute for Contemporary Art,

Берлин

— *5th Nordic Biennial for Contemporary Art*. Мосс, Норвегия
2008 — *Elda för kråkorna*, Reena Spaulings Fine Art, Нью-Йорк, США (персональная)
— *Meet Me Around the Corner*. Astrup Fearnley Museum, Осло
— *Biennale of Sydney 2008*. Сидней, Австралия
2007 — *Klara Lidén*. The Hayward Gallery, Лондон (персональная)
— *Unheimlich Maneuver*. Moderna Museet, Стокгольм (персональная)
— *Uncertain States of America*. Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim, Варшава
— *2 Московская биеннале современного искусства*. Москва
2006 — *Economy Class*. Reena Spaulings Fine Art, Нью-Йорк, США (персональная)
— *Street Behind the Cliché*. Witte de With, Роттердам, Нидерланды
— *Berlin Biennale*. Берлин
— *Nuevo Estocolmo*, Södertälje Konsthall, Сёдертелье, Швеция
2005 — *Dr. 3000*. Reena Spaulings Fine Art, Нью-Йорк, США (персональная)
— *When Humor Becomes Painful*. Migros Museum für Gegenwartskunst, Цюрих, Швейцария

Маркус Линден

Родился в 1980 в Энгельхольме, Швеция. Живет и работает в Стокгольме

Пьесы

2010 — *Dying Animals*. Riksteatern, Стокгольм
2008 — *Another Fight*. Kulturhuset, Стокгольм
2006 — *Regretters*. Stockholms Stadsteater, Стокгольм

Избранная фильмография

2010 — *Regretters*. 60', документальный

Избранные выставки

2008 — *6808*. Färgfabriken, Стокгольм

Тереза Мёрнвик

Родилась в 1969 в Векше, Швеция. Живет и работает в Стокгольме

Избранная фильмография

2007 — *Milkbar*. 58', документальный
2006 — *Magdas Chant*. 10', короткометражный
2003 — *warsaw.street.02*. 9', документальный (с Эвой Айнхорн)
— *Twelve Years Old*. 10', документальный
2002 — *Guldkant på livet*. 25', документальный
2001 — *Cold Spring Harbor*. 3 части, 10' каждая, документальный

The Knife

Карин Дрейер Андерсон, родилась в 1975 в Нака, Швеция
Олаф Дрейер, родился в 1981 в Нака, Швеция

Дискография

2010 — *Tomorrow, In a Year*. Rabid Records (с Mt. Sims и Planningtorock)
2006 — *Silent Shout*. Rabid Records
2003 — *Hannah med H Soundtrack*. Rabid Records
— *Deep Cuts*. Rabid Records
2001 — *The Knife*. Rabid Records

Антуан Каттин

Родился в 1975 в Сен-Лежье, кантон Юра, Швейцария. Живет и работает в Стокгольме

Избранная фильмография

2007 — *Мать*. 80', документальный (с Павлом Костомаровым)
2004 — *Мирная жизнь*. 45', документальный (с Павлом Костомаровым)
2003 — *Трансформатор*. 16', документальный (с Павлом Костомаровым)

Павел Костомаров

Родился в 1975 в Москве. Живет и работает в Москве

Избранная фильмография

2009 — *Вдвоем*. 48', документальный
2007 — *Мать*. 80', документальный (с Антуаном Каттином)
2004 — *Мирная жизнь*. 45', документальный (с Антуаном Каттином)
2003 — *Трансформатор*. 16', документальный (с Антуаном Каттином)

Владимир Селезнев

Родился в 1973 в Нижнем Тагиле, Россия. Живет и работает в Екатеринбурге, Россия

Избранные выставки

2010 — *Метрополис_Уралмаш*. Уральский завод тяжелого машиностроения, Екатеринбург, Россия
— *Герои нашего времени*. Открытая галерея, Москва
2009 — *Даль. VII*. Красноярская музейная биеннале, Красноярск, Россия,
— *Русская красота*. Государственный центр современного искусства, Москва
2008 — *In Transition Russia*. Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия;
Государственный центр современного искусства, Москва
2007 — *Брак*. Центр современного искусства «М'Арс», Москва
— *9000 км*. Московский Музей современного искусства, Москва
2006 — *Международный фестиваль современного искусства «Арт-местечко: Шаргород»*. Шаргород, Украина
2005 — *Художник и оружие*. Центр современного искусства «М'Арс», Москва

Елена Климова

Родилась в 1986 в г. Каменск-Уральском, Свердловская область, Россия. Живет и работает в Екатеринбурге, Россия

Избранные выставки

2009 — *Внутренний Урал*. Лофт-проект «Этажи», Санкт-Петербург; Центр современного искусства «М'Арс», Москва; Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия

The Hayward Gallery, London (solo)
— *Unheimlich Maneuver*. Moderna Museet, Stockholm (solo)
— *Uncertain States of America*. Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim, Warsaw
— *2nd Moscow Biennale of Contemporary Art*. Moscow 2006 — *Economy Class*. Reena Spaulings Fine Art, New York, USA (solo)
— *Street Behind the Cliché*. Witte de With, Rotterdam, Netherlands
— *Berlin Biennale*. Berlin
— *Nuevo Estocolmo*, Södertälje Konsthall, Södertälje, Sweden
2005 — *Dr. 3000*. Reena Spaulings Fine Art, New York, USA (solo)
— *When Humor Becomes Painful*. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland

Marcus Lindeen

Born in 1980 in Ängelholm, Sweden. Lives and works in Stockholm

Plays

2010 — *Dying Animals*. Riksteatern, Stockholm
2008 — *Another Fight*. Startside Kulturhuset, Stockholm
2006 — *Regretters*. Stockholms Stadsteater, Stockholm

Selected Filmography

2010 — *Regretters*. 60', documentary

Selected Exhibitions

2008 — *6808*, Färgfabriken, Stockholm

Terese Mörnvik

Born in 1969 in Växjö, Sweden. Lives and works in Stockholm

Selected Filmography

2007 — *Milkbar*. 58', documentary
2006 — *Magdas Chant*. 10', short feature
2003 — *warszaw.street.02*. 9', documentary (with Ewa Einhorn)
— *Twelve Years Old*. 10', documentary

2002 — *Guldkant på livet*. 25', documentary
2001 — *Cold Spring Harbor*. 3 parts, 10' each, documentary

The Knife

Karin Dreijer Andersson, born in 1975 in Nacka, Sweden
Olof Dreijer, born in 1981 in Nacka, Sweden. Live and work in Berlin and Stockholm

Discography

2010 — *Tomorrow, In a Year*. Rabid Records (with Mt. Sims and Planningtorock)
2006 — *Silent Shout*. Rabid Records
2003 — *Hannah med H Soundtrack*. Rabid Records
— *Deep Cuts*. Rabid Records
2001 — *The Knife*. Rabid Records

Antoine Cattin

Born in 1975 in Saignelégier, Canton of Jura, Switzerland. Lives and works in Stockholm

Selected Filmography

2007 — *La mère*. 80', documentary (with Pavel Kostomarov)
2004 — *Mirnaya zhizn*. 45', documentary (with Pavel Kostomarov)
2003 — *Transformer*. 16', documentary (with Pavel Kostomarov)

Pavel Kostomarov

Born in 1975 in Moscow. Lives and works in Moscow

Selected Filmography

2009 — *Vdvoem*. 48', documentary
2007 — *La mère*. 80', documentary (with Antoine Cattin)
2004 — *Mirnaya zhizn*. 45', documentary (with Antoine Cattin)
2003 — *Transformer*. 16', documentary (with Antoine Cattin)

Vladimir Seleznev

Born in 1973 in Nizhny Tagil, Sverdlovsk Region. Lives and works in Ekaterinburg, Russia

Selected Exhibitions

2010 — *Metropolis_Uralmash*. Urals Machine-Building Plant, Ekaterinburg, Russia

— *The Heroes of Our Time*. Open Gallery, Moscow
2009 — *Expanse*. VII Krasnoyarsk Museum Biennale, Krasnoyarsk, Russia
— *Russian Beauty*. National Centre for Contemporary Arts, Moscow
2008 — *In Transition Russia*. Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia; National Centre for Contemporary Arts, Moscow
2007 — *Spoilage*. M'Arts Centre for Contemporary Arts, Moscow
— *9000 km*. Moscow Museum of Modern Art, Moscow
2006 — *Art-Place: Shargorod*. International Festival of Contemporary Art, Shargorod, Ukraine
2005 — *Artists and Arms*. M'Arts Centre for Contemporary Arts, Moscow

Elena Klimova

Born in 1986 in Kamensk-Uralsk, Sverdlovsk Region. Lives and works in Ekaterinburg

Selected Exhibitions

2009 — *Inner Ural*. Etagi Loft Project, Saint Petersburg; M'Arts Centre for Contemporary Arts, Moscow; Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russia

Новая серьезность / Интересная вещь

Олеся Туркина

Название выставки – это метафора, в которой сгущается смысл проекта. Сочетание «Новая серьезность / Интересная вещь» поражает столкновением общественного пафоса и эстетической единичности. Почему серьезность обязательно должна быть новой, а вещь интересной? Вот вопросы, которые остались за пределами письма. Возможно, смысл названия проходит по диагонали, возникая на границе между двумя понятиями, между политическим призывом и личным чувственным опытом?

«Новая серьезность» говорит о возвращении современного искусства к социальному и политическому контексту, о том, что художники «двухтысячных» вновь берут на себя ответственность за то, что происходит в мире. Возникает вопрос, утверждается ли здесь то, что политика придает вес искусству, обеспечивая его серьезность (в английском *New Gravity* буквально звучит указание на обретение веса)? Взаимоотношения эстетики и политики находятся в фокусе внимания критиков со времен Вальтера Беньямина, который закончил свое эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» определением фашизма как эстетизации политики – в отличие от коммунизма, отвечающего на это политизацией эстетики. Жак Рансьер говорит о «реконструкции логики «эстетического» отношения между искусством и политикой, производными которого они являются». Согласно Рансьеру, искусство политично не из-за посланий относительно мирового порядка или по способу представления социальных конфликтов, а в силу того, что ему, как и политике, свойственно проводить перераспределение материального и символического порядка.

«Новая серьезность» (можно ли назвать ее «новой тяжестью» взятой на себя ответственности?) вписывается в проект критического искусства. Во-первых, как критика господствующего телевизуального порядка его же средствами, во-вторых, слиянием форм искусства и жизни, в-третьих, наличием прямого политического послания. Так, Елена Ковылина в работе «Вымирающие лебеди» соединяет образы балерин, исполняющих «Танец маленьких лебедей» из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», ставшего символом классического балета и государственного траура, снайпера и мишеней с именами убитых за последние годы российских журналистов. Можно сказать, что искусство принимает на себя функцию замещения политики. Показательно, что эта работа была «мягко» цензурирована художественным фондом, в котором она первоначально демонстрировалась. Там, где сужается общественное пространство и есть дефицит политики, последняя, как говорит Рансьер, замещается мини-демонстрациями художников – и добавляет, что важно понять, помогут ли такие замещения по-новому создать политические пространства или дело ограничится их пародированием.

«Новая серьезность» – понятие двойственное в контексте современного российского искусства. Оно появляется во второй половине 1990-х годов, когда Тимур Новиков в созданной им «Новой Академии изящных искусств» объявил о новой серьезности, пришедшей на смену иронии постмодернизма и связанной с обращением художников к классическому наследию. Социальный утопизм и неоклассицизм соединились в проекте, который Новиков остроумно назвал новым русским классицизмом. «Новых серьезных» художников 1990-х критиковали за консерватизм и даже обвиняли в праворадикальных взглядах.

И наконец, вопрос о том, когда искусство становится «интересной вещью»? Если обратиться к первоначальному средневековому понятию интереса, то это – возмещение ущерба. В контексте политической позиции художников интересной вещью можно назвать произведение искусства, которое возмещает ущерб, нанесенный социальной травмой. Принципом создания такого произведения становится эстетизация травмы. Но искусство само по себе травматично, что позволяет ему не только залечивать социальные раны, но и быть свидетельством о том, что непредставимо, забыто, вытеснено.

New Gravity / Interesting Thing

Olesy Turkina

The name of the exhibition is a metaphor, which condenses its meaning. The combination of words, *New Gravity / Interesting Thing*, is striking for its collision of social pathos and aesthetic unitariness. Why does gravity have to be new, and a thing interesting? These are questions, that lurk beyond the

words as such. Perhaps the meaning is located along a diagonal, arising on the border between two concepts, between a political summons and a private emotional experience?

New Gravity speaks of the return of modern art to a social and political context and the fact that artists of the 2000s are once again assuming responsibility for what happens in the world. The question arises, is it being asserted here that politics gives weight to art, providing it with seriousness (“new gravity” in English literally indicates the acquisition of weight). The relations between aesthetics and politics have been at the focus of critical attention from the time of Walter Benjamin, who ended his essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, by defining fascism as the aestheticization of politics in contrast to communism, which responds by politicizing aesthetics. Jacques Rancière speaks of “reconstruction of the logic of the “aesthetic” relationship between art and politics, of which they are the product”. According to Rancière, art is political, not because of its message concerning the world order or its way of presenting social conflicts, but because, like politics, it carries out a redistribution of the material and symbolic order.

New Gravity (could it be called the “new weight” of assumed responsibility?) has a place in the project of critical art. Firstly, as a critique of the dominant televisual order using the means of that very order, secondly, as merger of the forms of art and life, and thirdly, by offering a direct political message. So Elena Kovylyna, in her work *Dying Swans*, brings together the images of ballerinas, performing the *Dance of the Little Swans* from Tchaikovsky’s *Swan Lake*, which has become the symbol of classical ballet and of state mourning, and a sniper with a target and the names of Russian journalists killed in recent years. In such an instance, it can be said that art is assuming the function of substituting politics. It is significant, that this work was “mildly” censored by the art fund, where it was first shown. Where the social space narrows and there is a deficit of politics, as Rancière says, politics is substituted by mini-demonstrations of artists, and he adds that it is important to understand whether such substitutions can help to create political spaces anew, or whether the effect is limited to parodying of such spaces.

New Gravity is a dual concept in the context of modern Russian art. It appears in the second half of the 1990s, when Timur Novikov, at the New Academy of Fine Arts which he had set up, pointed to a new seriousness that took over from the irony of postmodernism and that was connected with turning of artists towards the classical heritage. Social utopism and neoclassicism came together in a project, which Novikov wittily dubbed “new Russian classicism” (playing on the term “new Russians”, used to define the country’s new rich). *New Gravity* artists of the 1990s were criticized for conservatism and even accused of radical right-wing views.

Finally, there is the question of when art becomes an “interesting thing”. The original mediaeval understanding of “interest” was “compensation for damage”. In the context of the political position of artists an “interesting thing” is an appropriate title for a work of art, which restores the loss caused by social trauma. The creative principle of such a work is aestheticization of a trauma. But art itself is traumatic, thanks to which it not only heals social wounds, but bears witness to what is not-represented, forgotten, excluded.