

**ЧРЕЗВЫЧАЙНОЕ
ПОЛОЖЕНИЕ**

**STATE OF
EMERGENCY**

СОДЕРЖАНИЕ

Соположение чрезвычайностей. Артур Князев 5

Чрезвычайное положение 26

Ориентиры в пространстве. Ирина Литвякова, Артур Князев 27

Настоящее время. София Ковалева 41

Анти / Структура. Наиль Фархатдинов 63

Пограничный синдром. Полина Могилина 83

Ваше экранное время истекло. Марина Бобылева 109

Правды и вымыслы. Кристина Романова 121

Приложение 147

Контекст 148

Инфодемия, фейк-ньюс и практики солидаризации.

Разговор с Александрой Архиповой 149

Чрезвычайное положение и самосознание. Разговор
с Александром Филипповым 154

Глоссарий 161

Интервью 162

AES+F 163

Александра Вертинская 166

Николай Онищенко 169

Сергей Прокофьев 172

Микелис Фишерс 176

Участники 209

CONTENTS

Juxtaposition of Emergencies. Artur Knyazev 15

State of Emergency 26

Fixed Points in Space (Irina Litvyakova, Artur Knyazev) 29

Present Time (Sofiya Kovaleva) 45

Anti / Structure (Nail Farkhatdinov) 67

Borderline Syndrome (Polina Mogilina) 90

Your Screentime Is Over (Marina Bobyleva) 112

Facts and Fiction (Kristina Romanova) 130

Appendices 179

Context 180

Infodemic, Fake News, and Solidarity Practices.

Interview with Alexandra Arkhipova 181

State of Emergency and Self-Consciousness.

Interview with Alexander Filippov 185

Glossary 192

Interviews 194

AES+F 195

Alexandra Vertinskaya 197

Nikolay Onischenko 199

Sergei Prokofiev 202

Mikelis Fišers 206

Participants 215

Соположение чрезвычайностей

Артур Князев

Галерея «Триумф» создала проект «Чрезвычайное положение» в качестве ответа на вынужденный простой и остановку выставочной деятельности. Такая реакция была связана с осознанием того, что пандемия существует уже рядом с нами, а локдаун неизбежен. Глобальный масштаб распространения болезни означал, что нам предстоит столкнуться с исключительным опытом, который будет связан с жесткими карантинными ограничениями, более интенсивным потоком зачастую непроверенной информации — инфодемией, а также с медиатизацией болезни.

Разноплановый контент, который галерея создавала в цифровом виде и распространяла через каналы в *Telegram* и *YouTube*, изначально создавался как некоторый набросок текущей выставки, а потому является важной ее частью. Он состоит из подкастов, в которых мы вместе с гостями строили предположения о том, что будет после пандемии и как долго она продлится. Из текстов культурологов и философов, размышляющих о том, как человечеству продолжать жить совместно в условиях тотальной изоляции друг от друга. Из наблюдений за тем, как адаптируются к новым условиям художники со всего мира, с которыми сотрудничала галерея, и из их работ, которые мы на сайте проекта показывали публике в несколько ином, нетипичном для нас цифровом формате.

После трех месяцев самоизоляции и карантинных ограничений на данном этапе можно считать, что стало возможным сдержать и продолжать сдерживать болезнь. Фатальность, приписываемая ранее этому глобальному событию, исчерпана. Сейчас, когда болезнь уже встроилась в нашу повседневную жизнь, существует на ее фоне и этот фон задает, мы предлагаем посмотреть на многогранный дневник пандемии, который служит теперь напоминанием о времени в изоляции.

В рамках «Чрезвычайного положения» необходимо поразмышлять, насколько важными, весомыми и необратимыми стали изменения, связанные с пандемией и ее последствиями, и как долго они будут на нас влиять. Представленные на выставке работы — это презентация художественной рефлексии тех аспектов жизни и искусства, которые выявила пандемия, а также соотносящиеся с ними работы, показанные ранее. В проекте задается тон разговору о жизни в условиях пандемии и маркируются векторы размышлений о ней.

Выставка состоит из шести разделов: «Ориентиры в пространстве», «Анти / Структура», «Настоящее время», «Правды и вымыслы», «Пограничный синдром» и «Ваше экранное время истекло». Каждый из них предлагает анализ того, какие знакомые социокультурные процессы трансформировались под натиском пандемии, а какие только зародились и еще требуют изучения.

Примечательно, насколько необычными во время пандемии стали практики мобилизации людей в разных странах против роста числа зараженных. Примерами такой тенденции, когда общественность самостоятельно противостояла болезни, являются практики самоконтроля и контроля за другими людьми. Они проявились не только в инициативном следовании предписаниям носить маски в общественных местах и соблюдать физическую дистанцию, но и в призывае других людей следовать этим новым правилам. В качестве практик мобилизации заслуживает внимания и низовая солидарность и помочь людям, пострадавшим от самого вируса, а впоследствии — и от принятых карантинных мер. Их примерами являются флешмобы в знак благодарности врачам, а также совместное исполнение песен соседями по двору. С другой стороны, к этим практикам относится надзор за подобающим соблюдением теми же соседями карантинных ограничений, который носит горизонтальный характер. Абсурдизация самозваного контроля обрела характер «балконного гестапо», если использовать термин, предложенный социальным антропологом Александрой Архиповой.

Этот процесс быстрой и активной мобилизации демонстрирует не только способность гражданских обществ по всему миру быть контролирующей инстанцией для своих же субъектов. Он также репрезентирует усилившееся беспокойство и тревожность повседневной жизни. Именно эти чувства, которые были характерны для большого числа людей и до карантина, сублимировались и нашли воплощение в инициативном временном отказе от обычного жизненного ритма в пользу меньшего количества жертв или, скорее, меньшей нагрузки на медицинскую систему.

Тревожность и беспокойство усилились на фоне угрожающей опасности болезни. Этому способствовал в том числе транслируемый массовой культурой образ катастрофы и апокалипсиса — отсюда исчезающие с полок продукты и сопутствующие товары. Паническое поведение возникает стихийно и демонстрирует, что люди инстинктивно сопротивляются разрушению привычного и деконструкции общественных иерархий. Паника стала свидетельством этой реакции на подлинную или минимую опасность.

Вирусы во время пандемии действуют и распространяются так же, как и информационный шум (*buzz*). Он в действительности не является чем-то новым для глобального сообщества цифровой эпохи, при этом в условиях мировой эпидемиологической угрозы информационное загрязнение приобрело несколько иной характер, связанный с инстинктивным проявлением заботы о других людях перед лицом опасности. Накопление слухов и легенд вокруг болезни породило новую мифологию и всевозможные сценарии грядущих событий.



AES
Желтый готовит, белый ест, 1998
Двухканальная видеоинсталляция, 20'

AES
Yellow Is Cooking, White Is Eating, 1998
2-channel video installation, 20'

При этом на фоне избытка информации нескончаемый поток новостей об угрожающей человечеству болезни возрос настолько, что стал масштабнее самой транслируемой угрозы. Подобный перевес в сторону медиатизации пандемии связан с тем, что люди, включая большинство врачей, сталкивались с ней меньше в реальных условиях, чем узнавали о ней из новостей и ленты в соцсетях. Из этого можно было бы подумать, что болезнь стала невидимой или ее, возможно, совсем не существует, она является лишь сконструированным информационным поводом. Искажение в восприятии болезни и ее опасности привело к тому, что во всем мире ежедневно передавалось невиданное до тех пор количество слухов, непроверенных новостей и сообщений, которые подчас не только сопровождали пандемию, но и предшествовали ей. Ученое сообщество вместе со Всемирной организацией здравоохранения назвало этот процесс *инфодемией*. Это один из тех терминов, которые составляют теперь новый глоссарий слов¹, активно появляющихся в употреблении во время пандемии. Сбор, анализ и толкование этих новых дискурсивных выражений представляет отдельный интерес в рамках этого проекта.

Из описанной схожести в процессах и масштабах распространения вируса и информации стало популярным представление о том, что и сами медиа могут быть угрозой. Советы ограничивать себя в чтении новостей и просмотре

¹ См. Приложение.

другого контента, которые ранее были более известны как практики цифрового детокса, обрели, пожалуй, такую же эффективность в борьбе с коронавирусной инфекцией, как и санитарные меры.

Сходство по эффекту от распространения болезни и искаженной информации о ней невольно заставляет провести историческую аналогию с событиями столетней давности, происходившими в обществе модерна начала XX века. Беспрецедентный акт массового насилия, совершенный на Первой мировой войне, сформировал привычку к нему у межвоенного поколения. Сама же война стала, пожалуй, ключевой причиной той панической шпиономании, которая нарастала по всей Европе. Конспирологический накал того времени обретал все большую значимость. Об этом говорит американский военный историк Уильям Фуллер в книге «Внутренний враг. Шпиономания и закат императорской России». Появилось представление о некой незаметной, но распространяющейся фигуре, которая вредит обществу. Позднее эти абстрактные домыслы трансформировались и конкретизировались в идеи о некоторой социальной группе, которая представляет угрозу и является опасной и «заразной». Предполагалось, что вред от нее мог распространяться как средствами пропаганды, так и от одного человека другому в ходе разговора.

В 1917 году в России произошло резкое переосмысливание политической культуры, связанное с явлением шпиономании как ощущением опасности. Эта метафора заразы, примечательная и витальная, возникла из бытового осмысливания открытия инфекционного заболевания Луи Пастером, а также из-за губительной пандемии испанского гриппа, продлившейся с 1918 по 1920 год. От ощущения опасности глобально активизировались панические и превентивные настроения, происходило культтивирование образа авторитета и вождя. Возникала система страха. Она стала ключевой чертой тоталитарных режимов, охвативших, в частности, Европу. Произошедшая трансформация политической культуры сблизила по смыслу понятия гигиенической чистоты и политической чистки. Идеологическое и символическое загрязнение приравнивалось к загрязнению болезнестворному. В сегодняшней ситуации с пандемией такая двойственность демонстрировалась в случаях дискrimинации социальных групп по их происхождению из тех регионов, где наблюдалась вспышка болезни.

Понимание нечистоты как амбивалентной категории стало поводом для дальнейшего осмысливания этого понятия со стороны социальных антропологов. В 1966 году в свет вышел основополагающий труд Мэри Дуглас «Чистота и опасность: анализ понятий загрязнения и табу». В ней британская исследовательница рассматривает борьбу с грязью как стремление упорядочить и организовать окружающий мир. Мытье, чистка и дезинфицирование, ставшие привычкой в современном посткарантинном мире, сравниваются с первобытными обрядами ритуального очищения. Гигиена оказывается поразительно схожа по значению с символическими практиками доисторических обществ. Это объясняет множество повседневных действий, связанных не только с предписанием регулярно мыть руки, носить маски и держаться друг от друга на дистанции, но и с применением близких к ритуальным действий. К ним относится, например,

создание берегов от коронавируса или использование средств народной медицины, аплодисменты врачам.

Отдельного внимания заслуживает сакрализация опасности, о которой говорит Дуглас. В соответствии с ее утверждением, опасность заключается в переходном состоянии, когда еще неизвестно, заразен человек или нет, потому что оно пугает собственной неопределенностью. Особенно когда болезнь на терминальной и ранней стадии не проявляется внешне. Человек, еще не перешедший ни в состояние зараженного, ни в состояние здорового, сам находится в опасности и представляет опасность для окружающих.

Этот тезис был проиллюстрирован во время пандемии довольно недвусмысленным образом через порицание тех людей, которые не соблюдали карантинный режим. Важно, что акт осуждения и дисциплинирования носил горизонтальный характер и не был напрямую связан с властными структурами. Вместе с тем пограничное состояние неопределенности по поводу заражения рассматривается как одновременно потенциально опасное и потенциально ведущее к силе — исцелению.

В то же время не стоит преувеличивать масштабы и степень влияния пандемии на современную общественную жизнь, поскольку из наблюдения за сегодняшней ситуацией становится понятно, что последствия карантинных мер пусть и обернулись глобальной экономической проблемой, но не сравнились по воздействию с мировыми катастрофами прошлых столетий, описанных здесь. При этом еще рано говорить о ее долгосрочных последствиях, поскольку мы находимся внутри событий. На вероятный исход пандемии указывают, среди прочего, достижения вирусологии и эпидемиологии, а также заметно возросший за последние пятьдесят лет уровень общественного благосостояния в большинстве стран мира. Немецкий философ Герман Люббе в работе «В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем» комментирует, в частности, обозначенный здесь процесс того, как смерть подчиняется медикализации, а также санитарным и гигиеническим требованиям. Он говорит, что настолько щепетильное отношение к мертвым, которые наряду с живыми оказываются в оковах санитарной власти, становится возможным только в такой культуре, где высокотехнологичная медицина стала подразумевающимся по умолчанию общественным благом.

Понятию санитарной власти требуется уделить больше внимания. Оно связано с тем, что методы санитарного и административного управления соединяются в форме биополитики. Будучи одной из видов биовласти, она делает заметной смену парадигмы в способах правления в европейских обществах, связанную с наступлением Нового времени. Этую идею ввел в дискурс социокультурных наук Мишель Фуко в своем курсе лекций под названием «Безопасность. Территория. Население». Образ суверенной власти, которая взимает ресурсы, вызывает к чувству долга и способна законно предать людей смерти, сменяется политикой защиты человеческой жизни, охраны



Соположение чрезвычайностей. Артур Князев

здравья и благополучия людей для того, чтобы продолжать собственное правление. Население оказывается объектом заботы со стороны государства, но потому же — и предметом его неустанного надзора и контроля.

Несмотря на существование уже обозначенных практик низового контроля и солидарности, а также самостоятельно принимаемых мер защиты от болезни, их соблюдение или несоблюдение имеет значение политического акта. В частности, социальное дистанцирование и ношение масок в период пандемии — не только необходимость, но и обязанность, навязываемая государственной биовластю. Исходя из этой двойственности социальных практик, можно говорить, что решение следовать им или нет означает выбор между согласием или несогласием с действиями существующей административной и медицинской власти. При этом пандемия и локдаун бросили государственным структурам новый вызов в достижении баланса между ужесточением ограничений ради меньшего количества заразившихся и погибших или предотвращением дальнейшего падения экономики, даже если при этом придется пожертвовать здоровьем и жизнью населения.

Впрочем, массовость и интенсивность заболеваемости коронавирусной инфекцией заставила переосмыслить и необходимость в гигиенически чистых местах погребения. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить массовые захоронения в Нью-Йорке, закрытые гробы, не отличающиеся привычным для ритуальной эстетики убранством, а также появившуюся возможность, а иногда и вынужденность присутствия на погребении в режиме онлайн. Гигиена превратилась в аллегорию особой политической силы, которая обладает беспрецедентной способностью делать законным массовое уничтожение людей по признаку их нечистоты. Люббе пишет:

Понятие гигиены, в его метафорическом словоупотреблении в эпоху Просвещения, как никогда в истории политики обладало способностью легитимировать специфически модерновую практику массовой ликвидации людей. Очищение общества от тех, кто заражает его своим моральным разложением, — вот в чем содержался, начиная с Просвещения, с недвусмысленным использованием медицинской метафорики, глубинный смысл революционных массовых ликвидаций².

Эта практика, характерная для эпохи Просвещения, а потом и модерна, проникла и в современную ситуацию с пандемией коронавируса, пусть и не так явно.

Примечательно и то, как в медиапространстве отражались данные о неуклонно возрастающем с каждым днем количестве погибших от коронавирусной инфекции и какое место они занимали в поле средств массовой информации. Сведения о погибших носили лишь числовой характер и преподносились в одном стиле с данными о количестве заразившихся и выздоровевших. Особой любовью со стороны медиа и властей была пропитана

² Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем / пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного; под науч. ред. В. Куренного. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. С. 38.

статистическая информация, содержащая графики заражения, многочисленную картографическую информацию и антирейтинг стран с самым большим количеством заражений в виде таблицы. Адорно и Хорхаймер в «Диалектике Просвещения» утверждали, что с помощью статистики смертности общество позволяет низводить человеческую жизнь до химического процесса.

Подобный жест, когда больных представляют в виде числового выражения, содержит в себе несколько более острую проблему, чем безразличие и пресыщенность информационным шумом, окружающим человека со всех сторон. Статистика предлагает свое решение в вопросе табуирования смерти: нужно лишь представить погибших как числовое выражение. Таким образом значимость смерти в медиапространстве уменьшается, она занимает место рядового инфоповода среди остальных. Это как нельзя лучше сочетается с тезисом о медикализации умирания и описанием французского историка Филиппа Арьеся в книге «Человек перед лицом смерти», которым он охарактеризовал парадигму отношения к смерти в современной культуре — «смерть перевернутая».

Пандемия позволила человечеству стать свидетелем одного из самых глубоких и невообразимых экономических кризисов за последнее столетие. Ситуация, когда авиакомпаниям стало не хватать места для собственных действующих самолетов, чтобы припарковать их, равно как и сама фотография сотен нелетающих воздушных судов, кажется немыслимой и ужасающей. Наблюдая за глубокими и резкими изменениями, которые принесла пандемия, следует заметить, что ее последствия будут связаны с ценностной переоценкой вовлеченности богатых людей в социальную сферу жизни человечества. Вопрос о социальной ответственности перед обществом за владение и распоряжение богатством встанет острее, чем это было до сих пор. Это связано с еще более обострившимся и заметным во время карантина социальным неравенством.

Мутировавший в результате пандемии средний класс перейдет в новый и опасный, по выражению британского экономиста Гая Стендинга, класс прекариата. Вынужденно долгий карантин, связанный, помимо прочего, либо с потерей работы, либо с переходом на удаленный формат, актуализирует со все большей силой процессы цифровизации и роботизации экономики. Становится зрымым присутствие запроса на новую социальную справедливость, равный доступ к медицине и переоценку общественной значимости тех сфер человеческой деятельности, которые раньше воспринимались как само собой разумеющаяся услуга. Речь, в первую очередь, идет о профессиях врача, курьера, водителя такси и уборщика. Явной становится потребность и в осмыслиении тех трансформаций, которые происходят с обществом, экономикой и культурой, а потому и фигура художника и интеллектуала обретает новую значимость.

Вместе с тем для многих карантин оказался поводом к актуализации и повседневного пространства. Интерес к собственной квартире, дому и району обострился под влиянием вынужденного долгого пребывания в этих локациях. Пандемия заставила нас по-новому посмотреть на представления о личном пространстве, а также о том вернакулярном районе города, в котором мы оказались на несколько месяцев.

Учитывая, что коронавирусная инфекция передается среди людей контактным и воздушно-капельным путем, можно сказать, что эта болезнь бросила вызов практикам совместной жизни от коворкингов до коливингов и других форм совместного потребления и шеринговой экономики. Объявленной в июле прошлого года темой Венецианской архитектурной биеннале 2020, которая сначала была перенесена на конец лета, а затем и на год, был вопрос «Как нам жить вместе?» (куратор: Хашим Саркис). Он касался пространственной презентации человека в масштабах собственного дома, сообщества, места. Отдельно организаторы выделили тенденцию соединения людей в цифровом и физическом пространстве и эфемерность этих взаимодействий.

Сегодняшняя пандемия актуализировала вопрос человеческих контактов под невиданным ранее углом — как нам жить вместе в условиях явного и непоколебимого социального и географического неравенства. В том контексте, когда дистанцирование и удаленность переопределены как новые ценности, а особенности изоляции в Москве и в провинциальных городах разительно отличаются друг от друга. Эта разница проявляется в структуре первичного и пресыщенного контактами образа жизни больших городов и более размеренной, не изобилующей интеракциями жизни в провинции. В ней изоляция, как представляется, оказалась острее и ощущимее, несмотря на тенденции к глобализации и цифровизации.

Обратной стороной этих различий является географическая дискриминация в распределении общественных благ. Пусть в условиях периферии уровень заражаемости ниже, чем в густонаселенных городах, однако заболевшие в небольших и даже не удаленных от центра населенных пунктах имеют меньше возможностей получить квалифицированную медицинскую помощь. В то время как в большом городе на одного заразившегося придется большее количество врачей, медперсонала и социальных служб, которые будут противостоять распространению болезни.

Карантинные меры тесно связаны и с представлением о времени. Медленно тянувшиеся дни, проведенные в условиях самоизоляции, напоминали о чувстве отсутствия времени или даже о знакомом по опыту советского прошлого ощущении вненаходимости. Если рассматривать период изоляции ретроспективно, можно наблюдать, что время не только растягивается, но и исчезает, спрессовывается до одного воспоминания, ощущения стиля. Оно вместе с глобальными экономическими процессами затормозилось на три месяца, которые человечество вынуждено было проводить друг от друга на расстоянии. При этом лихорадочный и стихийный характер приобрела тенденция к самообразованию. Тем книгам, фильмам, онлайн-курсам, которые долгое время откладывались на потом, наконец-то представилась возможность быть изученными.

Одной из кураторских стратегий в этой выставке стало широкое использование архива работ, которые ранее уже были представлены в галерее. Такой метод обосновывается вполне закономерным желанием ретроспективно взглянуть на прошлое и осмыслить его в условиях, когда время остановилось. При этом анализ пространства опыта, следуя теории Райнхарта Козеллека, немыслим без построения горизонта ожиданий. Поэтому сейчас



Tanatos Banionis
The Way of All Flesh, 2020 (фрагмент)
Инсталляция, размеры варьируются

в информационном поле можно встретить многочисленные прогнозы, пророчества и предсказания. Они призывают представить сценарии возможного будущего, которые показаны и на выставке, потому что история не является постоянным безвременным и предопределенным понятием. Она динамично развивается, оказываясь зависимой от того, какие осмыслиения прошлого присутствуют в настоящем и как эти представления влияют на наши ожидания от будущего.

Цифровые медиа успешно создают иллюзию близости, позволяя общаться на расстоянии, и позиционируют себя как замена реальному общению в условиях карантина и разобщенности. Представленные на выставке и созданные галереей дополнительные диджитал-материалы формализуют расхождение между тем количеством времени, которое в среднем отводится на поход в галерею, и совокупной длительностью всего представленного контента. Отведенного времени не хватит, чтобы посмотреть все созданные галереей выпуски подкастов или видеостендов художников. При этом во время самоизоляции интересный нам контент заканчивался быстрее, чем мы могли бы найти следующий, несмотря на его обилие. Следуя размышлениям Бориса Гройса, невозможно найти удовлетворительное решение в вопросе того, должен ли зритель досмотреть видеостендацию в музее или галерее до конца или продолжить осматривать экспозицию, как это ожидается от него по умолчанию. В рамках «Чрезвычайных положений» зритель волен выбирать любую удобную ему стратегию осмотра выставки, однако пусть на этот раз время будет отрефлексировано в несколько большей степени, чем раньше.

Juxtaposition of Emergencies

Artur Knyazev

Triumph Gallery initiated the *State of Emergency* project in response to the compulsory downtime and cessation of exhibitions. This reaction was informed by the realization that the pandemic had already come near and that lockdown was inevitable. The global scale of the disease meant that we were in for an exceptional experience, involving strict quarantine restrictions, increasing inflow of mostly unverified information, or the infodemic, and medialization of the virus.

Various digital content that the gallery has been creating and delivering via Telegram and YouTube was originally conceived as a draft outline for this exhibition, which makes it an integral part of the display. It features podcasts, where we have been hypothesizing with guests as to what would come after the pandemic and how long it would last. It features texts by culturologists and philosophers reflecting on how to continue living together amid total isolation. It features observations of the adaptations made by artists from all over the world who had collaborated with the gallery. It features their works that were showcased on the project website, a slightly different and unusual digital form.

Three months into the self-isolation and restrictions, it can be assumed that at the current stage the virus can already be contained, at present and also going forward. The deadliness previously attributed to this global event has exhausted itself. As disease has integrated into our daily lives, as it exists in the background and sets the background, we invite you to look at this journal of the pandemic, a multi-faceted reminder of the time in isolation.

The exhibition calls to think on how important, impactful and irreversible the changes have become that were driven by the pandemic and its aftermath, on how long they will persist. The works presented at *State of Emergency* are a representation of artistic reflection concerning the aspects of life and art that revealed themselves during the pandemic, as well as thematically related works from previous shows. The project sets the tone for a discussion of the pandemic-affected life and identifies the vectors for conceptualizing it.

The exhibition is sectioned into six parts: *Fixed Points in Space, Anti / Structure, Present Time, Facts and Fictions, Borderline Syndrome, and Your Screen Time Is Over*. Each section explores which familiar sociocultural processes have got transformed under the onslaught of the pandemic, and which have just emerged and require further investigation.

It became notable during the pandemic how unusual were some practices where people mobilized to decrease the number of infections. Exemplifying the trend of such grassroots response are the practices of self-control and control over fellow citizens. They found manifestation beyond the proactive compliance with regulations that mandate masks and physical distance in public places, and included calling out others to follow the new rules too. Another notable mobilization practice is grassroots solidarity and help to people affected by the virus or, later, lockdown measures. This includes flash mobs to celebrate doctors or singing together with neighbors. Also part of this type of practice is, however, horizontal oversight to ensure adherence to quarantine restrictions by the very same neighbors. This vigilante oversight was driven to absurdity, such that it was termed *balcony Gestapo* by social anthropologist Alexandra Arkhipova.

The process of rapid and energetic mobilization demonstrates something more than the mere ability of civil societies around the world to act as a supervisory authority for its own members. It also represents the increased unease and anxiety in our everyday lives. Already routinely experienced by many way before the lockdown, it were these feelings that got sublimated and expressed in the readiness to temporarily give up the habitual rhythm of life in order to decrease the death toll or rather the load on the healthcare system.

The dangerous threat of the virus intensified this unease and anxiety. It was reinforced, among other things, by the image of catastrophe and apocalypse disseminated by mass culture—hence the hoarding and empty store shelves. The spread of panic behavior is spontaneous and demonstrates that people instinctively resist any disruption in the familiar or any deconstruction of social hierarchies. This type of reaction to danger, imminent or imagined, was evidenced by panic.

During a pandemic, the virus operates and spreads in the same way as information buzz. In fairness, buzz is not anything new for the globalized community living in the digital age. But faced with a global epidemiological threat, the patterns of information contamination have been changed by the instinctive urge to take care of others as a reaction to danger. The growing number of rumors and legends around the virus has created a *new mythology* and all sorts of future scenarios.

Amid an overabundance of information, the endless flow of news on the threat to humanity grew so much that it overshadowed the threat itself. This imbalance in favor of mediatising the pandemic is caused by the circumstance where people, including most health professionals, have been less exposed to it in real-life situations as compared to what they have learned about it from the news and social media. One could think that the disease had become invisible or maybe did not exist in the first place, that it was only a manufactured story. The perception bias in relation to the virus and its danger has led to globally unprecedented daily rates of rumors, unverified news and reports. Some not only accompanied the pandemic but preceded it. The academic community and the World Health Organization called this process an *infodemic*. This is one of the terms that make up a whole glossary of newfangled¹



Мария Сафронова и Антон Кузнецов
Кто хочет остаться?, 2020
Инсталляция, размеры варьируются

Maria Safronova and Anton Kuznetsov
Who Wants to Stay?, 2020
Installation, dimensions variable

words, actively entering the pandemic parlance. As part of this project, the collection, analysis and interpretation of these new discourse phrases are of particular interest.

The similarities in the mechanics and scale of transmission, both of the virus and information, made popular the notion that the media can be a threat as well. The advice to limit consumption of news and other content, which used to be known as *digital detox*, is now perhaps as effective in fighting the coronavirus as sanitary precautions.

The effective similarity in transmission of disease and misinformation compels you to draw a historical parallel with a century ago and what was happening in the early-20th century society. The unprecedented act of mass violence that was World War I built up a tolerance to violence in the interwar generation. The obsessive spy mania that was on the rise all over Europe was probably in the first place caused by the war. The intensity of conspiracies during that time was increasingly significant. This is the subject of the book by the American military historian William C. Fuller *The Foe Within: Fantasies of Treason and the End of Imperial Russia*. An idea grew of a certain unseen but spreading figure, one that harmed the society. These abstract speculations were later transformed and specified into the concept of a social group, which was dangerous and “infectious.” The harm could supposedly be effected through propaganda or by one single person in conversation with another.

In 1917, the political culture in Russia was radically revised in association with espionage as a sense of danger. This remarkable and vigorous metaphor of infection came about from the layman understanding of Louis Pasteur’s scientific discovery

¹ See Appendices.

of infectious diseases, and from the devastating Spanish flu pandemic of 1918–1920. The global sense of danger stoked panicked and preemptive sentiments, images of the authority and the leader were being cultivated. A system of fear was set up. It was the key attribute of the totalitarian regimes that swept Europe. The transformation of political culture brought closer together the concepts of hygienic cleanliness and political cleansing. Ideological and symbolic contamination was equated with contagion that produces disease. In today's situation of the pandemic, this duality has been expressed in cases of discrimination of social groups associated by origin with regions experiencing an outbreak.

The understanding of impurity as an ambivalent category pushed social anthropologists to further reflect on this notion. The year 1966 saw publication of Mary Douglas's seminal work *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. The British scholar explores the fight against pollution, a desire to better order and organize the world around. Washing, cleaning and disinfection, which are now part and parcel of the post-lockdown world, are compared to the primitive rites of ritual purification. The meaning of hygiene is strikingly similar to the symbolic practices of prehistoric societies. This provides an explanation to the many routine activities that are not only related to ordinances on hand washing, wearing masks or keeping distance from each other, but also to behaviors that are close to ritualistic. This includes, for example, crafting of amulets to protect against the coronavirus or use of alternative folk medicine or collectively applauding the doctors.

Another point of note is sacralization of danger as discussed by Douglas. According to her, the danger lies in transitional states, where it is not yet known whether a person is contagious or not, since it is frightening already by virtue of uncertainty. Especially so if the disease can be asymptomatic at the terminal and early stages. A person who has not transitioned into the status of infected or healthy is in danger themselves and a threat of danger to others.

This argument was quite unambiguously illustrated during the pandemic through the condemnation of people who did not obey the quarantine rules. It is important that the acts of condemnation and discipline were horizontal in nature and not directly related to the power structures. This borderline state of uncertainty about infection, however, is seen both as potentially dangerous and potentially a source of power, or healing.

At the same time, the scale and impact of the pandemic on modern public life should not be exaggerated. It is clear from observing the situation that the consequences of lockdowns, although they have precipitated global economic problems, are not comparable in force to the global catastrophes of the past centuries that were mentioned here. It is still too early to talk about the long-term consequences, though, since we are in the thick of it still. The likely outcome of the pandemic can be gleaned from, *inter alia*, the advances in virology and epidemiology as well as a marked increase in public wellbeing in most countries over the recent fifty years. German philosopher Hermann Lübbe in his *Im Zug der Zeit* comments on the aforementioned process of how death becomes subject to medicalisation as well as sanitary and hygiene requirements. He says that such sensitive attitude to the dead, who are now along with the living governed by sanitary authority, is only possible in a culture where advanced healthcare as a public good is taken for granted.

The concept of sanitary authority, too, merits additional attention. It relates to the fact that the methods of sanitary and administrative governance combine in the form of biopolitics. A type of biopower, it reveals a paradigm shift in the way European societies have been governed in modern history. This idea was introduced into the discourse of sociocultural sciences by Michel Foucault in his lecture series *Security. Territory. Population*. The image of sovereign power that disposes of resources, appeals to the sense of duty, and can lawfully send or put people to death gives way to a policy that in order to sustain its rule aims to protect human life, health and wellbeing. The population turns into the object of care by the state but also of its constant supervision and control.

Given the practices of grassroots control and solidarity, as well as the self-administered precautionary measures, their observance or non-observance still has the import of a political act. Social distancing and wearing of masks during the pandemic in particular are not so much a necessity as an obligation imposed by the state biopower. Acknowledging this duality in social practices, it can be argued that a decision to follow them or not means a choice between agreement or disagreement with the actions of existing administrative and medical authorities. At the same time, the pandemic and lockdown posed a new challenge to the state structures that now need to strike a balance between tighter restrictions for reduction of infections and deaths, on the one hand, and averting further economic decline, on the other, even if peoples' health and life were to be sacrificed.

The need for hygienic burials has also been reviewed due to the massive scale and contagiousness of the coronavirus. This is easily demonstrated by the mass burials in New York, with closed coffins devoid of the usual ritualistic aesthetic, and with the option and sometimes an *imperative* to attend the service online. Hygiene has become an allegory for a distinct political force, which has an unprecedented capacity to legalize mass extermination of people based on their impurity. Lübbe writes:

The concept of hygiene, in its metaphorical usage in the Enlightenment era, had an unseen before in the history of politics capacity to legitimize specifically modern practice of mass elimination of people. Purification of society from those who infect it with their moral decay—this was, starting with the Enlightenment and with the unambiguous use of medical metaphors, the deeper meaning of revolutionary mass exterminations².

Characteristic of the Enlightenment and then of modernity, this practice injected itself into the current situation albeit not so prominently.

Note how the media space reflected each day the statistics on the steadily increasing number of COVID-19 deaths and what proportion of the media space this took up. Death tolls were exclusively numerical and were presented in the same style as the data on the number of the newly infected and recovered. The media and the authorities showed particular affection for statistical information in the form of infection rate curves, maps and the anti-rating chart of the countries with the highest number of infections. In *Dialectic of Enlightenment*, Horkheimer and Adorno state that statistical death tolls enable the society to diminish human life down to a chemical process.

² Lübbe H. *Im Zug der Zeit*. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart / Published in Russian, trans. from German by A. Grigoriev, V. Kurennoy; sc. ed. V. Kurennoy. Moscow: HSE Publishing House, 2016. Page 38.

A gesture like this, when patients are chalked up as numbers, represents a slightly more serious problem than indifference and numbness to the ubiquitous buzz. Statistics offers its way to address the taboo of death: represent the dead as a numerical expression. The significance of death in the media space is thus decreased, it is equated to any other run-of-the-mill story on the news. This is a perfect fit for the point about the medicalization of death and the “forbidden death” as described by the French historian Philippe Ariès in *The Hour of Our Death* where he characterizes the attitudes to death in modern culture.

The pandemic held humanity witness to one of the deepest and unthinkable economic crises in the past century. The situation when airlines could not find parking space for their unused planes and the visual of hundreds of grounded aircraft seem unthinkable and terrifying. Contemplating the profound and dramatic changes amid the pandemic, we should point out that it will entail a value reassessment in relation to the involvement by the rich into societal human life. The matter of social responsibility arising from the privilege of possessing and benefiting from wealth will be as acute as ever. This is also linked to social inequalities that have become even more drastic and visible in lockdown.

Mutated by the pandemic, the middle class will transform into new and dangerous, according to the British economist Guy Standing, class of the precariat. The necessary long duration of quarantine, which leads to, among other things, either joblessness or work from home, is driving digitalization and robotization of the economy. A popular demand is becoming more apparent for a new social justice, equal access to healthcare and reevaluation of the public importance of human activities that used to be regarded as a basic service. These are first and foremost such jobs as health, delivery, taxi and cleaning. Also growing more apparent is the need to process the transformations that are taking place in the society, economy and culture. This will confer a new significance onto the figures of the artist and the intellectual.

Having said that, the quarantine turned out for many to be an opportunity for actualization of everyday spaces. Due to forced and prolonged occupation of these spaces, the interest is heightened in one’s own residence, apartment block and neighborhood. The pandemic makes us review our perception of the personal space and the vernacular area of the city, to which we have been confined for several months.

Since the coronavirus is transmitted through direct contact or respiration, the disease has challenged the practices of the together living: from co-working spaces and co-living opportunities to other forms of the sharing economy and shared consumption. Last year in July, the theme of the 2020 Venice Biennale of Architecture, which was first postponed until late summer and then moved to the next year, was announced in the form of a question “How will we live together?” (curated by Hashim Sarkis). It concerned the spatial representation of a person within her home, community, locality. The organizers separately highlighted the trend of connecting people in digital and in physical spaces, and the intangibility of these interactions.

The pandemic boosted the relevance of human contact at a brand-new angle—how will we live together under the express and impregnable social and geographical inequalities. Live in the context of the new values of redefined

distancing and remoteness; isolation in Moscow is strikingly different from that in provincial towns. This difference is integral to the structure of the hectic and contact-saturated lifestyle of large cities and the structure of a more sedate, sparse on interaction life in the province. The latter, it seems, made for a more acute and palpable experience of isolation, despite the trends of globalization and digitalization. The downside of these differences is geographical discrimination when it comes to the distribution of public goods. Even if provinces are less prone to infection than the densely populated cities, those who do get sick in smaller towns, even if not so far removed from the center, have less access to professional healthcare. And in a big city, the per capita ratio of doctors, medical staff and social services is higher to better oppose the spread of the disease.

Quarantine restrictions are also closely linked to the perception of time. The slow days in self-isolation reminded us of this feeling as if there is no time or even of the Soviet experience of *outsidedness*. Looking back at the lockdown, it can be seen that time was not only stretched but also disappeared, compressed into a single memory, a sense of style. Alongside the global economy, it stalled for three months, which the mankind had to spend distanced apart. During that same time, the trend for self-education has become feverish and ubiquitous. The hour finally came for all those books, movies, online courses that had been postponed for a long time.

One of the curatorial strategies for this exhibition is the extensive use of archives, i.e., works that had been displayed by the gallery in the past. This method is grounded in a natural desire, for when the time has stopped, to look back at and reflect on the past. Yet, any analysis of the space of experience—according to Reinhart Koselleck’s theory—requires a horizon of expectation. That is the reason why the information field is currently full of forecasts, prophecies and predictions. They invite us to imagine possible future scenarios, which are also presented at the exhibition, because history is not a fixed timeless and predetermined thing. It is dynamically evolving determined by what concepts of the past are available at present and how these concepts inform our expectations of the future.

Digital media are effective at creating the illusion of proximity. They allow us communication at a distance and are positioned as substitute for real communication in the time of quarantine and dissociation. The supplementary digital materials presented at the exhibition and specially created by the gallery formalize the discrepancy between an average gallery visit and the total runtime of the presented content. The time allotment is not enough to enjoy all the gallery podcasts or video installations by the artists. At the same time, when in self-isolation, interesting content runs out faster than we can fill the pipeline, even despite its abundance. To echo Boris Groys, it is impossible to find a satisfactory solution to the problem of whether the viewer should watch a video installation at a museum or gallery through to the end or go on to view the exhibition as is expected by default. At the *State of Emergency*, the visitor is free to follow any preferred viewing strategy for the exhibition, but on this occasion let’s be more aware of this time than before.



Дмитрий Гутов
Слепые
Триптих
2020
Холст, масло
70 × 100 см (каждая)

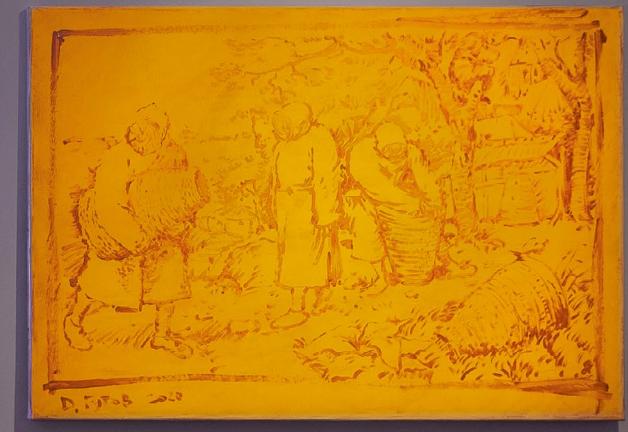
Dmitry Gutov
The Blind Leading the Blind
Tryptich
2020
Oil on canvas
70 × 100 cm (each)



Дмитрий Гутов
Пасечники
Триптих
2020
Холст, масло
70 × 100 см (каждая)

Dmitry Gutov
Beekeepers
Tryptich
2020
Oil on canvas
70 × 100 cm (each)

поле битвы
после победы
принадлежит
мародерам





ОРИЕНТИРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ

Александр Бродский, Александр Виноградов и Владимир Дубосарский, Павел Киселев, Ульяна Подкорытова, Слава Птрк, Арсен Ревазов, Егор ТОЙ, Ева Хелки

Сто лет назад в школах Bauhaus и ВХУТЕМАС будущих архитекторов и дизайнеров учили с помощью абстрактно-композиционного моделирования — построения на бумаге объемных форм — развивать пространственное мышление. Сейчас же все, кто оказался в условиях карантина, улучшали его тем, что наблюдали помещения домов, в которых оказались закрытыми на длительное время. Долгое и принудительное нахождение в одном месте меняет его восприятие в сознании оказавшегося в нем человека. Сам опыт наблюдения становится невольным упражнением по улучшению пространственного мышления. Герберт Уэллс в романе «Машина времени» писал: «Между временем и тремя измерениями пространства нет никакой разницы, за исключением того, что во времени движется наше сознание». Но что произошло с пространством теперь, когда это движение замедлилось, поменяло направление, стало круговым? Представленные в этом разделе художники исследуют измененные отношения с пространством и временем, переставшим его формировать.

Мы существуем в трех пространственных измерениях. В них есть векторы, направленные из начала в конец — например, прогулка из одного угла комнаты в другой проходит по определенному вектору. Во время карантина у нас сократилось количество векторов, и если раньше мы передвигались по городу практически беспорядочно — дом, учеба, работа, кафе, работа, дом, магазин, бар, дом — со множеством повторений и перестановок, то теперь наши векторы-маршруты стали короче и грустнее: дом, магазин, дом. Сейчас, покидая квартиру и оказываясь в городе, мы ярче чувствуем контраст между ними. Город парадоксально стал необитаемым ландшафтом, и те бытовые ориентиры в пространстве — провода, решетки, рельсы, — которые должны формировать его обитаемость, в отсутствие людей четко проводят границу между ним и реальной жизнью. В это время квартиры наполнились и стали более плотными пространствами. Эта теснота в одиночестве передана в работы «Человек в коробке» (2020) Павла Киселева, которую художник создал во время самоизоляции. Работы «Лимб I» и «Лимб II» (2020) художницы Евы Хелки показывают, как поле восприятия во время изоляции сузилось до масштаба дверного глазка. Он стал своего рода иллюминатором в другую среду — в пространство лестничной площадки, которая ранее казалась утилитарной частью дома, а превратилась в центр интереса.

Раньше считалось, что у четвертого измерения, времени, тоже есть начальная точка отсчета и направленность. Карантин показал людям, что линейность времени еще более иллюзорна, чем его структура: дни перестали что-либо значить, сами недели начали повторяться, а смена времен года далеко не так заметна изнутри квартиры. В неразрывной связке времени-пространства



это произошло за счет последнего, которое, наоборот, принудительно сжалось до размеров квартиры или комнаты. Изменения в их общей кривизне создали странное психологическое состояние, в котором человек ощущает себя снаружи пространственно-временных координат. Вненаходимость замкнутого пространства посреди бесструктурности читается в работе «Без названия» (2015) Александра Бродского, для которого архитектура является метафорой внутреннего состояния человека. На его работе представлены структуры зданий, которые, как отпечатки воспоминаний, наслаждаются друг на друга.

Одним из парадоксальных символов карантинных реалий стали пустые детские площадки, бульвары и парки, вокруг которых была обмотана ограничивающая красно-белая лента. Работы из серии «Тихий час» художники Александр Виноградов и Владимир Дубосарский создали в 2010–2012 годах. Они изобразили безлюдный игровой городок во время перерыва, что очень напомнило состояние улиц во время карантина: располагаясь в углу, две большие картины вместе воссоздают перед собой пространство площадок-призраков. Это экспозиционно превращает живописные работы в инсталляцию, которую дополняют окрашенные в красный и белый объекты Егора ТОЙ.

Ту же опустошенность пространства, но уже на уровне городских ландшафтов запечатлел в серии фотографий «Антропофобия» (2020) Арсен Ревазов. Знакомые московские строения, будучи оставленными толпами людей, воспринимаются под иным углом. Используемая художником техника инфракрасной фотографии значительно выискивает участки снимков, которые метафорически можно представить как белые пятна ранее невиданных деталей города, *terra incognita*.

Переход из пространства двора в контекст района задает Ульяна Подкорытова в продолжении цикла работ о Гертруде Свирепой (2020), которая кочует не только из проекта в проект художницы, но и из района в район в представленных графических работах. Любой район, тем более вернакулярный, который не имеет границ на карте, но живет в сознании живущих в нем, обрастает собственной мифологией, легендами и героями. Таким героем становится длиннокосая Гертруда, представляя земельным участковым сразу трех районов — Хамовников, Останкина и Сокольников.

Ирина Литвякова
Артур Князев

FIXED POINTS IN SPACE

Alexander Brodsky, Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov, Eva Helki, Pavel Kiselev, Uliana Podkorytova, Slava Ptrk, Arsen Revazov, Eror TOY

One hundred years ago, at the Bauhaus and Vkhutemas schools, future architects and designers were taught using abstract compositional modeling—the construction of volumetric forms on paper—to develop spatial thinking. Now everyone in quarantine improved their by observing the premises of houses in which they were locked up in for a long time. A long and forced stay in one place changes the perception of space in the consciousness of a person who is in it. The observation experience becomes an involuntary exercise to improve spatial thinking. In his novel *Time Machine* Herbert Wells wrote: “There is no difference between time and any of the three dimensions of space except that our consciousness moves along it.” But what happened to space now that this movement slowed down, changed direction, became circular? The artists presented in this section explore altered relationships with space and time that no longer form it.

We exist in three spatial dimensions. They have vectors that are directed from start to end—for example, a walk from one corner of the room to another passes through a certain vector. During quarantine, the number of vectors decreased, and if earlier we moved around the city almost randomly—home, study, work, cafe, work, home, shop, bar, home—with many repetitions and permutations, now our route vectors have become shorter and sadder: home, shop, home. Now, leaving the apartment and finding ourselves in the city, we feel the brighter contrast between them. Paradoxically, the city became an uninhabited landscape, and those everyday landmarks in space—wires, bars, rails—that should shape its habitability, now turned into outline borders in the absence of people. The apartments were filled and became denser spaces than streets and subway cars. This “crampedness” in solitude is conveyed in the work *Man in a Box* by Pavel Kiselev, which the artist created during his isolation time. The works *Limb I* and *Limb II* by Eva Helki show how the field of perception during isolation narrowed to the scale of the peephole. It became a kind of porthole to another environment—into the space of the landing, which previously seemed to be a utilitarian part of the house, but now turned into a center of attention.

It was previously believed that the fourth dimension—time—also has an initial reference point and direction. The quarantine showed people that the linearity of time is even more illusory than its structure: the days have ceased to mean anything, the weeks have begun to repeat themselves, and the change of seasons is far less noticeable from the inside of the apartment. In an inextricable bundle of time-and-space, this happened due to the latter, which, on the contrary, was forcibly compressed to the size of a flat. Changes in time-and-space general curvature created a strange psychological state in which a person feels himself to be outside the spatio-temporal coordinates. The extremity of enclosed space in the midst of structurelessness is read in the work by Alexander Brodsky *Untitled* (2015), for whom architecture is a metaphor for the internal state of a human being. In his work, the structures of buildings are presented, which, like imprints of memories, are layered on top of each other.

One of the paradoxical symbols of quarantine realities was empty playgrounds, boulevards and parks, around which a bounding red and white ribbon was wrapped. The works from the *Quiet Hour* series were created by artists Alexander Vinogradov and Vladimir Dubossarsky in 2010–2012. They depicted a deserted game town during the break, which was very reminiscent of the state of the streets during quarantine: located in the corner, two large paintings together recreate the space of ghost sites in front of them. This expositionally turns the paintings into an installation, which is complemented by objects of Eror TOY painted in red and white.

Arsen Revazov captured the same emptiness of space, but at the level of urban landscapes, in a series of photographs *Anthropophobia* (2020). Familiar Moscow buildings, being abandoned by crowds of people, are perceived from a different angle. The infrared photography technique used by the artist significantly highlights areas of images that can be metaphorically represented as white spots of previously unseen details of the city, *terra incognita*.

The transition from the space of the courtyard to the context of the district is set by Uliana Podkorytova in the continuation of the cycle of works on Gertrude Rude (2020), who wanders not only from project to project of the artist, but also from district to district in graphic works presented. Any area, especially the vernacular one, which has no borders on the map, but lives in the consciousness of those who live in it, is surrounded by its own mythology, legends and heroes. The long-haired Gertrude becomes one of those heroes, becoming the land overseer of three districts at once—Khamovniki, Ostankino and Sokolniki.

Irina Litvyakova
Artur Knyazev



Слава Птрк
Митинг (конец карантина)
2020
Дорожный знак, наклейка
90 × 60 см

Slava Ptrk
Protest (The End of Quarantine)
2020
Road sign, sticker
90 × 60 cm



Александр Виноградов
и Владимир Дубосарский
Тихий час 1, 2
2010–2012
Холст, масло
195 × 295 см (каждая)

Alexander Vinogradov &
Vladimir Dubossarsky
Quiet Hour 1, 2
2010–2012
Oil on canvas
195 × 295 cm (each)

Епор ТОЙ
Без названия
2020
Береза, акрил
Размеры варьируются

Epor TOЙ
Untitled
2020
Acrylic on birch
Dimensions variable



Арсен Ревазов
Антропофобия
2020
Цифровая печать
46 × 66 см

Arsen Revazov
Anthropophobia
2020
Digital print
46 × 66 cm

Ева Хелки
Лимб I
2020
Дерево, темпера
100 × 100 см

Eva Helki
Limbo I
2020
Tempera on wood
100 × 100 cm



Ева Хелки
Лимб II
2020
Дерево, темпера
100 × 100 см

Eva Helki
Limbo II
2020
Tempera on wood
100 × 100 cm





Александр Бродский
Без названия
2015
Рубероид, тушь
106 × 96 см

Alexander Brodsky
Untitled
2015
Ruberoid, ink
106 × 96 cm

Павел Киселев
Человек в коробке
2020
Гипс, акрил
25 × 25 см (каждый)
32 барельефа

Pavel Kiselev
Man in the Box
2020
Acrylic on plaster
25 × 25 cm (each)
32 bas-reliefs



Ульяна Подкорытова
Земельный участковый.
Хамовники
2020
Бумага, тушь, линер
29 × 42 см

Uliana Podkorytova
Land Inspector.
Khamovniki
2020
Ink and liner on paper
29 x 42 cm



Ульяна Подкорытова
Земельный участковый.
Останкино
2020
Бумага, тушь, линер
29 x 42 см

Uliana Podkorytova
Land Inspector.
Ostankino
2020
Ink and liner on paper
29 x 42 cm

НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

Александра Вертинская, Александр Виноградов, Алексей Дубинский, Максим Има, Иван Лунгин, Павел Отдельнов, Александра Пастернак, Слава Птк, Егор ТОЙ, Елизавета Федермессер

Раздел «Настоящее время» представляет субъективное восприятие течения времени, его нелинейности, как в обычной жизни, так и в проведенных на карантине трех месяцах.

Время в качестве ориентира всегда рассматривается в совокупности, а точнее, в неизбежной пропорциональной связи с пространством. Вместе ориентиры образуют модель пространственно-временного континуума — оси координат, вписывающей в себя все мироустройство. В условиях самоизоляции сжатое вдруг до пределов дома пространство привело к увеличению и растяжению времени, наедине с которым остался каждый из нас. Казалось, его стало так много, что оно буквально обволакивало и давило своим объемом, порой вводя в уныние, однако потеря «объективного» времени и временной последовательности превратила прошедшие месяцы в одно мгновение. Этот парадокс «утраченного времени» можно изучить, только если попытаться проанализировать, чем мы заполнили прошедшие дни.

В конце 1970-х годов в психологии появился термин «дисторсия времени» — феномен, объясняющий изменение восприятия времени, при котором оно может ощущаться растянутым или сжатым, не взирая на фактическую длину временного отрезка. Причиной дисторсии почти всегда является психоэмоциональное состояние человека, и исследования показывают, что в моменты стрессовых ситуаций, когда происходит переоценка переживаемого, время для человека всегда замедляется. Пандемию, вызванную коронавирусом, можно назвать чрезвычайной, стрессовой ситуацией, охватившей весь земной шар, соответственно, миллионы людей одновременно ощутили дисторсию — попали в ощущение растянутого времени.

Прежде всего мы потеряли возможность строить планы, а именно вкладывать энергию в проектирование своей жизни и чувствовать уверенность в обозримом будущем. Ровно год назад художник Иван Лунгин написал работу, изображающую 232 библиотечно-календарных карточки (по количеству оставшихся дней в году на момент середины мая 2019), выстроенных в карточный домик. По отдельности они не представляют из себя ничего интересного, а эта простейшая панельная архитектура связывает их абстрактной временной нитью из стоящих перед тобой еще не прожитых дней. Впоследствии Лунгин разрушил модель. Так получилась метафора календаря, который одновременного вмещает все твои планы, но и также легко может в любой момент разрушиться.

Сложно утверждать, дала ли нам жизнь взаперти возможность полностью распоряжаться своим временем или наоборот отняла его. «Утраченное» это было время или «приобретенное»? Марсель Пруст считал, что жизнь вне работы над произведением — это потерянное время. «Чтобы обрести



свое потерянное в жизни время, я должен создавать произведение, в котором — и только в котором — фрагменты соберутся в тотальность, части — в целое». Интересно, что для многих художников жизнь с наступлением самоизоляции практически не изменилась. Обустроив под мастерскую часть квартиры или переехав жить в студию, они продолжили работать над новыми сериями работ: писать холсты, отливать гипсовые рельефы, пробовать себя в новых медиа. К некоторым авторам мы приезжали снимать репортажи о работе в изоляции, получилась серия из восьми подкастов «Мастерские», которая вошла в экспозицию выставки «Чрезвычайное положение» и дополнила раздел «Настоящее время».

Преимущественно раздел состоит из дневников, которые вели художники во время эпидемии. Дневник — жанр одновременно субъективный и исторический, во многом помогающий создать иллюзию фиксации протекающего времени, а в данном случае — фиксации нескончаемого потока времени, не имеющего очерченной границы. Представленные на выставке карантинные хроники можно условно разделить на те, где художник изображает свою жизнь на самоизоляции (дневники Александры Вертинской и Павла Отдельнова), и на те, где художник следит за происходящим вокруг (как в работах Егора ТОЙ, Елизаветы Федермессер, Максима Има). Серия графических работ Александры Вертинской «Сидим дома» — это визуальный дневник, фиксирующий с натуры жизнь в ее плавном, медитативном потоке. Дочь Лиза задумчиво смотрит в окно поверх ноутбука или красит яйца, готовясь к Пасхе, собака Капур мирно спит на диване или тянется на прогулке к прохожим — загородная жизнь, наполненная тишиной и созерцанием. Отсутствие гармонии в происходящих по всему миру событиях вызывает в нас потребность обрести внутреннее спокойствие и увидеть красоту текущего момента, жить здесь и сейчас.

Дневник Павла Отдельнова «День из жизни» — это нарисованные карандашом карантинные хроники наблюдений и изменений, происходивших в жизни художника в период самоизоляции. Надолго оставшись буквально взаперти с предметами домашнего быта, такими как настольная лампа, кровать, ванная или весы, Отдельнов (как и все мы) ищет в них отражение себя и протекающих со временем трансформаций — как в жизни где-то вне дома, так и в своих ощущениях. Каждый рисунок сопровождает небольшая дневниковая запись, например: «Поскольку все парикмахерские закрыты, мы купили машинку для стрижки волос и постригли друг друга как можно короче. Волосы в мусорном ведре выглядели жутко: как будто в доме произошло убийство». Или «По установленным правилам курьер теперь не заходит внутрь помещения. Слежу за ним через дверной глазок».

В условиях скавшегося пространства многим авторам, наоборот, было интереснее наблюдать за происходящим вокруг. Елизавета Федермессер, фотограф и художник из Амстердама, вела слежку за соседями: «Я не могла, как обычно, наблюдать за людьми, поэтому круг сузился до моего двора». Изоляция соседей по мере улучшения погоды плавно перетекала на балконы, на каждом из этих островков одновременно начали разворачиваться разные сцены, жизни незнакомых людей в миниатюре. Кто-то играет себе под нос на

гитаре под большим зонтом, соседка этажом выше обустроила небольшой сад и нежно ухаживает за ним, поливая растения из шланга, одинокая женщина каждый день после полудня загорает в одной и той же кофте. Отобрав из сложившихся сюжетных линий шестнадцать изображений, Федермессер дополнила каждое датой и точным временем снимка.

В первые недели самоизоляции, когда время буквально остановилось, мы стали ощущать его поток во многом через дневной цикл. Работа Александры Пастернак «Один день» представляет собой живописную книгу наблюдений — московский пейзаж, увиденный в окне, меняющийся в зависимости от времени и освещения. В серии из десяти небольших картин изображено покадровое изменение света и цвета в течение дня, «от рассвета до заката».

Выставка Александра Виноградова в галерее «Триумф» в 2016 году называлась «Пространственно-временной континуум». Художник фиксировал изменения в восприятии окружающей действительности, происходящие с нами в момент передвижения. Серия акварелей «Путешествие из Москвы в Санкт-Петербург» была посвящена особому медитативному состоянию, в которое впадаешь сидя в поезде — ускользающая лента дороги наслаждается на проплывающие в окне отражения и блики, искажая привычную модель континуума. Изучение пространства по-прежнему является одной из главных тем в работах Виноградова. В период самоизоляции художник путешествовал с помощью *Google Street View* по застывшим на спутниковых снимках итальянским улицам и писал цифровые акварельные пейзажи. Видеозапись экрана с процессом появления работы «Краски дня» дает возможность увидеть в реальном времени движения (цифровой) кисти, из-под которой появляется рисунок.

Дневник Егора ТОЙ «Весенний пленэр» отражает новые правила жизни, в которых мы все оказались. Участник известной нижегородской группы ТОЙ не уходит от привычного для дуэта жанра «анекdotы на холстах». Рисунки с изображениями уснувшего на рабочем месте врача, объявлением о продаже масок по сто рублей за штуку сопровождены известными лозунгами: «Устал — отдохни!», «Бумага все стерпит!», «На работу, как на праздник!». По словам Егора, он вел дневник до тех пор, пока дома не кончилась бумага, а потом снова отправился рисовать граффити на улицы Нижнего Новгорода.

Возвращаясь к теме нелинейности прожитого на карантине времени, важно вспомнить о том, что в отсутствие физического пространства человек неизбежно начинает погружаться во внутреннее. Мечты, воспоминания, рефлексия — разве не там мы провели большую часть самоизоляции? Пруст в своем дневнике писал: «Внешний мир существует, но он непознаваем, он беспрестанно от нас ускользает, потому что изменчив. <...> Жизнь лучше прожить в мечтах, чем в действительности. Ведь, чтобы вырваться из обыденного круговорота жизни, который сам по себе абсурден, случаен, нелепо повторяется и является тем, что древние называли колесом рождений, нам нужно что-то с собой сделать, проделать какой-то путь». В серии холстов «Хроники снов. Фантомы ностальгий» художник Алексей Дубинский обращается к феномену памяти. Работы композиционно построены по принципу коллажа — детские воспоминания о Грозном на фоне войны перемешаны со сценами из



фильмов и книг, сновидениями, старыми фотографиями, фразами любимых героев, рассказами близких. «Все, что мы помним о нашей жизни, является альтернативной реальностью, которую конструирует наше сознание», — говорит автор. Как в одной из самых знаменитых сцен мировой литературы, где главный герой окунает печене в чай и на сотни страниц переносится в детство. Эффект «мадленки» Пруста также ощущается в представленных на выставке работах Славы Птрк «Качели», «Баланс» и «Большая стирка». Вырезанные по линии силуэта герои работ, как вырванные из контекста воспоминания, вставлены каждый в отдельную белую раму. Стоя к нам спиной, женщина вешает чистое белье сушиться на веревку — классический образ, моментально отсылающий нас к детским воспоминаниям.

София Ковалева

PRESENT TIME

Alexey Dubinsky, Maxim Ima, Elizaveta Federmesser, Ivan Louguine, Pavel Otdelnov, Alexandra Pasternak, Slava Ptrk, Eror TOY, Alexandra Vertinskaya, Alexander Vinogradov

The *Present Time* section examines the subjective perception of the passage of time, its nonlinearity, in both ordinary life and three months of quarantine. Time as a guideline is always considered in the aggregate, and more precisely, in the inevitable proportional connection with space. Together, the landmarks form a model of the space-time continuum—the coordinate axis, which encompass the world order. In conditions of self-isolation, the space being suddenly compressed to the size of the flat led to an increase and extension of time each of us was left alone with. It seemed there was so much of it, its weight and volume felt physically heavy. Sometimes it brought gloom, but the loss of ‘subjective’ time sequence turned the past few months into a brief moment. This paradox of “lost time” can only be studied if we try to remember what we filled our days with.

In late 1970s, the term “time distortion” made its introductions in psychology—a phenomenon that explains the change in the perception of time, in which it can be felt stretched or compressed, regardless of the actual length of the time period. The cause of distortion is almost always one’s psycho-emotional state, and studies have shown that in times of stressful situations, when re-evaluation of lived experience happens, time for one always slows down. The pandemic caused by the coronavirus can be called an emergency, a stressful situation that swept the entire globe; respectively, millions of people felt the distortion at the same time—they got trapped in the feeling of stretched time.

First of all, we lost the opportunity to make plans, namely—to invest energy in the design of our lives and feel confident in the foreseeable future. Exactly a year ago, Ivan Louguine painted a work depicting 232 library-calendar cards (accordingly with the number of days remaining in the year at the time of mid-May 2019), lined up in a house of cards. On its own, they do not represent anything interesting or special, and are a simple panel architecture that connects them with an abstract temporary thread from the days you have not yet lived. Subsequently, however, Louguine destroyed the model. It turned out to be a metaphor for a calendar that simultaneously contains all your plans, but can also easily collapse at any time.

It's hard to say whether locked up life has let us manage our time better or, on the contrary, took it away completely. Was it “lost” time or “acquired”? Marcel Proust believed that life outside of work is a waste of time. “In order to find my lost time in life, I have to create a work in which—and only in which—fragments come together in total, parts—in the whole.” It's interesting that for many artists, life with the onset of self-isolation has not changed much. Having arranged a part of the apartment for the workshop or moved to live in the studio, they continued to work on new series of works: painting canvases, casting plaster reliefs, trying themselves in new medias. We came to some authors to make reports on work in isolation, and we got a series of eight podcasts called *Workshops*, which was included in the exhibition *State of Emergency* and supplemented the *Present Time* section.



The section consists mostly of diaries that artists kept during the epidemic. A diary is a subjective yet historical genre, which helps to create an illusion of fixating the flowing time, and in this case, fixating an endless stream of time that does not have a defined border. The quarantine chronicles presented at the exhibition can be divided in two: where the artist depicts his life while in self-isolation (the diaries of Alexandra Vertinskaya and Pavel Otdelnov), and those where the artist watches what is happening around him (as in the works of Eror TOY, Elizaveta Federmesser, Maxim Ima). A series of graphic works by Alexandra Vertinskaya *Staying at Home* is a visual diary that captures life from its smooth, meditative flow. Daughter Lida looks out the window over the laptop thoughtfully or paints eggs, preparing for Easter, the dog Kapoor sleeps peacefully on the couch or stretches out to passers-by during the walks—a country life filled with silence and contemplation. Lack of harmony in the events taking place around the world makes us feel the need to find inner peace and see the beauty of the current moment, to live here and now.

Pavel Otdelnov's diary *A Day in the Life* is a drawn with a pencil quarantine chronicle of observations and changes that took place in the artist's life during the period of self-isolation. Left alone for a long time literally locked up with household items such as a table lamp, a bed, a bathroom or scales, Otdelnov (like all of us) looks for a reflection of himself and the transformations taking place over time in them—both in life somewhere outside the house, and in his feelings. Each drawing is accompanied by a small diary entry, for example: "Since all the hairdressers are closed, we bought a hair clipper and cut each other as short as possible. The hair in the bin looked creepy: as if a murder had occurred in the house." Or "According to the established rules, the courier does not go inside the premises now. I'm watching him through the peephole."

In the conditions of the compressed space, many authors, on the contrary, were more interested in observing what was happening around them. Elizaveta Federmesser, a photographer and artist from Amsterdam, kept an eye on her neighbors: "I could not, as usual, watch people, so the circle was narrowed to my yard." The isolation of the neighbors, as the weather improved, flowed smoothly to the balconies, with different scenes beginning to unfold on each of these islands at the same time—the lives of strangers in miniature. Someone plays the guitar under a large umbrella, a neighbor from the floor above has arranged a small garden and takes care of it gently, watering plants from a hose, a lonely woman sunbathes in the same t-shirt every afternoon. Having selected sixteen images from the existing storylines, Federmesser completed each with the exact date and time.

In the first weeks of self-isolation, when time literally stopped, we began to feel its flow in many ways through the daily cycle. Alexandra Pasternak's work *One Day* is a picturesque book of observations—the Moscow landscape, seen from the window, which changes depending on time and lighting. A series of ten small paintings depicts a frame-by-frame change in light and color during the day, "from dawn to dusk."

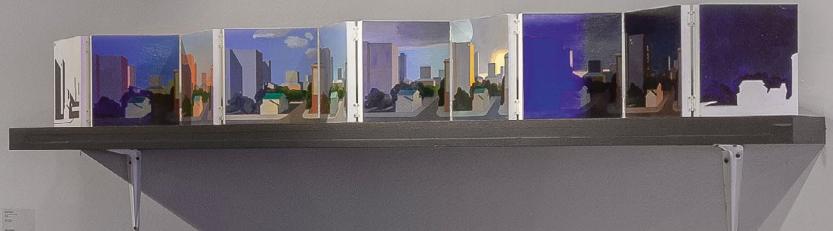
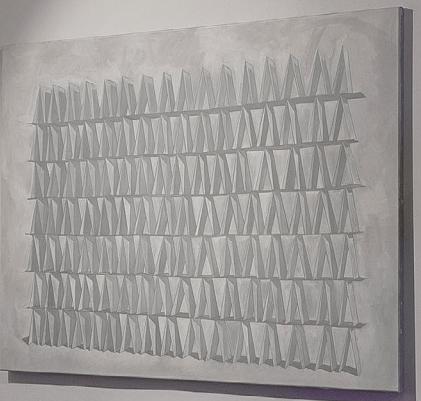
The exhibition of Alexander Vinogradov in the Triumph Gallery in 2016 was called *The Space-Time Continuum*. The artist recorded changes in the perception of surrounding reality that occur to us at the time of movement. A series of watercolor paintings *Moscow - St. Petersburg Journey* was devoted to a special meditative state

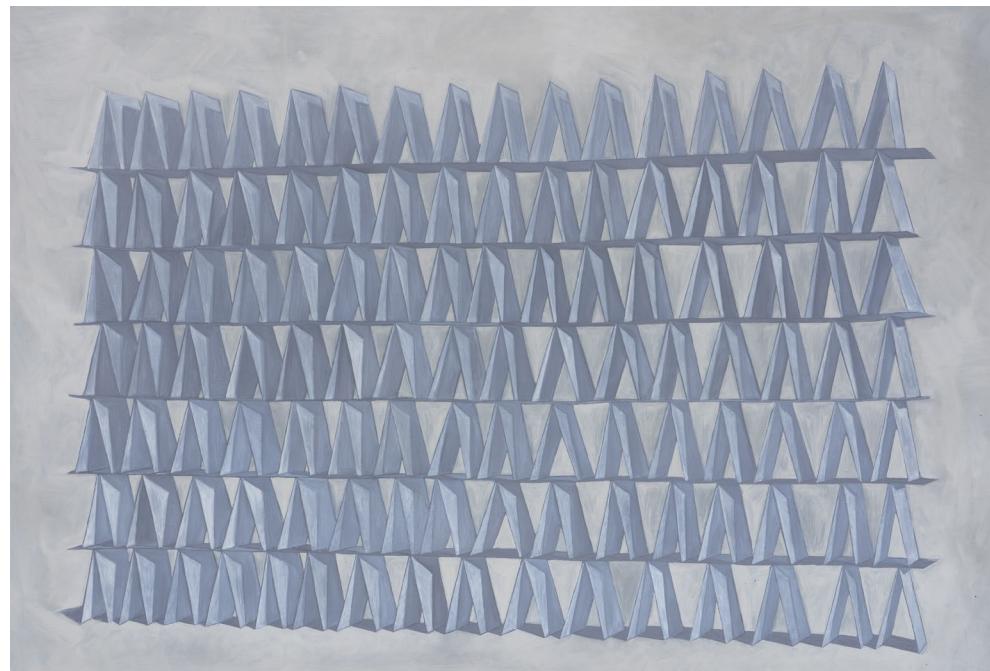
that you fall into while traveling by train—the road strip slipping away is layered on top of reflections and glitters floating in the window, distorting the familiar continuum model. The study of space still remains one of the main topics in Vinogradov's works. During the period of self-isolation, the artist strolled via Google Street View through Italian streets frozen in satellite imagery and painted digital watercolor landscapes. Video recording of the screen with the process of the appearance of the work *Colors of the Day* makes it possible to see the movements of the (digital) brush, from which a picture appears, in real time.

Eror's TOY diary *Spring Plein Air* reflects the new rules of life in which we all find ourselves as of now. A member of the well-known Nizhny Novgorod group TOY does not leave genre of "jokes on canvas", typical for the duet. Pictures with images of a doctor asleep at the workplace, an announcement about the sale of masks for one hundred rubles apiece are accompanied by the well-known slogans: "Tired—take a rest!", "The paper will endure everything!", "At work, like at a holiday!". According to Eror, he kept a diary until the paper ran out at home, and then went on to paint graffiti on the streets of Nizhny Novgorod.

Back to the topic of nonlinearity of the quarantined time, it is important to remember that in the absence of physical space a person inevitably begins to plunge into the internal. Dreams, memories, reflection—isn't it there where we spent most of our isolation? In his diary Proust wrote: "The external world exists, but it is unknowable, it is constantly slipping away from us, because it is changeable. <...> Life is better lived in dreams than in reality. After all, in order to break out of the ordinary cycle of life, which is absurd, random, ridiculously repeating and is what the ancients called the wheel of birth, we need to do something with ourselves, to go some way." In his series of canvases *Chronicles of Dreams. Phantoms of Nostalgia* Alexey Dubinsky refers to the phenomenon of memory. The works are compositionally constructed according to the collage principle—childhood memories of Grozny against the backdrop of the war are mixed with scenes from films and books, dreams, old photographs, phrases of favorite characters, and stories of loved ones. "Everything that we remember about our life is an alternative reality that our consciousness constructs," the author says. As in one of the most famous scenes of world literature, where the protagonist dips a cookie in tea and is transferred in childhood for hundreds of pages. Proust's "madeleine" effect is also felt in the works of Slava Ptrk *Swing*, *Balance* and *Big Laundry* presented at the exhibition. The characters in these works, cut out along the line of silhouettes, like memories taken out of context, are each inserted into a separate white frame. With her back to us, a woman hangs clean linen to dry on a rope—a classic image that instantly sends us to childhood memories.

Sofiya Kovaleva





Иван Лунгин
Без названия (232)
2019
Холст, масло
100 × 150 см

Ivan Louguine
Untitled (232)
2019
Oil on canvas
100 × 150 cm



Слава Птк
Большая стирка
2020
Рама, акрил, трафарет
50 × 40 см
Предоставлено 11.12 Gallery

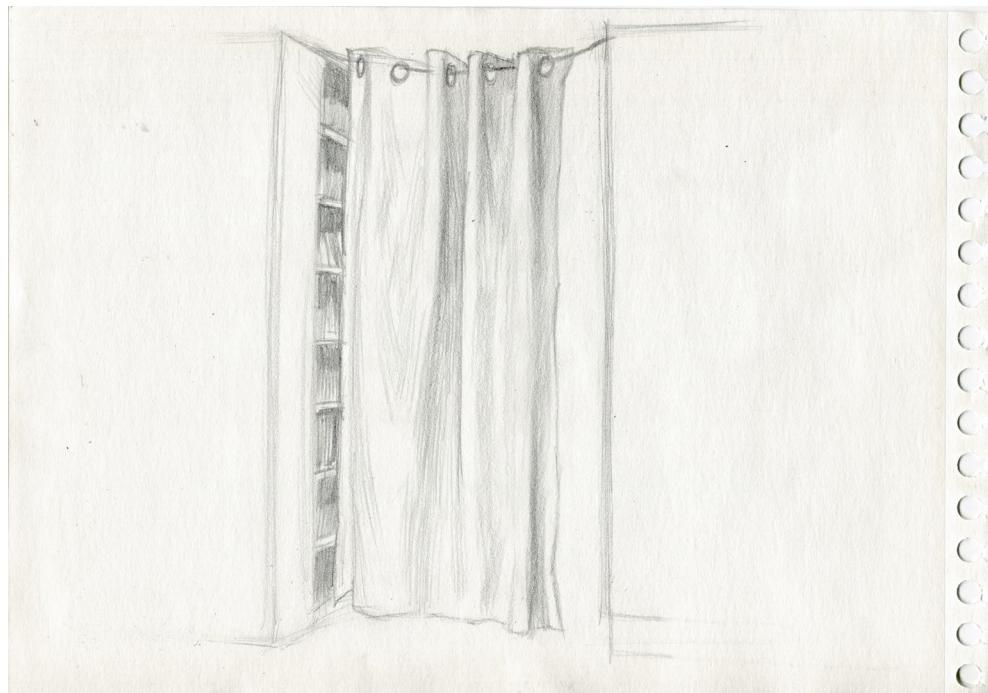
Slava Ptrk
Big Wash
2020
Frame, acrylic, stencil plate
50 × 40 cm
Courtesy 11.12 Gallery



Александра Вертинская
Из серии *Сидим дома*
2020
Бумага, маркеры
30 × 30 см (каждая)

Alexandra Vertinskaya
From the *Staying at Home* series
2020
Felt-tip pens on paper
30 × 30 cm (each)



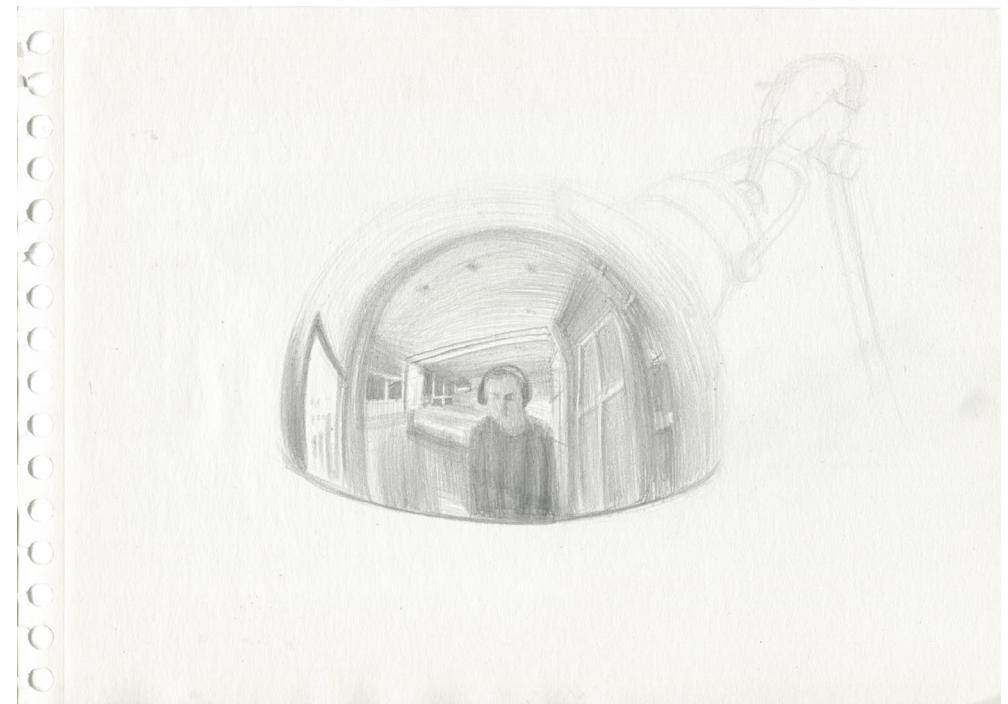


Павел Отдельнов
День из жизни. Штора
2020
Бумага, карандаш
21 × 29,5 см

«Для того, чтобы работать, мне необходимо быть одному. Пришлось установить распорядок дня. Я каждый день перегораживаю шторой мою рабочую зону. Чтобы зайти ко мне или что-то сказать в рабочие часы, жена с дочкой должны звонить мне по телефону или писать в мессенджер».

Pavel Otdelnov
A Day in the Life. Curtain
2020
Pencil on paper
21 × 29.5 cm

It's necessary for me to be alone when I'm working. We have set a daily schedule with my family. Every day I block my working area with a curtain. My wife and daughter need to call me by phone or send me a message to come in.



Павел Отдельнов
День из жизни. Лампа
2020
Бумага, карандаш
21 × 29,5 см

«Каждый вечер я вижу свое отражение в настольной лампе. Комната в нем кажется уютной и с круглым сводом, как в пещере».

Pavel Otdelnov
A Day in the Life. Lamp
2020
Pencil on paper
21 × 29.5 cm

Each evening I see my reflection in the table-lamp. My room looks like a cozy cave in the reflection.

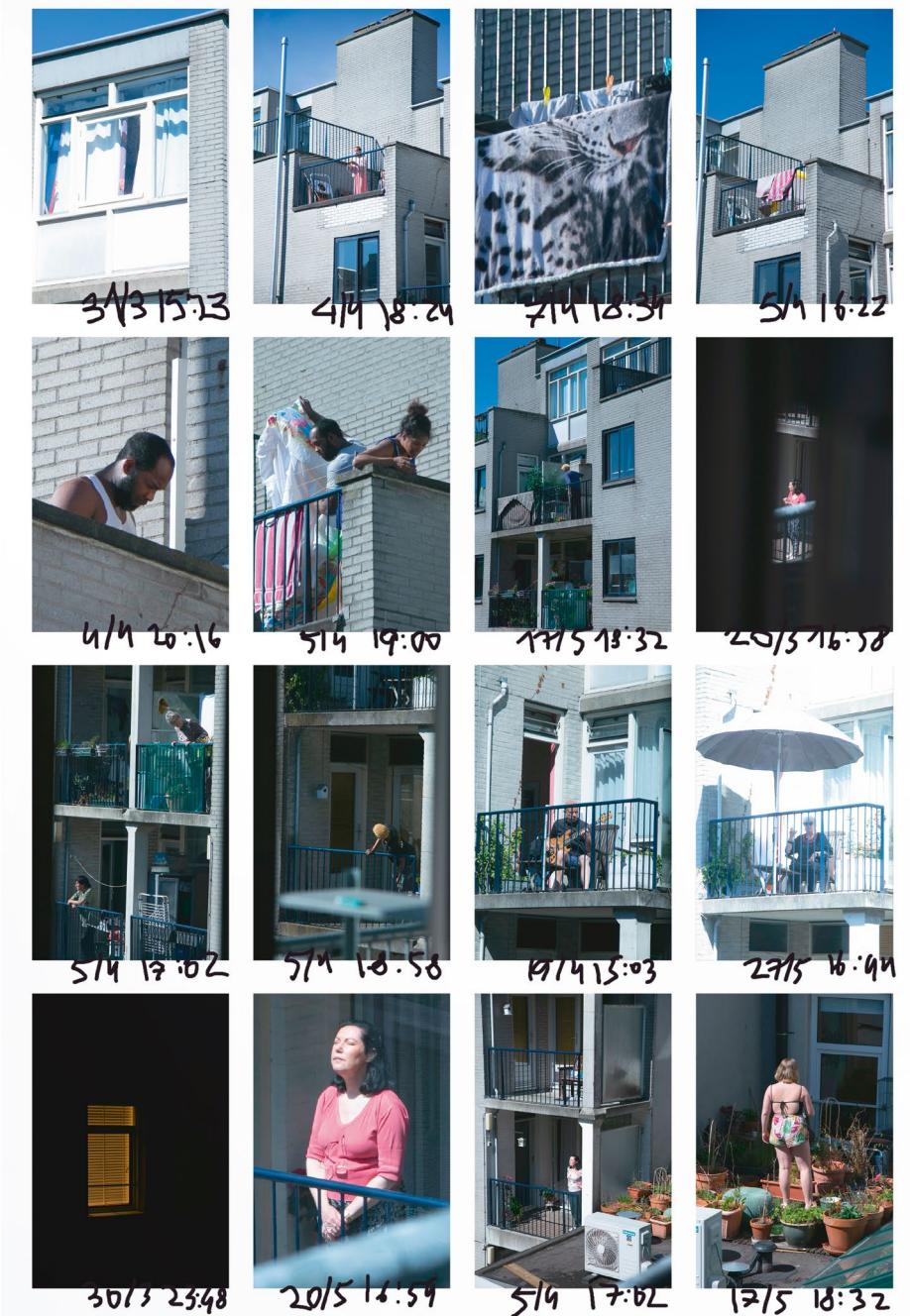


Александра Пастернак
Один день
2019
Дерево, темпера, акрил
10 панелей
21 × 21 × 2 см (каждая)

Alexandra Pasternak
One Day
2019
Acrylic and tempera on wood
10 panels
21 × 21 × 2 cm (each)

Елизавета Федермессер
Заднее окно
2020
Цветная печать на фотобумаге
117 × 83 см

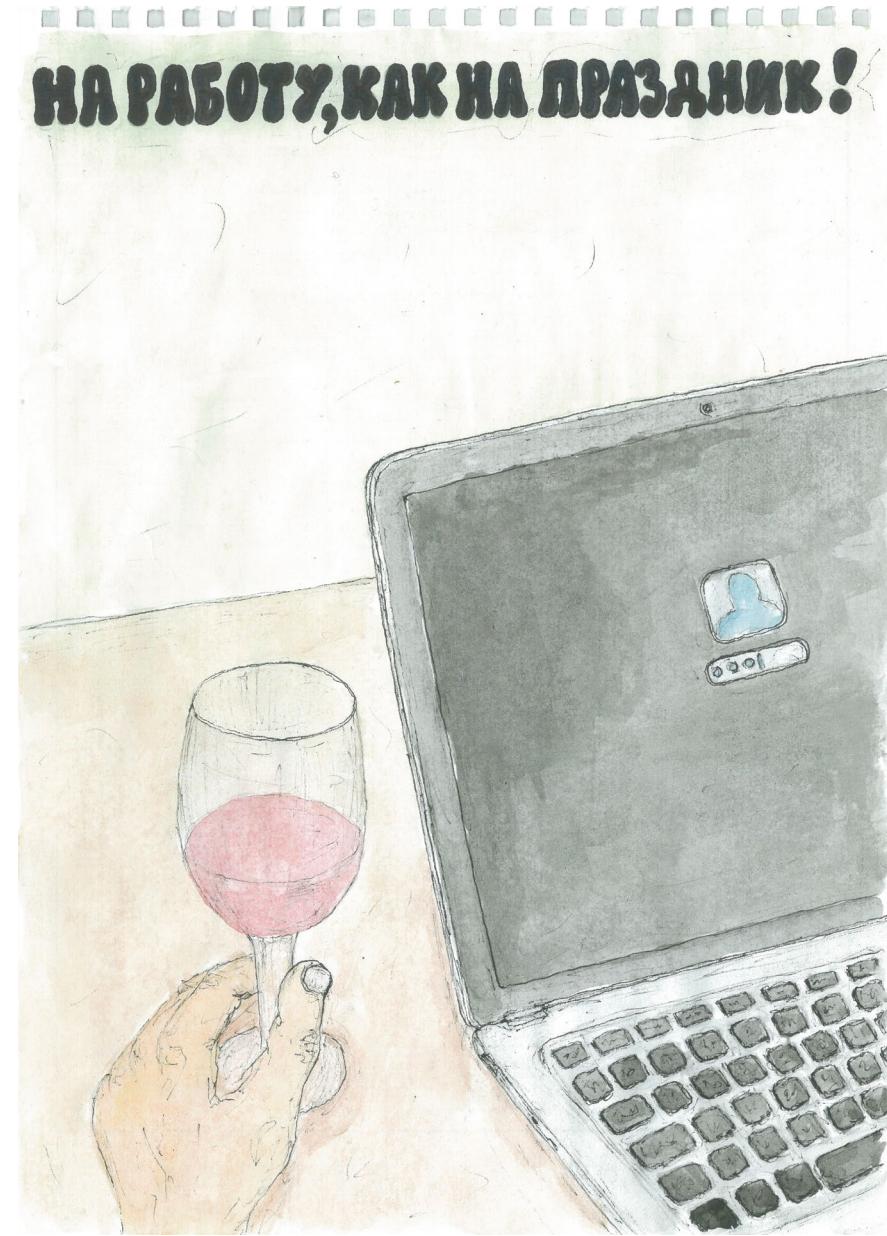
Elizaveta Federmesser
Rear Window
2020
C-print on photo paper
117 × 83 cm





Максим Има
Из серии *Fake News*
2020
Акварельная бумага, маркеры, линер
21 × 29,5 см

Maxim Ima
From the *Fake News* series
2020
Felt-tip pens, liner on watercolor paper
21 × 29.5 cm



Eror TOЙ
Из серии *Весенний пленэр*
2020
Бумага, акварель
21 × 29,5 см

Eror TOЙ
From the *Spring Plein Air* series
2020
Watercolors on paper
21 × 29.5 cm



Александр Виноградов
Краски дня
2020
Бумага, акварель
63 × 58 см
На основе цифрового рисунка

Alexander Vinogradov
Colors of the Day
2020
Watercolor on paper
63 × 58 cm
A watercolor copy of the digital work



Алексей Дубинский
Из серии Хроники снов.
Фантомы ностальгии
2019
Холст, акрил
17 × 23 см

Alexey Dubinsky
From *Chronicles of Dreams*.
Phantasms of Nostalgia series
2019
Acrylic on canvas
17 × 23 cm

АНТИ / СТРУКТУРА

Recycle Group, Владимир Абих, Константин Бенькович, Алиса Йоффе, Владислав Кручинский, Си Lo, Александр Морозов, Маша Обухова, Николай Онищенко, Павел Отдельнов, Айдан Салахова, Мария Сафонова, Ерор Той, Дмитрий Шабалин

Пандемия 2020 года в некоторых частях мира привела к введению чрезвычайного положения — в России этого не случилось, однако ограничения, которые вводились в регионах страны, сопоставимы по эффекту и последствиям. Очевидно, распространение вируса привело к слому повседневности. Некоторые люди лишились работы, кто-то вынужденно перешел на удаленный режим выполнения своих задач, а для кого-то период пандемии обернулся работой без выходных и перерывов. Нарушение трудового процесса оказало фундаментальное воздействие на другие области повседневности — наиболее ощутимо это видно на домашнем пространстве, которое испытalo колоссальное давление со стороны так называемых «больших социальных систем». Дом, как правило, предназначенный для отдыха и восстановления сил, место интимное, превратился одновременно и в пространство работы, и в пространство обучения, и в пространство, где по-прежнему должно быть место для отдыха. Выход на улицу был ограничен — связь с внешним миром могла осуществляться в первую очередь при помощи интернета.

Коронавирус и последовавшие санитарно-административные ограничения стали своего рода чертой, разделившей мир на до и после. По крайней мере, так удобно думать, а картина мира, построенная на подобной привычке мышления, выглядит достаточно привлекательной: с одной стороны — старый, но привычный мир, от несправедливости которого все устали, с другой стороны — неизвестность и будущее, контуры которого только-только начинают проступать, и помимо опасности и турбулентности одновременно несут с собой возможности сделать все с нуля и не допустить ошибок. В данной картине мира общество проходит эту черту: оно было в одном состоянии, а после прохождения пандемии оно уже будет другим.

Подобные рассуждения знакомы многим по антропологической литературе — взгляд на радикальные трансформации общества как на большой и тотальный обряд перехода не является оригинальным. Тем не менее всякий раз, когда мы оказываемся внутри перемен, требуется определенная нюансировка подхода и обозначения того, что меняется и в какую сторону. Пандемия 2020 года оказалась привлекательным объектом для приложения антропологической оптики. Вслед за классиками-антропологами (прежде всего Арнольдом Ван Геннепом и Виктором Тернером) мы можем попытаться осмыслить происходящее в терминах перехода.

Иdealный тип обряда перехода может быть разложен на три этапа: «Ван Геннеп показал, что все обряды перехода отмечены тремя фазами: разделение, грань (или *limen*, что по-латыни означает «порог») и соединение.



Первая фаза (разделение) включает в себя символическое поведение, означающее открепление личности или группы от занимаемого ранее места в социальной структуре или от определенных культурных обстоятельств („состояния”), либо от того и другого сразу. Во время промежуточного «лиминального» периода особенности ритуального субъекта („переходящего”) двойственны; он проходит через ту область культуры, у которой очень мало или вовсе нет свойств прошлого или будущего состояния. В третьей фазе (восстановления, или воссоединения) переход завершается» (Виктор Тернер. «Ритуальный процесс. Структура и антиструктура»).

Применительно к ситуации с коронавирусом мы могли наблюдать схожие процессы. На первом этапе мы увидели зачатки разрушения привычной структуры — конкретные группы граждан и отдельные личности оказались изолированы у себя дома и, как следствие, были помещены в определенные иерархические положения, отличные от тех, к которым они привыкли. Вторая фаза — лиминаяльная — характеризуется тем, что некоторые из участников изолированных групп оказались носителями вируса, который проявился в виде заболевания и потребовал лечения. Люди превратились в пациентов с неопределенными перспективами выздоровления. Третья фаза наблюдается с отменой ограничений и постепенной реинтеграцией изолированных обратно (обратно ли?) в структуру — переболевшие вновь могут занять свои места.

На первый взгляд, все выглядит убедительно и логично — так же логично все, возможно, выглядит применительно к малым социальным системам или на микроуровне. Однако такое приложение лиминальной оптики упрощает само событие.

Антиструктурные тенденции проявились вместе с введением санитарных ограничений — все разнообразие политических мнений довольно быстро свелось к обсуждению степени ограничений, а по поводу того, что они нужны, сложился общественный консенсус. С другой стороны, находились так называемые ковид-диссиденты и прочие нарушители, чей голос звучал все маргинальнее в общем потоке требований соблюдать режим самоизоляции и дистанции. Социальные отношения и иерархии примитивизировались и редуцировались — на первый план вышли медицинские (принадлежность к группе риска) и демографические (возраст) критерии различия. Забота о самых уязвимых оказалась всецело в руках государства и общественных институтов (например, института волонтерства). Известная специфика болезни (невозможность ее выявить на ранних этапах и бессимптомное течение в некоторых случаях), а также тотальное незнание и недоверие к статистике позволяли отнести к группам риска в принципе каждого. Политика санитарной заботы о каждом со стороны государства стала всеобъемлющей.

Это и ознаменовало начало тотальной лиминальной стадии. Тернер пишет:

«Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом. Поэтому их двусмысленные и неопределенные свойства выражаются большим разнообразием символов в многочисленных обществах, ритуализирующих социальные и культурные

переходы. Так, лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны» (Виктор Тернер. «Ритуальный процесс. Структура и антиструктура»).

Состояние амбивалентности проявилось в устройстве социального порядка и прежде всего трудового времени — рабочие дни были объявлены нерабочими, однако при этом многие работодатели сохранили трудовой ритм и перевели работников на удаленный режим. Формально-юридические тонкости актов и указов, которые регламентировали лиминальное состояние, также вызывали ожесточенные споры в силу их неопределенности.

Подобные изменения не коснулись, вероятно, нескольких групп — это в первую очередь медицинские сотрудники, курьеры и представители других профессий, оставшиеся «на улице» и не покинувшие свои рабочие места. В перспективе именно они получили статус новых героев, которых славят и которым везде рады. Как бы то ни было, те отношения или, как это описывает Виктор Тернер, та модель человеческой взаимосвязанности, которая доминировала в этот лиминальный период, не предполагала структурных различий. Это была (а возможно и есть) «модель общества как неструктурного илиrudimentарно структурного и сравнительно недифференцированного comitatus общины или даже общности равных личностей, подчиняющихся верховной власти ритуальных старейшин» (Виктор Тернер. «Ритуальный процесс. Структура и антиструктура»).

Для антропологов динамический цикл состоит в смене структурных и антиструктурных состояний — после лиминальной стадии наступает вновь стабильность: истогнутые из общества индивиды должны занять свои места в иерархии общества. В случае современных обществ, характеризующихся комплексностью, вероятнее всего нужно говорить об «островках» антиструктурности или же о том, что между структурой и антиструктурой постоянно то тут, то там возникают ощущимые напряжения — не только пандемии, но и войны, природные катаклизмы, экономические кризисы и социальные протесты приводят к вспышкам антиструктур. Раздел «Анти / Структура» обращается к реальности пандемии именно с этой точки зрения. Представленные художественные проекты (часть из них создана задолго до пандемии) иллюстрируют обсуждаемые проблемы. Центральная концептуальная ось задается работами, тематизирующими структурные и антиструктурные состояния и возникающие между ними напряжения. Речь идет о живописной инсталляции Алисы Йоффе, которая в своей узнаваемой манере документирует новости последних месяцев, когда вводились санитарно-полицейские меры по ограничению передвижений граждан. По сути, данная документация является свидетельством того, как формируется та самая «общность равных личностей» под воздействием государства. В некотором смысле с ней перекликается серия Николая Онищенко *Superlative Riot* — в рафинированном виде представлен communitas, обретший силу и политическую субъектность и способный отвечать на воздействие государства. Историю современного противостояния коммунитас и государства символизируют камеры наблюдения из арматуры, созданные Константином Беньковичем. Графика художника Си Ло из серии «Брожение» представляет внутреннее напряжение представителя коммунитас,



оказавшегося в изоляции. Напряжение между структурным и антиструктурным состояниями задокументировано Владиславом Кручинским на примере комикса о том, как Ф. В. Папс переносит карантинные ограничения и пытается жить «по-прежнему», но в новых обстоятельствах. В последнем эпизоде Папс пытается всячески избежать давления антиструктуры и находит легитимный способ не быть дома — стать курьером, но и это не приносит ему удовлетворения, так как условия труда этой армии невидимых работников далеки от идеальных — пандемия только усугубила их положение.

Отдельная группа работ посвящена конкретным ограничениям — речь прежде всего идет об обязательном масочном режиме. Непосредственным ответом на эти ограничения стала графика Александра Морозова, который увидел в поверхности медицинской маски пространство для художественных экспериментов и высказываний. Владимир Абих обыграл тотальность масочного режима применительно к своим маскаронам, которые размещает на зданиях Санкт-Петербурга уже какое-то время. Работы Маши Обуховой и Дмитрия Шабалина напрямую не обращаются к медицинским маскам, однако схватывают двойственность этого атрибута — они одновременно и скрывают личность, и придают некую индивидуальность. Более того, из пассивного средства защиты (которым является обычная медицинская маска) эти ритуальные объекты превращаются в оружие, наводящее страх. Трансформации повседневных практик посвящена графическая серия Павла Отдельнова. При помощи простой техники набросков художник зафиксировал то, как изменились наши манипуляции руками в результате распространения коронавируса. Живопись Марии Сафоновой «Конец дня» получает новую интерпретацию в текущих условиях и становится метафорой конца привычных трудовых отношений. Отдельным «островком» антиструктуры является воспроизведение медицинской палаты. В этом пространстве разместились работы Айдан Салаховой, которая представила как раз новых героев — медицинских работников — как новых святых.

В отличие от так называемых более простых и традиционных обществ, современные глобальные социальные системы позволяют сосуществовать структурным и антиструктурным состояниям одновременно. Отмена ограничений вернула в публичное пространство обсуждения политической повестки и других традиционных сюжетов мая (празднование Победы, выпускные в школе, туристический сезон и т. д.). Однако все эти обсуждения, как и инспирированные ими действия, будут носить след той «общности», принадлежность к которой ощущало большинство. Опыт осознанной или принудительной изоляции лежит в основе солидаризации, результат которой сложно предсказать.

Наиль Фархатдинов

ANTI / STRUCTURE

Recycle Group, Vladimir Abikh, Konstantin Benkovich, Alisa Yoffe, Vladislav Kruchinsky, Si Lo, Alexander Morozov, Masha Obukhova, Nikolay Onischenko, Pavel Otdelnov, Aidan Salakhova, Maria Safronova, Eror TOY, Dmitry Shabalin

The 2020 pandemic led to declaration of a state of emergency in some countries. It did not happen in Russia, but the restrictions placed in some of its regions are comparable to that in terms of effects and consequences. Obviously, the spreading of the virus has led to disruption of daily life. Some people lost their jobs, some were forced to complete their tasks remotely, and for some the pandemic period became endless work with no breaks and weekends. The violation of work processes had an enormous effect on other aspects of everyday life — this was especially evident in the home environments, that suffered the biggest pressure from the so-called large social systems. Home space, designed for recreation and recovery, has turned into a space to work and study where some place for leisure should still be left. The ability to go outside was limited, and so the Internet remained the only link to the world.

Coronavirus and the sanitary and administrative restrictions that came after became somewhat of a line that divided the world into before and after. At least it is easy to think that, and the worldview based on this kind of thinking habit looks quite appealing: the familiar old world's unfairness that everyone is tired of on one hand, and on the other the uncertainty of the future, that is only starting to become defined, and that brings not only dangers and turbulence, but also the ability to start over and avoid mistakes. In this worldview the society crosses this line: it was in one state, and after the pandemic it will be in another.

Such discourse is familiar from anthropology literature: seeing the radical transformations of the society as a large and total rite of passage is not novel. Nevertheless, every time we find ourselves inside the changes, there needs to be certain adjustment of this approach and defining what changes and how. The 2020 pandemic turned out to be an attractive object for anthropological optics. Following the classics in anthropology (first and foremost Arnold van Gennep and Victor Turner) we can try to reflect on what is happening in terms of passage. A perfect rite of passage can be broken down into three stages:

“Van Gennep has shown that all rites of passage or “transition” are marked by three phases: separation, margin (or limen, signifying threshold in Latin) and aggregation. The first phase (of separation) comprises symbolic behaviour signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a “state”), or from both. During the intervening “liminal” period, the characteristics of the ritual subject (the “passenger”) are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past and coming state. In the third phase (reaggregation or reincorporation) the passage is consummated” (Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*).

We could observe similar processes on the example of the coronavirus situation. During the first phase we saw the beginnings of the familiar structure collapse: certain individuals and groups of citizens found themselves isolated at home



and were therefore put in certain positions in the new hierarchy, different from the ones they were used to. The second, liminal phase is characterized by some members of the isolated groups being virus carriers that needed treatment. People turned into patients with uncertain outlook for recovery. The third phase is lifting the restrictions and gradual reintegration of the isolated back (or not?) to the old structure, so the recovered can take their places again. At first glance it all looks logical and convincing, probably as logical as everything looks applied to smaller social systems or even on a microscale. But using liminal optics this way simplifies the situation itself.

Antistructural tendencies became evident along with the imposing of sanitary restrictions: the whole variety of political opinions came down rather quickly to discussing the degree of limitations, while everyone agreed on their necessity. On the other hand, emerged the so-called COVID-dissidents and other violators, whose voices sounded even more marginalized in the overall flow of demands to stay distanced and isolated. Social relationships and hierarchies became simplified and reduced to medical (being at-risk) and demographic (age) criteria of distinction. Caring about the vulnerable was now entirely in the hands of the state and public institutions, such as volunteering. The known specificity of the disease (the impossibility to identify it in the early stages and the lack of symptoms in some cases) along with the total not knowing and not trusting the statistics made everyone technically at-risk. The state politics of caring about everyone's sanitation became all-embracing. This was the beginning of the total liminal phase. Turner writes:

"Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon" (Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*).

This ambivalence manifested itself in the social order structure and most of all labour time—workdays were declared off, but many employers kept the working rhythm and just moved their employees to remote work. The formal legal subtleties of the acts and orders regulating the liminal state also became the subject of violent disputes because of their ambiguity.

These changes probably did not affect several groups: first and foremost, healthcare workers, delivery people and other professions that stayed at work. They became the new heroes, loved and praised by everyone. In any case, these relationships, or, as Victor Turner puts it, this model for human interrelatedness that dominated the liminal period, did not imply structural differences. It was (and possibly is) a model "of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated comitatus, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders" (Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*).

The dynamic cycle for anthropologists is in the changing of structural and antistructural states: stability comes after the liminal phase, and the excluded individuals must once again take their places in the society hierarchy. In the case of complex modern societies, we must rather talk of the antistructure islands in

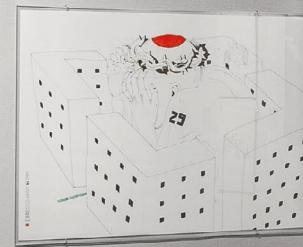
the overall stable sea, or the palpable tensions between structure and antistructure—not only pandemics, but also wars, natural disasters, economic crises and social protests all lead to outbreaks of antistructure. *Anti / Structure* refers to the pandemic reality from this point of view. The projects presented here, some of them created a long time before the pandemic, illustrate the discussed issues. The central concept is formed by the works that put emphasis on structural and antistructural states and the tensions between them. This is about Alisa Yoffe's painting/installation that in her recognizable style documents the news of the last few months when sanitary and travelling restrictions were imposed on the citizens by the police state made. Essentially, this documentation is an evidence of the "community of equal individuals" emerging under the influence of the state. In some way, Nikolay Onischenko's *Superlative Riot* series echoes this: it presents a perfect communitas that gained power and became able to respond to the pressure from the government. The history of these confrontations is symbolized in Konstantin Benkovich's surveillance cameras made of rebar. Graphics from Luo Xi's *Fermentation* series represents the inner tension of the communitas member in isolation. The tension between structural and antistructural states is documented by Vladislav Kruchinsky in his comic strip about F. V. Paps dealing with quarantine restrictions and tries to live "like before" in the new circumstances. In the last episode Paps tries hard to escape the pressure from antistructure and becomes a delivery man to legally leave his house, but this does not bring him any satisfaction, as working conditions of this invisible workers army are far from perfect: the pandemic has only made them worse.

A separate group of works is dedicated to specific restrictions, primarily the mandatory use of face masks. Alexander Morozov's graphic art answers to that directly, seeing a space for art statements and experiments on the mask surface. Vladimir Abikh applied the totality of the new regime to his mascarons that he has put on buildings in Saint Petersburg for some time already. The works of Masha Obukhova and Dmitry Shabalin do not reference the masks directly, but rather capture their ambivalence, as masks both hide one's identity or add individuality. What is more, these ritual objects turn from passive means of protection that regular face masks are, to weapons striking fear. Pavel Otdelnov's series references the transformations of everyday practices. Using simple sketching, the artist documented how the spread of coronavirus has changed our hand movements. Maria Safronova's *The End of the Day* can now be interpreted as a metaphor for the end of the usual labour relations. Another replication of an antistructural space is the model of hospital ward, where Aidan Salakhova's works are situated, showing the new heroes—healthcare workers—as new saints.

Unlike the so-called simple and traditional societies, modern global social systems make it possible for structural and antistructural states to coexist. Lifting the restrictions has brought back to public space political discussions and other traditional May narratives (V-day celebrations, school proms, tourist season, etc.). However, all these discussions and actions inspired by them will still bear a trace of the interrelatedness that most people felt they belonged to. The experience of a forced or deliberate isolation lies in the base of the solidarity beginning, and its result would be hard to predict.



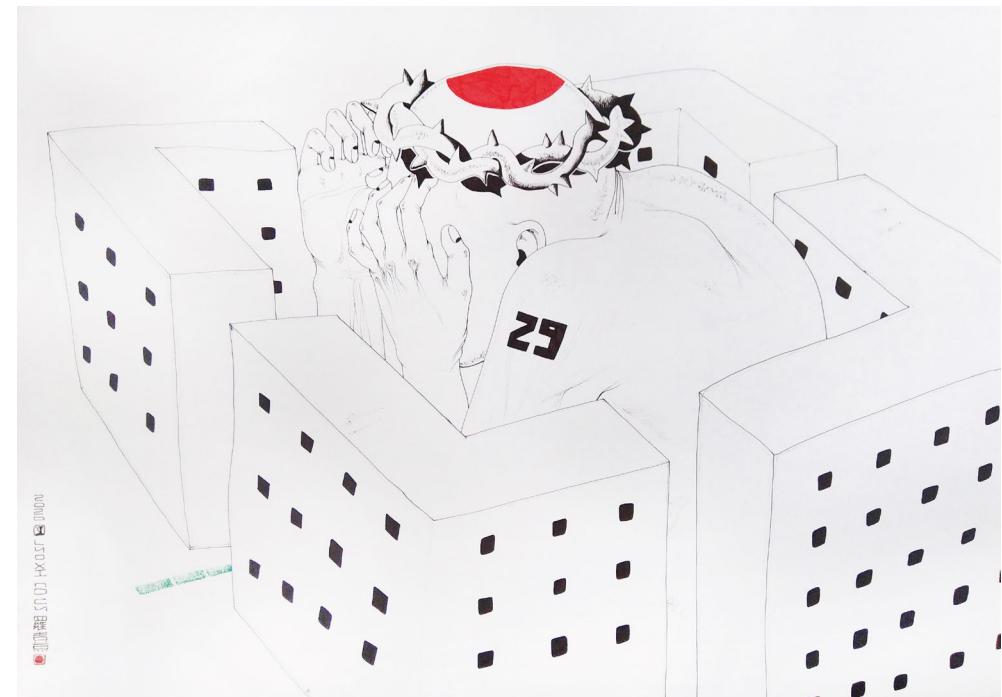
4.5
M
1.1





Маша Обухова
Из проекта *Комната страха I.*
Предчувствие
2020
Цветные карандаши, акварель, бумага
Ø 30 см (каждая)

Masha Obukhova
From the *Panic Room I.*
Anticipation project
2020
Coloured pencils, watercolor on paper
Ø 30 cm (each)



Си Ло
Из серии *Брожение*
2020
Бумага, линер
59,4 × 84,1 см

Si Lo
From the *Fermentation* series
2020
Liner on paper
59.4 × 84.1 cm



Айдан Салахова
Новые святыне № 7
2020
Холст, масло
200 × 150 см

Aidan Salakhova
New Saints No. 7
2020
Oil on canvas
200 × 150 cm

Айдан Салахова
Crazy Pavings 1, 2
2020
Холст, масло
200 × 150 см

Aidan Salakhova
Crazy Pavings 1, 2
2020
Oil on canvas
200 × 150 cm



Дмитрий Шабалин

Без названия

2019

Коллаж из реди-мейд объектов,
смешанная техника
25 × 20 × 15 см

Dmitry Shabalin

Untitled

2019

Collage of ready-made objects, mixed media
25 × 20 × 15 cm

Владимир Абих

Памяти этих дней

2020

Гипс
40 × 20 см

Vladimir Abikh

In Memory of These Days

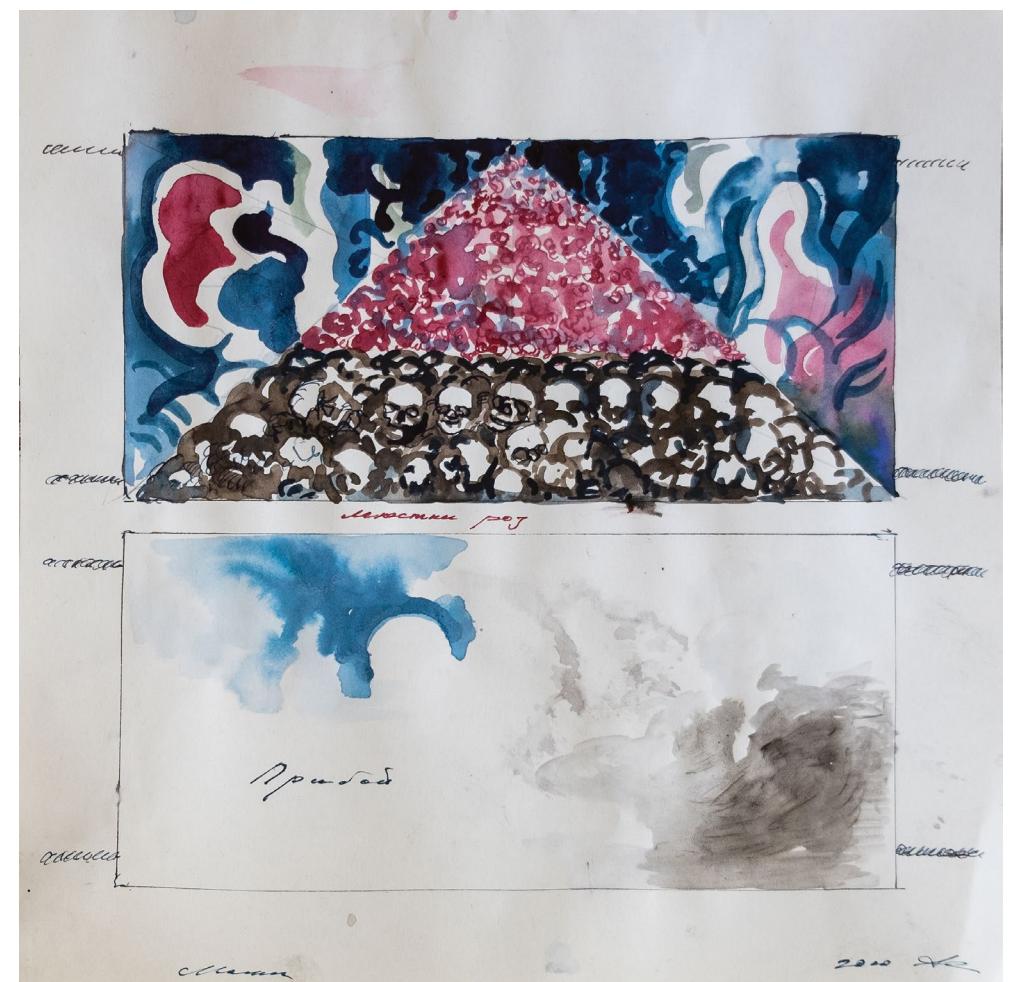
2020

Plaster
40 × 20 cm



Павел Отдельнов
Из серии *Новая привычка*
2020
Бумага, графит
21 × 29,5 см

Pavel Otdelnov
From the *New Habit* series
2020
Graphite on paper
21 × 29.5 cm



Александр Морозов
Масочный режим
2020
Бумага, акварель, тушь
Размеры варьируются

Alexander Morozov
Mandatory Face Covering
2020
Watercolor and ink on paper
Dimensions variable



Владислав Кручинский
Ф. В. Папс на карантине
2020
Бумага, акварель, тушь
17 × 17 см (каждая)

Vladislav Kruchinsky
F. V. Paps under Quarantine
2020
Watercolor, ink, paper
17 × 17 cm (each)



ПОГРАНИЧНЫЙ СИНДРОМ

crocodilePOWER, Кристина Аксентова, Анатолий Акуе, Кирилл Басалаев,
Евгения Воронова, Максим Ксута, Антон Кузнецов, Джан Ен Мин,
Чинчжу Ли, Кейто Ямагути

Они обретали характер видимых, слышимых, осязаемых галлюцинаций.
Мы испытывали всю силу образов. Мы теряли власть над ними.
Мы становились их владением, их обрамлением.

Луи Арагон. Волна грез

Термин «пограничное состояние» чаще всего, безусловно, можно встретить в области психологии. Впервые он был использован в 1938 году психоаналитиком Адольфом Штерном для описания больных, которые явно не вписывались в стандартные на то время психиатрические категории «невротических» или «психотических» пациентов. Буквально он обозначает широкий круг слабо выраженных или стертых форм нервно-психических расстройств, находящихся на границе между психическим здоровьем и выраженной патологией. Ключевая его черта — нестабильность. Вместе с тем дефиниция «пограничности» в современном научном дискурсе имеет множество интерпретаций в зависимости от области, в которой она применяется. В искусствоведении понятие «пограничность» многогранно и предполагает как различное содержание, так и разнообразные подходы к его осмыслинию. Этот термин одинаково успешно используется в разных ракурсах изучения — в вопросах видовой / стилевой / жанровой классификации, семиотики, иконографии. Но совершенно особое значение он приобрел для осмысления места метафизического и трансцендентального в искусстве.

Стремление расширить границы реального мира и, более того, заглянуть за его пределы, ощутить метафизическую материю потустороннего было характерно для человека еще с давних времен. Но нам следует обратиться ко времени, когда все границы в искусстве (и не только) претерпевали радикальные изменения, ведь именно тогда пограничное состояние приобрело совершенно новое значение для художественных практик. XX век был чрезвычайно богат на перемены и потрясения и в политическом, и в социальном, и в культурном плане. Важным фактом является потеря единого «стиля эпохи», раздробившегося на множество течений с собственными глубокими, подчас скандальными концепциями, культурно-политическими идеями и новыми средствами выражения. Представители многих направлений в искусстве стали использовать пограничные состояния как творческий метод, источник обогащения художественных образов и способ расширения сознания. Граница между миром реальным и ирреальным миром художественной фантазии становится все более призрачной и условной. Сильнейшим катализатором стала Первая мировая война, спровоцировавшая кризис в сознании людей и обнажившая все несовершенство, жестокость и беспощадность мира.



Необходимость сбежать от ужаса, поглотившего реальный мир, подтолкнула художников к поиску альтернативной реальности. По словам французского критика и издателя Мориса Надо, «ситуация в Европе тех лет была исключительной... Бретон, Элюар, Арагон, Пере, Супо не желали иметь ничего общего с цивилизацией, которая потеряла смысл своего существования».

Кульминацией реакции художественной интеллигенции стало появление дада. Как писал Ханс Арп, «потрясенные бойней Мировой войны 1914 года, мы в Цюрихе посвятили себя искусству. В то время как в отдалении грохотали пушки, мы изо всех сил пели, писали, kleili коллажи и сочиняли поэмы. Мы стремились к искусству, в основе которого была способность исцелить век от безумия и найти тот новый порядок вещей, который бы восстановил равновесие между небом и адом». Дадаизм ни в социальном, ни в художественном смысле не представлял собой сколько-нибудь программного, а тем более целостного течения. Это скорее мировосприятие, проникающее и в искусство, и в метафизику, и в повседневность, устраниющее границы между всем этим и игрой. Новое отношение к искусству и художественным практикам, предлагаемое дада, оказало значительное влияние на формирование других течений авангарда.

Параллельно с дада в 1915 году в Италии с творчеством Джорджо де Кирико зарождается метафизическая школа, отличительными чертами которой стали удаленность от условностей реального мира и погружение в фантазию художника. В своих картинах Де Кирико изображает мир ирреальный, мир сновидений, в котором одиночные фигуры-манекены и безмолвные статуи застыли в недвижимом мертвом воздухе, окруженные завесой молчания и тоски. Зритель четко ощущает, что этот потусторонний мир живет своими законами, не поддающимися человеческой логике, и любые попытки понять их обречены на неудачу. Де Кирико так говорил о своих работах: «то, что я слышу — ничего не значит; существует только то, что я вижу своими глазами, — и даже более того, что я вижу с закрытыми глазами».

Большое значение для формирования новых течений в искусстве авангарда имели работы Зигмунда Фрейда. Его психология открывала новый взгляд на человека, доказывая, что бессознательная жизнь людей определяет их поведение, идеи и творческие возможности. По мнению Фрейда, «бессознательное — есть истинно реальное психическое, столь же неизвестное нам в своей внутренней сущности, как реальность внешнего мира, и раскрываемое данными сновидения в столь же незначительной степени, как и внешний мир показаниями наших органов чувств». Революционные взгляды Фрейда позволили поставить под сомнение утверждения о том, что искусство и мысль должны основываться на высоких принципах разума и морали.

Иrrациональность — вот абсолютный источник творчества.

Один из самых влиятельных деятелей европейского авангарда XX века поэт и мыслитель Гийом Аполлинер в своих работах подчеркивал неоспоримое превосходство воображения над всем прочим. Именно оно, как движущая сила творческого процесса, приобрело в транслируемой им эстетике первостепенное значение. «Мой идеал в искусстве: мои чувства и мое воображение, нет идеала, но бесконечно новая правда. Правда: подлинные неправды, ощущимые

фантомы. Нет идеала: сюрприз, изобретение, то есть здравый смысл, являющийся сюрпризом, который не подразумевается, то есть который и есть правда». В предисловии к своей пьесе «Сосцы Тересия» поэт рассуждал о задаче изобретения «новых миров», способных расширить горизонты для зрителей, «неустанно двигаясь к самым удивительным открытиям». В своих работах Аполлинер не только тонко отразил актуальные для художественного мира тенденции, но и во многом предвосхитил векторы дальнейшего развития искусства.

Все обозначенные выше идеи нашли отражение в творчестве сюрреалистов, объединившихся в 1919 году и объявивших основные постулаты своего течения в 1924 году в Первом манифесте сюрреализма. Пожалуй, именно сюрреалистическая группа привнесла самый большой вклад в освоение ирреального мира, обнаруженного и визуализированного художниками за пределами сознания. В их работах граница между миром внешним и внутренним окончательно утратила видимость, сплавляя все в единые новые формы. Отводя грех главенствующее значение в творческом процессе, они утверждали существование мира вне рациональных категорий и логики. Сюрреалисты существенно обогатили художественные методы за счет введения таких творческих практик, как автоматическое письмо (автоматическое использование кисти или карандаша без рационального контроля и, таким образом, побуждаемое подсознательными импульсами), запись сновидений (как можно более быстрая запись или зарисовка увиденных во сне образов, галлюцинаций и сновидений, сразу после пробуждения, пока их не затронуло осмысление и реальное сознание) и гипнотических сеансов (призваны были давать возможность грезить наяву, тем самым соединяя мир реальный и мир «чудесного», выпускать на волю подсознательные импульсы).

Спустя почти столетие, пандемия COVID-19 стала крупнейшим мировым потрясением, приобретшим глобальный масштаб. Все события, связанные с этим, заставили людей в совершенно разных странах усомниться в собственной безопасности и кардинально изменить привычный уклад жизни. Оказавшись в непривычных условиях изоляции, художники вновь ищут выход творческому импульсу, все глубже погружаясь в мир фантазмов, переходных состояний и видений на грани психоза. Раздел «Пограничный синдром» в рамках выставки «Чрезвычайное положение» объединил произведения, связанные с феноменом «пограничного состояния». Здесь представлены работы, существующие на границе различных состояний, миров — виртуального и материального, фантазии и галлюцинации, сна и реальности, духовного и физического. Находясь на стыке, они одновременно принадлежат сразу нескольким слоям.

Иногда мы способны испытывать чувство, что хорошо знакомое нам окружающее пространство вдруг становится чужим. Так, возвращаясь из длительного отпуска, человек испытывает смутную тревогу в собственном доме в первые минуты, когда он кажется совершенно незнакомым. Этот момент реадаптации заставляет иначе смотреть на привычные вещи. Принудительная изоляция, вызванная активным распространением нового вируса, заставила большинство людей, запертых в четырех стенах своего



дома, заново переоценить привычное окружающее пространство, находя в нем то бесконечно расширяющийся потенциал, то сдавливающую тесноту закрытой коробки. В своих работах Евгения Воронова давно исследует границы восприятия и пространственные искажения. Граница между внешним и внутренним становится полупрозрачной, а сами эти полярные понятия — взаимопроникающими. Детали предметов из реального мира, оказываясь внутри ее работ, теряют свое привычное назначение и становятся частью аморфных видений, словно во сне трансформируясь в нечто иное. Оказавшись в изоляции наедине с собой, будучи долгое время окруженней привычными предметами и обстановкой, художница переосмысливает окружающее ее пространство дома, словно выворачивая комнаты наизнанку. В центре квадриптиха *Wrong Side* оказывается сама Евгения — полупрозрачные фигуры не что иное, как автопортрет художницы, которая, словно *genius loci*, становится неотъемлемой частью мутуирующего предметного мира.

Вопросы восприятия и переосмысления интересуют и Максима Ксуту. В основу его работ 2013–2014 года из проекта *TOPSY-TURVY* лег фотографический принцип негатив-позитив. Он позволил художнику поставить вопрос об объективности фотографического снимка и исследовать пограничную область, в которой одна реальность моментально подменяется другой, открывая возможность для фантазии и путешествия между мирами. Деконструируя видимую действительность реалистичности фотографического снимка, художник позволяет зрителю воспринимать его исключительно с позиции чувства, воображения, приписывать новое содержание. Художник буквально подменяет одну реальность другой, создавая путаницу, в которой рождаются новые смыслы. По его словам, «серия работ следует принципу: опыт современного искусства основывается на противоречии, на нон-конформизме и опирается на тезис о том, что каждый последующий шаг отрицает предыдущий». Вследствие этого я продолжаю свой эксперимент по изменению „состояния равновесия фотографии“, выводя ее из области документального отражения событий в пространство атмосферности и чистого чувства».

Анатолий Акуе предлагает воспринимать ситуацию пережитого карантина как своего рода вынужденный ретрит, в рамках которого привычные паттерны действий ослабевают, давая возможность сместить фокус зрения с внешнего на внутреннее и обнаружить самого себя. По мнению художника, нам снова и снова дается возможность заметить, что все явления, происходящие в окружающем мире и конкретно в жизни каждого человека, постоянно находятся в состоянии трансформаций и, таким образом, едва ли могут явиться надежной опорой. В сложившейся ситуации нам вновь приходится находить новые ориентиры, новый смысл и интерес к жизни. Для практикующих медитацию или находящихся в постоянном поиске истины все ярче проявляется напоминание о непостоянстве, и тем сильнее разгорается интерес к движению по духовному пути. В основу представленной в рамках выставки новой серии графики Акуе «Ритуал» легли идеи, связанные с шаманскими культовыми практиками. В разных культурах многие столетия существовали знания о природе реальности, которые передавались от поколения к поколению. Обращаясь к внешнему аспекту шаманских практик, которые активизируются

посредством символов, художник слой за слоем визуализирует магический ритуал. Помимо изображения ритуальных предметов, используя которые практик призывает определенную энергию для баланса, активации своего внутреннего состояния или решения какой-то жизненной ситуации, Акуе дает форму не видимым обычным взглядом энергиям и существам, заполняющим пространство, таким образом смешивая физическую и духовную материи.

С похожей темой работает и японская художница Кейто Ямагути, проживающая в Санкт-Петербурге. Ее серия печатной графики «Ёрисиро» (объект, который согласно верованиям синто способен притягивать к себе камни и давать им физическое место, которое они могут занять во время религиозной церемонии) в каком-то смысле предвосхитила возникновение образа пустого города, спровоцированного принудительной самоизоляцией. Изображая те или иные городские предметы, объекты и бытовые образы, Кейто совершает попытку их одушевления. Она обнаруживает духовное содержание там, где другие видят лишь пустоту.

С другими аспектами погружения внутрь себя во время карантина столкнулся Кирилл Басалаев. По словам художника, за это время он успел испытать на себе все стадии Кюблер-Росс (отрицание и изоляция, гнев, торг, депрессия, смирение и принятие). В течение нескольких лет Кирилл Басалаев работал с концепцией городской среды как постоянно разрушающейся структуры, перенося запечатленные им детали разрушающихся или недостроенных зданий и тронутых временем стен на холсты. Используемые автором материалы — цемент, шпаклевка, ПФ эмали, нитроэмали — позволяют ему достичь не только визуальной, но и тактильной верификации. В последнее время художник сконцентрировался на передаче самого процесса созидания или разрушения. «Сама по себе смерть мне неинтересна, не более интересна, чем жизнь. Естественно, в рамках искусства эти слова мы помещаем в кавычки, и смерть становится всего лишь художественным методом. Меня привлекает больше процесс умирания, то, как объект утрачивает свои качества». В свете этих идей Кирилла, его препарирование работы слой за слоем приобретает совершенно иное значение. Если ранее эта техника призвана была повторить ландшафты городских стен, то теперь это скорее наблюдение или воссоздание естественного процесса увядания, отмирания. Название новой серии работ *Inside/ence* объединило два составляющих — *inside* и *silence*. В них художник обращается внутрь себя, к своим глубоким переживаниям бесчувственной ностальгии как констатации утраты чего-то непоколебимо важного, что оставил лишь память о себе.

Сюрреалистичные миры, изображаемые в работах арт-дуэта crocodilePOWER, выходят далеко за пределы привычного восприятия. Галлюцинаторное пространство абстрактной лесной местности, не имеющей четкой географической привязки, словно пронизано дурманом. Населяющие его существа как будто мутировали в нечто иное, чем были раньше, и с трудом поддаются четкой классификации. Эти миры зачастую существуют не только на границе реального и вымышенного, но и на стыке прошлого и будущего, где-то между видениями и воспоминаниями. Представленная на выставке работа принадлежит серии #makeeverthingfuckinggoodagain



(сделайсё какбыло), в которой художники используют образ забытых вещей на чердаке заброшенного дома как метафору теплых воспоминаний о прошлом: «Случился пожар, но никто не спешит спасать воспоминания, для них уже есть замена, возникающая буквально из ниоткуда и моментально встраивающаяся в реальность, подобно фейк-ньюс меняющая контекст, не изменяя фактов. Грустить некогда и уже не о чем, стремительный водоворот веселья превращает все вокруг в безумную вечеринку, а искры пожара в веселые смайлы. Остаются только растворяющиеся в тумане призраки, хранящие частичку памяти, но утратившие узнаваемые черты, иногда они становятся хорошими друзьями».

Уход в прошлое зачастую кажется логичным выходом из настоящего, потерявшего свой привычный облик и здравый смысл. Как и crocodilePOWER, к воспоминаниям обратилась Кристина Аксентова. Будучи вынужденной вернуться в Москву из Нью-Йоркской академии искусств, художница начала серию графики, в которой, словно события во сне, перемешались воспоминания из разных временных промежутков — пейзажи из детства, картина, которую Кристина наблюдала каждый день из окна в Джерси, неудачные подростковые фотографии и запомнившаяся ей компания в масках ЗМ, расположившаяся на весеннем солнце совсем недавно. Метод, с которым работает художница, создавая причудливый нарратив в своих работах, напоминает автоматическое письмо, когда в голове нет предварительного эскиза и образы сами возникают из глубин сознания, словно захватывая собой девственное белое пространство бумаги или холста.

Южнокорейская художница Джан Ен Мин в единой пространственной зоне своих работ смешивает подчас полярные или несоединимые начала, сплавляя четкие, словно фотографии, образы из собственных воспоминаний с аморфными объемными видениями на грани галлюцинаций. В ее работах воспоминания становятся пограничной областью, где реальность смешивается с вымыслом, рождая новые межпространственные слои. В художественном плане Мин достигает подобного эффекта, соединяя четкую, детализированную живопись с абстрактными, текучими формами, которые вторгаются в пространство ее картин. При этом фантастические видения в ее работах чаще всего имеют под собой вполне реалистичную основу и являются собой выражение внутреннего мира художницы.

Еще одна южнокорейская художница Чинчжу Ли работает в жанре субъективного реализма, или психоландшафта. В каком-то смысле ее работы являются собой портрет психологической реальности художницы, которую она наполняет множеством метафор и символических объектов, создающих запутанное визуальное повествование. Пространство ее работ иногда имеет конструкцию, иногда многослойное, а время лишено привычных категорий прошлого, настоящего и будущего. Хитросплетения ассоциаций, фантазий, образов *déjà vu*, воспоминаний рождают сложные для толкования сюжеты, принадлежащие внутреннему миру автора. При этом художница отмечает, что они «позволяют зрителям находить собственные интерпретации и создавать истории в отношении представленных объектов».

Восприятие любых происходящих в обществе и мире изменений и чрезвычайных ситуаций, даже носящих глобальный характер, проходит через призму субъективного взгляда каждого отдельно взятого человека. Именно этот вектор зрения дает возможность находить место надежде и свету в самые тяжелые, полные печалей и трудностей дни. Антон Кузнецов, анализируя события последних месяцев, вспоминает цитату Александра Белла: «Когда одна дверь закрывается, открывается другая. А мы часто с таким жадным вниманием смотрим на закрывающуюся дверь, что совсем не замечаем открывшуюся». В своей работе «Первый день» художник обращается к широко распространенному во многих культурах сюжету Всемирного потопа. На фоне идиллического пейзажа не то в воздухе, не то в воде парят фигуры экзотических животных, бабочки, автомобили. Над всем этим ирреальным видением довлеет брюхо лодки, а сквозь толщу воды пробиваются лучи чистого потустороннего света. По словам художника, «потоп, сметающий все существующее, дает начало новой жизни. Животные не тонут, а спускаются на новые, подготовленные для них пастбища, над которыми уже летают бабочки. Круг замыкается — последний день прежнего мира становится первым днем создания». Нам удалось пережить тяжелую ситуацию глобальной угрозы жизни. Мы только лишь продолжаем осознавать последствия произошедшего, многое еще остается впереди. Но главное, надежда на лучший день все еще жива.

Полина Могилина



BORDERLINE SYNDROME

crocodilePOWER, Kristina Aksentova, Anatoly Akue, Kirill Basalaev, Evgenia Voronova, Maxim Ksuta, Anton Kuznetsov, Jung Yeon Min, Jinju Lee, Keito Yamaguchi

They donned the features of visual, auditory, and tangible hallucinations.
We felt the full force of these images. We were losing power over them.
We had become their realm, their frame.

Louis Aragon. *A Wave of Dreams*

The term “borderline state” is definitely most common in psychology. It was first introduced in 1938 by psychoanalyst Adolf Stern to describe cases that obviously could not be ascribed to the standard psychiatric categories of neurotic or psychotic. Specifically, it covers a wide range of mild or disappeared forms of neuropsychiatric disorders that exist between mental health and manifest pathology. Its key attribute is instability. Modern scientific discourse presents numerous interpretations of “borderline,” depending on the domain where the term is used. In art history, the notion of “borderline” has many dimensions and can refer to both content and different approaches to its conceptualization. The term is equally operable in different perspectives of study: art form / style / medium classification, semiotics, iconography. However, it has acquired particular import in understanding the role of metaphysical and transcendental in art.

The desire to expand the boundaries of reality and, beyond that, to see outside these boundaries, experience the metaphysical matter of the otherworldly has accompanied mankind since most long ago. But there was a particular time when all boundaries in art (and other aspects of life) were undergoing radical change, and this was when borderline states came to mean something completely new in artistic practices. The 20th century was full of change and disruption, politically and socially and culturally. An important factor was that the era was no longer marked by a “single style.” It fragmented into many movements that presented their own, sometimes controversial concepts, cultural and political ideas, new means of expression. Artists of different movements began using borderline states as a creative method, a source of enhanced imagery, a way to expand consciousness. The border between the real world and the irreal world of artistic fantasy was becoming increasingly blurred and arbitrary. The most potent catalyst was World War I, which plunged the minds into crisis and exposed the imperfection, brutality and ruthlessness of this world. The need to escape from the all-consuming horror in the real world pushed artists to look for alternative realities. According to the French critic and publisher Maurice Nadeau, the situation in Europe in those years was extraordinary ... Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault wished to have no association with the civilization that had lost its purpose in existing.

The response of artistic intelligentsia culminated with emergence of Dada. As Hans Arp wrote: “Revolted by the butchery of the 1914 World War, we in Zurich devoted ourselves to the arts. While the guns rumbled in the distance, we sang, painted, made collages and wrote poems with all our might. We were seeking an art

based on fundamentals, to cure the madness of the age, and find a new order of things that would restore the balance between heaven and hell.” Dadaism was not, either socially or artistically, a directed or integrated movement. It was more of a worldview that went into art, metaphysics, everyday life, that eliminated the boundaries between all these and a playful game. The new attitude towards art and artistic practices proposed by Dada had a significant impact on formation of other avant-garde movements.

At around the same time as Dada, in 1915 in Italy, work of Giorgio de Chirico birthed the *scuola metafisica* movement. It was differentiated with a move away from the conventions of the real world and immersion into the artist’s imagination. De Chirico’s paintings depict an irreal world, a world of dreams populated with solitary mannequins and silent statues that are frozen in immobile dead air, wrapped in a veil of silence and yearning. The viewer feels distinctly that this other world lives by its own laws free from human logic and any attempt at comprehending these laws is bound to fail. De Chirico said about his work: “What I hear is worth nothing; there is only what our eyes see, when open, and even more when closed.”

Another major influence on the nascent movements in avant-garde art were the works of Sigmund Freud. His psychology offered a new perspective on the human being, proving that people behavior, ideas and creative capabilities are defined by their subconscious life. Freud posed that “the unconscious is the true psychical reality; in its innermost nature it is as much unknown to us as the reality of the external world, and it is as incompletely presented by the data of consciousness as is the external world by the communications of our sense organs.” His revolutionary views questioned the proposition that art and thought ought to be based on the high principles of reason and morality. The absolute source of creativity is irrationality.

A most influential figure of the 20th-century European avant-garde, poet and thinker Guillaume Apollinaire emphasized in his works the undeniable superiority of imagination over everything else. The aesthetic that he espoused placed the paramount importance on imagination as the driver of creative processes. “My ideal in art: my senses and my imagination, no ideal but truth perpetually new. Truth: authentic falsehoods, palpable phantoms. No ideal: surprise, invention, i.e., common sense that is continually surprising, continually unsuspected, i.e., truth.” In the preface to his play *The Breasts of Tiresias*, he ponders the pursuit of inventing “new worlds” that would be capable of broadening the audience’s horizons, tirelessly progressing towards most amazing discoveries. Apollinaire works subtly reflected the relevant trends in the art world, but also preempted further developments in art.

All ideas that have been mentioned so far translated into Surrealism, a movement that came together in 1919 and in 1924 proclaimed their fundamental principles in the *First Manifesto of Surrealism*. It were the Surrealists who made, perhaps, the greatest contribution to harnessing the irreal world, which was to be discovered and visualized beyond the conscious. Their works completely erased the boundary between the worlds outside and inside, fusing it all into new integral forms. Placing dreams at the center of the creative process, they affirmed the existence of a world beyond logical and rational categories. Surrealists greatly expanded the artistic toolkit by introducing such creative practices as automatic writing (relinquishing rational control over the brush or pencil to have it guided by subconscious impulses),



dream notation (writing them down or doing sketches as fast as possible to capture images from dreams, hallucinations and apparitions—immediately upon waking up before any intervention by comprehension or consciousness) and hypnotic sessions (aimed at enabling dreaming in reality to bridge the real and the “miraculous” worlds, to release expression of subconscious impulses).

Almost a century later, the COVID-19 pandemic came as a new major shock to the world, one of a global scale. These events made people, who live in completely different countries, doubt their own safety and radically review their lifestyles. Under the unfamiliar conditions of isolation, artists are again searching for outlets to the creative expression, going deeper and deeper into the world of phantoms, transitional states and visions on the verge of psychosis. A section of the *State of Emergency* exhibition, *Borderline Syndrome* features works under the umbrella of “borderline state.” It presents works existing on the border of different states, worlds: virtual and material, fantasy and hallucination, dream and reality, spiritual and physical. Found at the intersection, they belong to several layers at the same time.

Sometimes we feel that our familiar environment suddenly becomes strange. For example, returning to their own home from a long holiday, a person can experience vague anxiety for the first few minutes when it all seems completely unfamiliar. This moment of re-adaptation makes you take a different look at habitual things. The forced isolation amid the fast spread of the novel virus had an effect on most people locked in their walls and made them reassess the familiar surroundings: uncovering, alternately, its infinitely expanding potential or the pressure of a confined box. The artist Evgenia Voronova has been long exploring the boundaries of perception and spatial distortions. The boundary between the external and internal becomes translucent; these polar concepts get intergrown. The details of real-world objects found in her works lose their regular purpose and become part of amorphous visions, transforming into something else as if in a dream. Isolated on her own and surrounded by familiar objects and environment for a protracted time, the artist rethinks the space of her home, as if turning the rooms inside out. At the center of her quadriptych *Wrong Side* is Evgenia herself. The translucent figures here are no other than a self-portrait of the artist, who, like *genius loci*, becomes an integral part of the mutating objective world.

Another artist Maxim Ksuta also addressed the matters of perception and reconceptualization. His 2013–2014 works in the *TOPSY-TURVY* project are based on the negative-positive principle of film photography. It enabled the artist to raise the question of objectivity in relation to the photographic image and explore the boundary area. One in which each new reality is instantly replaced by another, opening up opportunities for imagination and traveling between worlds. Deconstructing the visible reality of photography, Maxim lets the viewer perceive it exclusively through feeling, imagination, and fill it with new meaning. The artist literally substitutes one reality for another, breeding confusion that produces new meanings. In his own words, “this series works follows the principle: experience of contemporary art is founded in a contradiction, non-conformism and relies on the thesis that each new step rejects the previous one. In light of this, I continue my experimentation with changing the ‘state of equilibrium of photography,’ moving it away from documentary record of events into a space of the atmospheric and pure feeling.”

Anatoly Akue offers a view on the situation of quarantine as a kind of compelled retreat, where the usual behavior patterns weakened to make possible a shift in the focus of vision from the external to the internal, to discover oneself. According to the artist, we are repeatedly presented with opportunities to recognize that all phenomena in the surrounding world and, in particular, in each personal life are in a constant state of transformation and, thus, can hardly be a reliable anchor. The new situation compels us to look for new frames of reference, new meanings and interest in life. Those who practice meditation or continuously search for truth are reminded more and more clearly of the impermanence, which propels them with a new force along the spiritual path. The new drawing series by Akue presented at the exhibition, titled *Ritual*, is based on ideas related to shamanic cult practices. For many centuries, different cultures held certain knowledge about the nature of reality that has been passed from generation to generation. The artist employs the external aspect of shamanic practices, actualizing it through symbols, and visualizes the magical ritual one layer upon another. In addition to depicting ritualistic objects, which are used by the practitioner to tap certain energies in order to balance or activate their inner state or resolve a life situation, Akue gives form to unseen energies and beings, mixing the physical and spiritual matter.

Japanese artist Keito Yamaguchi, based in St. Petersburg, works with a similar theme too. Her series of prints *Yorishiro* (in Shinto terminology, an object that is capable of attracting stones, identifying their physical place to occupy during a religious ceremony) had, in a sense, anticipated the novel image of an empty city that became reality during imposition of lockdown. Keito’s depiction of urban objects and household items seeks to animate them. She reveals spiritual content where others only see voids.

Kirill Basalaev experienced other aspects of self-immersion during the quarantine. He says that, during this time, he has gone through all stages of the Kubler-Ross model (denial and isolation, anger, bargaining, depression, and acceptance). For several years already, Kirill had worked with the concept of urban environment as a continuously collapsing structure: he captured on canvas the details of derelict or unfinished buildings or time-weathered walls. His choice of material—cement, putty, heavy-duty enamels—allow the artist to achieve not only visual but also tactile verification. Recently, he has focused on conveying the very process of consecutive creation or destruction. “Death in itself does not interest me, no more than life. Naturally, these words are given in quotation marks in the context of art, and death becomes just another artistic method. I am more attracted to the process of dying, the way an object is losing its properties.” Driven by these ideas, Kirill’s layered dissection of work takes on a completely different meaning. Whereas this technique originally used to replicate the landscapes of city walls, it is now more an observation or replication of natural decay, dying off. The title of his new series, *Insidelence*, is a combination of two elements: inside and silence. Through them, the artist directs his gaze inwards, to his profound experience of numb nostalgia as a statement of loss, loss of something mistakenly important, something that is now no more than a memory.



The surrealistic worlds in the works by the creative duo crocodilePOWER venture far beyond the limits of habitual perception. The hallucinatory space of an abstract forested area, marked by no definite geographical reference, is oozing with intoxication. The creatures inhabiting it have mutated into something different from what they were before, and cannot be classified easily. These worlds often exist not only on the border of the real and fictional, but at the intersection of past and future, somewhere between apparitions and memories. The work on display is part of the series *#makeeverythingfuckinggoodagain* where the artists use imagery of things left in the attic of an abandoned building as a metaphor for dear memories of the past. “There was a fire, but no one is rushing to save the memories; there is already replacement for them rising literally out of nowhere and instantly embedded in reality—like fake news, resetting the context without changing the facts. There is no time to be sad and there is nothing to be sad about. The break-neck swirl of fun turns everything around into a frenzied party, and the blaze of fire into happy emojis. There are only ghosts left that dissolve in the fog, that retain a fragment of memory, but lose any familiar features. Sometimes they can become a good friend.”

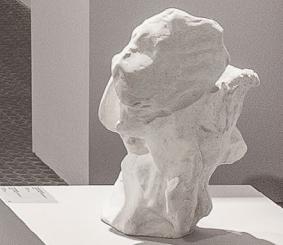
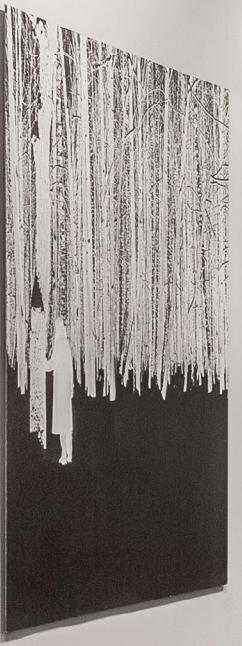
Going back into the past often seems a logical way out of the present, which has lost its familiar appearance and any rational sense. Similar to crocodilePOWER, the artist Kristina Aksentova has turned to her memories. Being forced to leave the New York Academy of Arts and return to Moscow, she began a series of drawings. As if a dream sequence, it blends memories from different periods: landscapes from childhood, the cityscape that Kristina saw every day from her Jersey window, clumsy teenage photos, and a recent memory of a group of people in 3M respirators basking in the spring sun. The method the artist employs for unfolding the quirky narrative in her works is not dissimilar to automatic writing: when there is no mental sketch or vision and the images emerge from the depths of consciousness on their own, as if taking over the virgin white space of paper or canvas.

South Korean artist Jung Yeon Min creates a single spatial area within her works where she mixes polar or incompatible entities. She fuses clear images from her own memories with amorphous 3D visions, bordering hallucination. The memories in her works form a borderline area where reality is mixed with fiction, producing new inter-spatial layers. Artistically, Ming achieves this effect by blending clear, detailed painting with abstract, flowing forms injected into the space of her canvases. Yet, fantastic visions in her work usually possess a realistic reference and manifest an expression of the artist’s inner world.

Another South Korean artist Jinju Lee works in the genre of subjective realism, or psycholandscape. Her works are, in a sense, a portrait of the artist’s psychological reality, populated with numerous metaphors and symbolic objects to create a baffling visual narrative. The space of her works can have a perplexing or multilayered structure; her time runs outside the familiar past, present or future. The intricate mesh of associations, fantasies, *déjà vu* and memories drives plots that are difficult to interpret and belong to the author’s inner world. But the artist notes that they “allow viewers to uncover their own interpretations and create their own stories about these objects.”

Perception of any and all changes or emergencies affecting the society and the world, even on the global scale, always occurs through the lens of the subjective view by each individual person. It is this perspective that gives room for hope and light amid the hardest, saddest and most challenging days. Reflecting on the events of recent months, Anton Kuznetsov recalls the quote from Alexander Bell: “When one door closes, another opens; but we often look so long and so regretfully upon the closed door that we do not see the one which has opened for us.” His work *The First Day* turns to the story common across many cultures—the great flood. Against the background of an idyllic landscape, there are figures floating, could be in the air or in the water, figures of exotic animals, butterflies, cars. Above this irreal vision is a dominating belly of a boat. Beams of clear otherworldly lights come from under the water. As the artist puts it, “the flood that sweeps everything in existence away also makes a beginning for a new life. Animals do not drown but descend onto new pastures already waiting for them, where butterflies already fly around. The circle closes: the last day of the old world becomes the first day of creation.” We have survived the challenge of a global threat to life. We are still processing the consequences, much of the effort is still ahead. But the important thing is that hope for a better day is still alive.

Polina Mogilina





Максим Ксута
Ручаюсь, что раньше его тут не было
2013–2014
Фотография, DIBOND®
150 × 150 см

Maxim Ksuta
Which Certainly Was Not Here Before
2013–2014
Photo on DIBOND®
150 × 150 cm



Евгения Воронова
Wrong Side
Квадриптих
2020
Холст, акрил
80 × 80 см (каждая)

Evgenia Voronova
Wrong Side
Tetraptych
2020
Acrylic on canvas
80 × 80 cm (each)

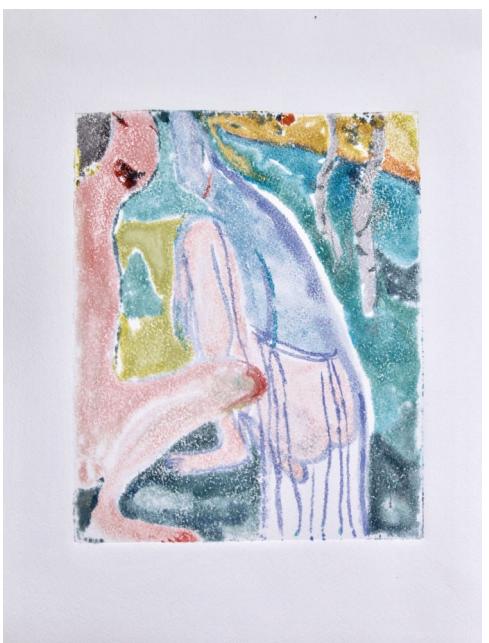
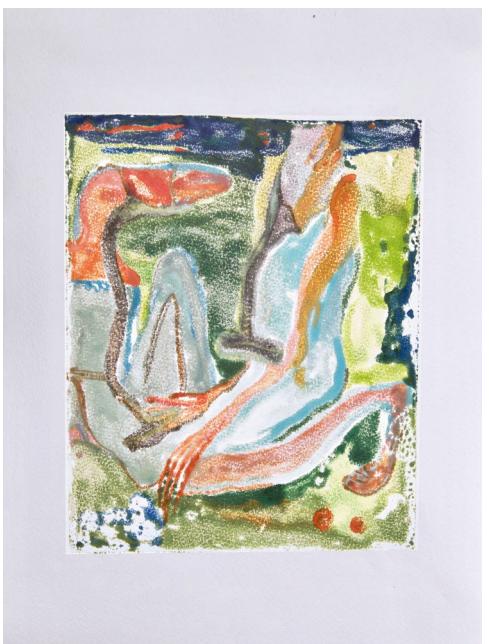


Антон Кузнецов
Первый день
2020
Холст, масло
100 × 120 см

Anton Kuznetsov
First Day
2020
Oil on canvas
100 × 120 cm

Кристина Аксентова
Еще один спрятанный набор
фотографий, Пикник,
Под березкой
2020
Бумага, акварель, чернила
37,5 × 28 см (каждая)

Kristina Aksentova
*One More Hidden Set of Photos,
Picnic, Under the Tree*
2020
Ink and watercolor on paper
37.5 × 28 cm (each)





Джан Ен Мин
Souvenir de la foret
2018
Бумага, акрил
100 × 100 см

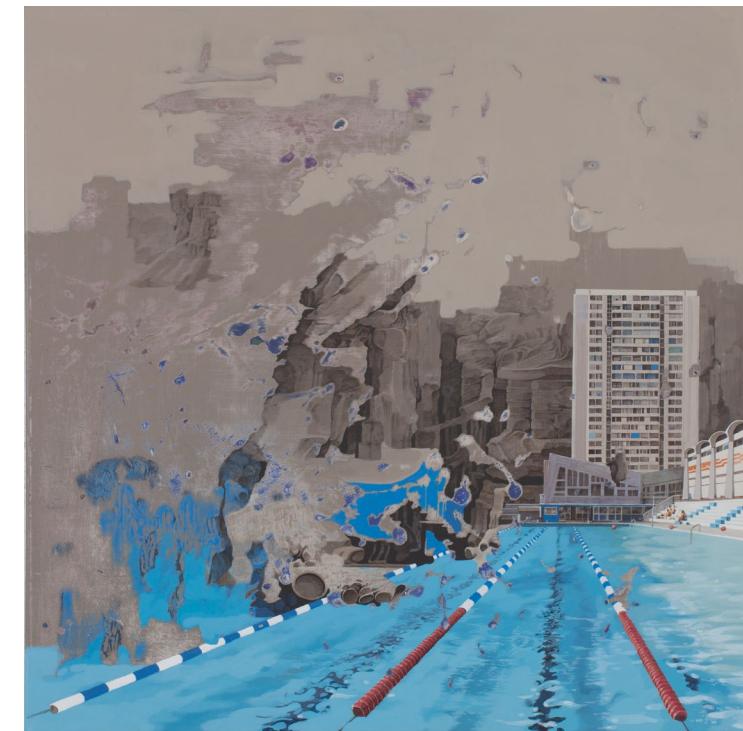
Jung Yeon Min
Souvenir de la foret
2018
Acrylic on paper
100 × 100 cm

Джан Ен Мин
Кожа
2017
Холст, акрил
60 × 60 см

Jung Yeon Min
La peau
2017
Acrylic on canvas
60 × 60 cm

Джан Ен Мин
Вечный источник
2019
Холст, акрил
60 × 60 см

Jung Yeon Min
Source éternelle
2019
Acrylic on canvas
60 × 60 cm





Чинчжу Ли
Три вопроса
2019
Порошкообразный пигмент, мездровый
клей, небеленый хлопок
179 × 362 × 6 см

Jinju Lee
3 Questions
2019
Powdered pigment, animal skin glue and water
on unbleached cotton
179 × 362 × 6 cm



Анатолий Акуе
Из серии «Ритуал»
2020
Бумага, линеры, маркеры
42 × 29,7 см (каждая)

Anatoly Akue
From the *Ritual* series
2020
Liners and markers on paper
42 × 29,7 cm (each)

Кирилл Басалаев
Форма, ищущая себе
функцию 1
2020
Цемент
35 × 26 × 16 см

Kirill Basalaev
*Form Looking for
a Function 1*
2020
Concrete
35 × 26 × 16 cm

Кирилл Басалаев
Форма, ищущая себе
функцию 5
2020
Цемент
42 × 30 × 18 см

Kirill Basalaev
*Form Looking for
a Function 5*
2020
Concrete
42 × 30 × 18 cm

Кирилл Басалаев
Insidience 2
2020
Холст, шпаклевка, акрил,
эмаль, спрей
150 × 200 см

Kirill Basalaev
Insidience 2
2020
Putty, acrylic, enamel,
spray on canvas
150 × 200 cm



ВАШЕ ЭКРАННОЕ ВРЕМЯ ИСТЕКЛО

Recycle Group, Дмитрий Венков, Настя Кузьмина, Игорь Самолет, Альберт Солдатов

В тот момент, когда в период пандемии сетевое присутствие значительно увеличилось, появились более интенсивные точки соприкосновения с интернет-пространством, которые скорректировали некоторые привычные формы поведения и реакции. В своем эссе для Artforum философ Поль Пресъядо¹, описывая ситуацию смещения частной, рабочей и досуговой коммуникации внутрь квартир, назвал их центрами кибернаблюдения. Через экран люди решали бытовые проблемы, налаживали взаимодействие с коллегами, привыкая к замене материального труда нематериальным, а также получали визуальную картину того, что находится снаружи, словно через трубу перископа. Одновременно гаджеты стали средством усиленной слежки за своими владельцами, осуществляющейся через систему пропусков для выхода из дома и приложения для мониторинга нахождения больных и контактирующих с ними. Устройства утвердили себя как средства помощи, поддержки и как оковы добровольной чипизации, которые невозможно сбросить. К дихотомическому положению технологий, эмоциональным и социальным аспектам цифровой культуры обращается раздел выставки «Ваше экранное время истекло», который объединяет работы, фиксирующие различные стороны взаимодействия с сетевым.

Новая работа Насти Кузьминой, которую художница начала готовить годом ранее, своим сюжетом случайным образом напомнила состояние домашней самоизоляции. В видео User (2019) некий пользователь занимается продолжительным обустройством сверхукомплектованного рабочего места. Процесс настройки оборудования затягивается, и всякий раз, когда герой отвлекается и смотрит в окно, он становится свидетелем необычного происшествия, которое находится во взаимосвязи или вызвано подключением в сеть очередного электрического устройства. Выбирая между миром техники и природы, художница, кажется, отдает предпочтение происходящему снаружи, где есть место случайностям, проявляющимся где-то на границе периферического зрения при резком переключении внимания от монитора.

Возможности цифрового пространства создают иллюзию близости — в любую минуту подключенные к сети пользователи имеют доступ к мгновенной коммуникации и информации. Однако количество контента, его фильтрация и искажение приводят к информационному расслоению и фрагментации реальности. Герои видео «Балтус» (2014) Альберта Солдатова композиционно

¹ Learning from the Virus. Paul B. Preciado. Artforum. May/June 2020. <https://www.artforum.com/>



воспроизводят сцены из известных работ художника Бальтуса под закадровые диалоги, состоящие из фраз, комментариев, постов, лайков и оценочных суждений, круглосуточно оседающих в социальных сетях. Они метафорически представляют внутреннее состояние современного человека, зависшего перед экраном и тонущего в потоке информационного шума. Постепенно закадровый голос начинает звучать все более автоматизированно — текст и изображение расходятся по своему значению, что разрушает обстановку комфорта, в которой находятся персонажи, листающие ленту в застывшей позе.

Художник Игорь Самолет, напротив, активно погружен в мир социальных сетей и создает свои работы при помощи и непосредственно в них, используя все новые только что выпущенные приложения и визуальные фильтры. Во время карантина он снял первый сезон инстаграм-сериала «Самоизоляция и я» (2020), накладывая на свои видео одну и ту же инстамаску «Санта Барбара» с музыкальной заставкой из одноименного сериала. Таким способом Самолет вел персональные очерки, регистрирующие повседневную карантинную обстановку и эмоциональные реакции на нее. Используя один и тот же фильтр, художнику удалось создать эффект «дня сурка» — ежедневной повторяющейся рутины, — который прерывался периодическими новостями о снятии ограничений и небольших ослаблениях режима. Видео дополняют объекты-планшеты, которые состоят из скриншотов экрана с личной перепиской художника с его родственниками и друзьями, плейлистами и автопортретами. Ироничные работы Игоря Самолета составляют критический комментарий к зависимости человека от сетей, но также предстают как очень искренние и откровенные попытки найти возможность сближения посредством цифрового в период отсутствия прямого контакта.

Социальные сети, созданные как место для объединения и солидаризации, зачастую проявляют себя как катализатор вражды и разобщения. Треды, чаты, новостные ленты наполнены аффективными ловушками, которые часто превращают политические проблемы — в эмоциональные, ставящие пользователей перед прямым выбором за и против. Эту проблему затрагивает Дмитрий Венков в видеоработе *Krisis* (2016), сюжет которой воссоздает реальную дискуссию в фейсбуке, посвященную сносу памятника Ленину в Киеве в 2013 году на этапе ранних протестов на Майдане. Спор демонстрирует ситуацию катастрофической непримиримости людей друг с другом, невозможности найти «общее» и вынести окончательное решение (с греч. *krisis* — «решение, поворотный пункт») и в итоге превращается в мучительный процесс, который никак не может завершиться.

Гаджеты и доступные благодаря им сервисы стали привычными встроенными спутниками современной жизни, однако совокупность проблем и оказываемое ими влияние не поддаются регуляции, и зачастую пользователи либо прибегают к временному диджитал-детоксу, либо никак не ограничивают свое онлайн-присутствие. Большие надежды, возлагаемые на интернет, связанные с созданием публичной площадки с открытым доступом и возможностями, стали большим разочарованием. В результате сетьевое пространство сгенерировало новые иерархии и спровоцировало цифровое неравенство, превратившее пользователей в данные, которыми манипулируют

государство и коммерческие корпорации. Возможно ли пересмотреть свои отношения с цифровым миром, когда он настолько глубоко врос в повседневность? Возможно ли не комментировать и не читать комментарии? Возможно ли не зависеть от количества подписчиков и лайков? Может быть, чтобы освободиться от нахождения внутри пузыря фильтров², необходимо рассчитывать на случайное, которое может возникнуть за окном, если периодически отводить взгляд от экрана.

Марина Бобылева

² Пузырь фильтров — явление, при котором веб-сайты определяют, какую информацию пользователь хотел бы увидеть, основываясь на информации о его месторасположении, прошлых нажатиях и перемещениях мыши, предпочтениях и истории поиска. В результате веб-сайты показывают только информацию, которая согласуется с прошлыми точками зрения данного пользователя.



YOUR SCREEN TIME IS OVER

Recycle Group, Dmitry Venkov, Nastya Kuzmina, Igor Samolet, Albert Soldatov

The pandemic increase in web presence led to more intense points of convergence being emerged and modifying some of the familiar forms of behaviour and reactions. In his essay for *Artforum*, Paul Preciado¹ described flats where private, work and recreational communication takes place now as centres of cybersurveillance. People would solve domestic problems, cooperate with coworkers while getting used to tangible labour being replaced by its intangible substitute, and visually perceive the outside as if through a periscope. At the same time, gadgets became surveillance tools that use permit system and apps to monitor the infected and those who interacted with them. Devices proved themselves as both helpful means of support and as chains of voluntary microchip-isation that are impossible to lose. *Your Screen Time Is Over* addresses the dichotomic place of technology and the social and emotional aspects of digital culture, bringing together the works that capture various ways to interact with the web.

Nastya Kuzmina's new work accidentally reminds of isolating at home, even though the artist started it a year before the quarantine. In her video *User* (2019) an anonymous user arranges an extra-advanced workspace for himself. Hardware setup takes a long time, and when the hero is distracted and looks out of the window, he witnesses unusual scenes that are related to or caused by another one of his devices connecting to the network. Choosing between the digital world and nature, the artist favours the latter, where there is room for accidents to happen at the visual field periphery during drastic attention shifts from the screen.

The abilities of cyberspace create an illusion of intimacy—connected users have instant access to information and communication at any minute. However, the amount of content and its filtration and distortion lead to digital stratification and fragmentation of reality. The characters of Albert Soldatov's *Balthus* (2014) compositionally replicate scenes from artist Balthus' famous works to the voice-over dialogues of sentences, comments, posts, likes and judgements that settle in the internet 24 hours a day. They metaphorically present the internal state of a modern person, frozen in front of a screen and drowning in the stream of information overload. The voice-over gradually starts to sound more robotic, its wording and the image diverging and thus destroying the comfort atmosphere that the characters scrolling through their feed in frozen poses are in.

Artist Igor Samolet, on the other hand, is actively immersed in the realm of social media, and creates his works using the new apps and visual filters. During quarantine he filmed the first season of the Instagram series *Self-Isolation and Me* (2020), applying the same Insta-mask Santa Barbara with theme music from the

series. Samolet kept a personal journal documenting the quarantine life and emotional reactions to it. Using the same filter every time the artist created the groundhog-day effect of repetitive routine which was sometimes interrupted by the news of restrictions lifting and regime weakening. The videos are accompanied by tablets with screenshots of private messages to the artist's friends and family, playlists and self-portraits.

Igor Samolet's ironic works not only present a critical commentary on the addiction to social media, but also appear as extremely candid and genuine attempts to find a way to come together using digital tools during the absence of direct contact.

Social media, created as a space of networking and solidarity, often prove themselves as catalysts of hostility and division. Threads, chats, newsfeeds are filled with affective traps that often turn political problems into emotional ones that confront the users with a direct choice for or against. Dmitry Venkov's video *Krisis* (2016) recreates a real Facebook discussion focused on the Lenin's statue being demolished in Kyiv in 2013 in the early stages of the Maidan protests. The debate demonstrates a situation of catastrophic intransigence of people to each other, the impossibility to find common ground and make a final judgment ('krisis' being Greek for decision, determination, judgment), and turns into a painful process that can never end.

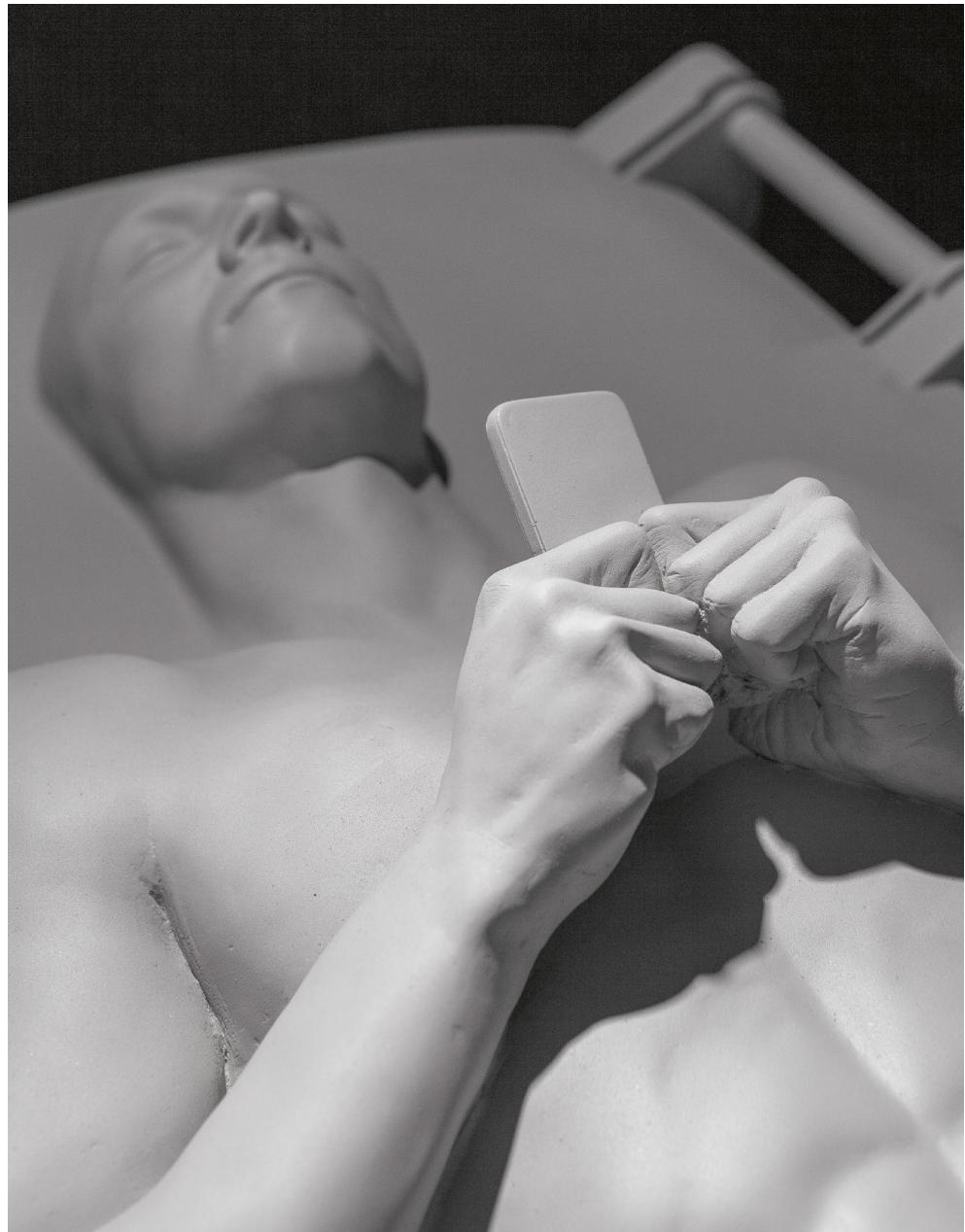
Gadgets and services accessible through them became our usual companions to the modern life, but their combination of problems and influence on us is impossible to control. This leads to users either resort to temporary digital detox, or not limit their online presence in any way. Great expectations placed on the Internet regarding the creation of a public space with open access to possibilities have turned into a great disappointment. The web has generated new hierarchies and triggered digital divide, turning users into data sets that are manipulated by governments and corporations. Is it possible to reconsider our relationship with the digital world, when it is so closely entwined with everyday life? To not comment and use social media as tools for bulling and moralization? To not be dependent on the number of likes and followers? Maybe in order to free ourselves from the filter bubble² we need to rely on the accidental that goes on outside the window, if we occasionally take our eyes off the screen.

Marina Bobyleva

¹ Learning from the Virus. Paul B. Preciado. *Artforum*. May/June 2020. <https://www.artforum.com/>

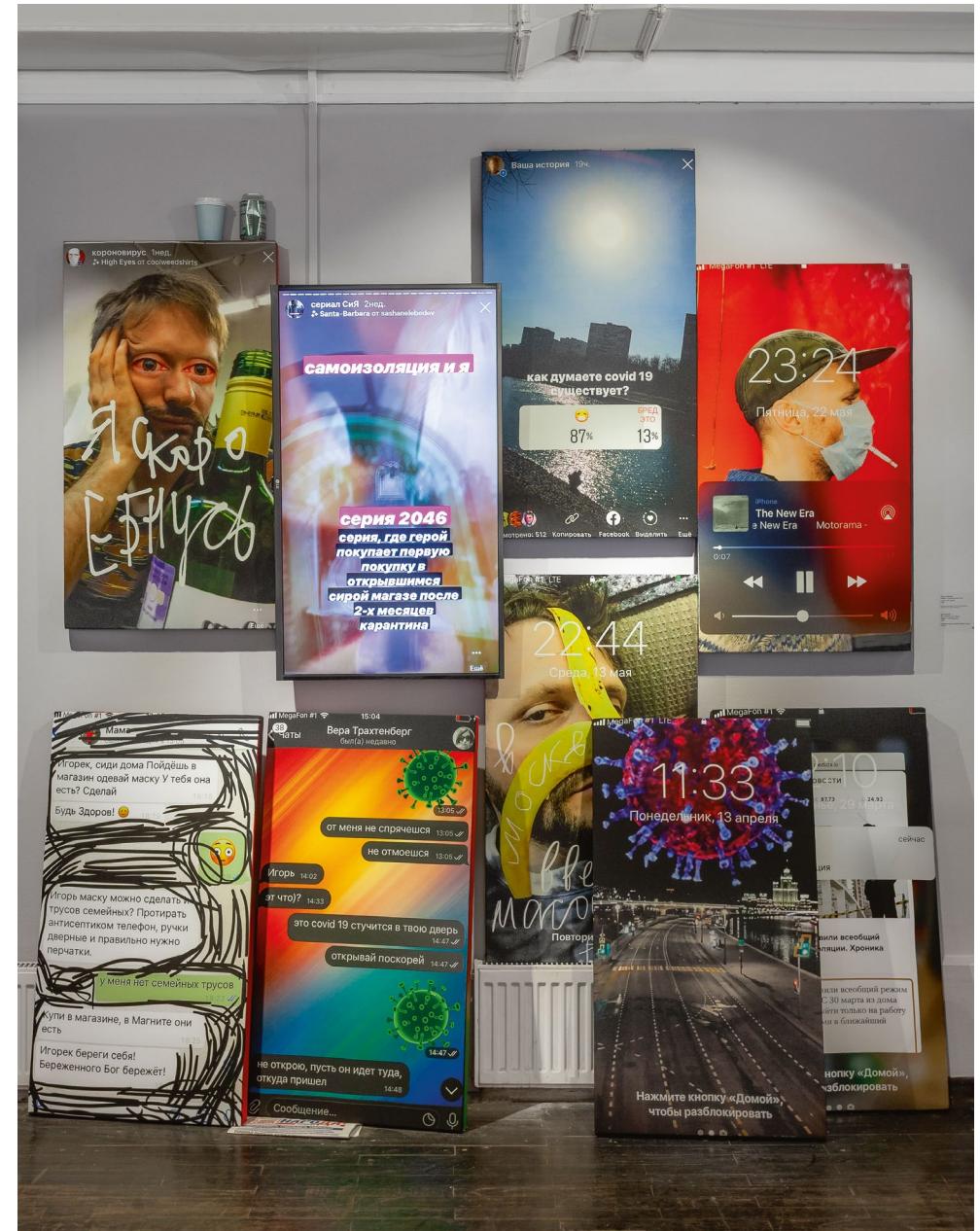
² Filter bubble is websites identifying the information the user would prefer to see based on their location, previous clicking and mouse movements, which results in websites only showing what is in line with the user's known points of view.





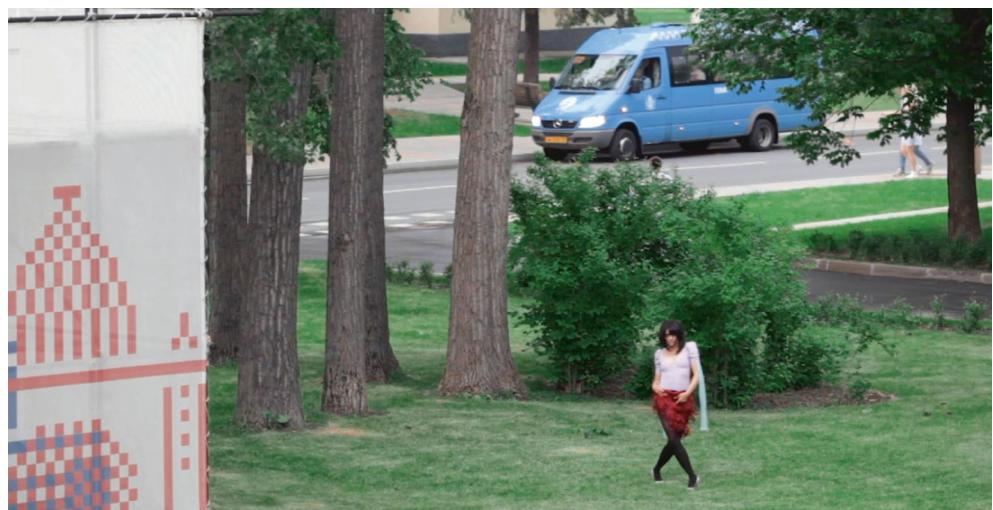
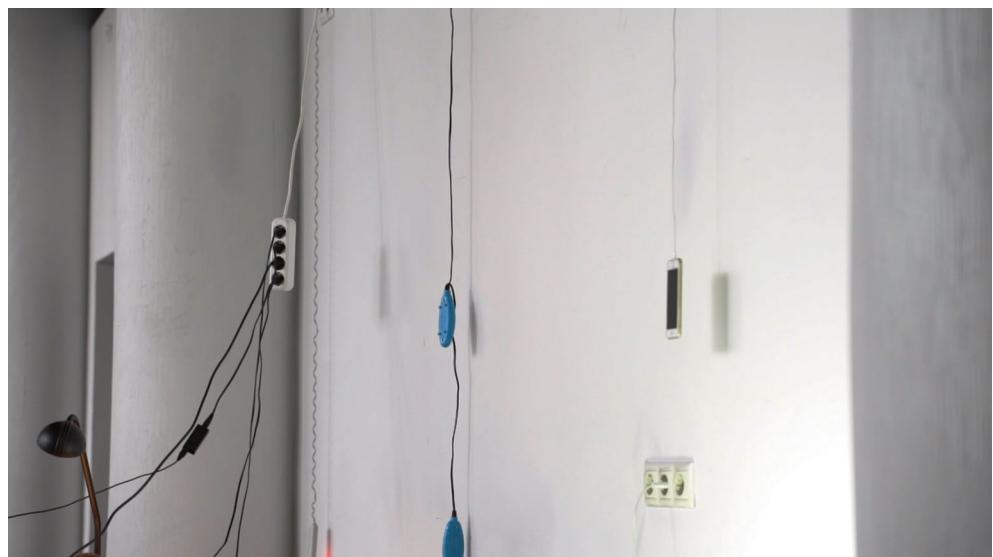
Recycle Group
Sarcophagus 1
2017
Полиуретан, литьё
77 × 127 × 95 см

Recycle Group
Sarcophagus 1
2017
Polyurethane, cast
77 × 127 × 95 cm



Игорь Самолёт
Сериал «Самоизоляция и Я»
1 сезон (30 серий)
2020
Инсталляция (видео, снятое при помощи Instagram Stories, объекты)

Igor Samolet
Self-Isolation and I Series
Season 1 (30 episodes)
2020
Installation (video shot using Instagram Stories,
objects)



Настя Кузьмина
User
2019
Одноканальное видео
9'

Nastya Kuzmina
User
2019
Single-channel video
9'

Дмитрий Венков
Krisis
2016
Одноканальное видео
32'

Dmitry Venkov
Krisis
2016
Single-channel video
32'



ПРАВДЫ И ВЫМЫСЛЫ

AES+F, Людмила Баронина, Виктория Кошелева, Николай Онищенко, Ульяна Подкорытова, Сергей Прокофьев, Микелис Фишерс

Поживем — увидим!

Раздел «Правды и вымыслы» посвящен стремлениям заглянуть в неизведенное, узнать, с чего все началось, и вообразить, чем все закончится. Эпохи перемен становятся катализаторами к появлению новых предсказаний и мифов. В совсем недалеком прошлом в кинематографе появился отдельный жанр мокьюментари (*mockumentary*), объединяющий все фильмы с имитацией документальности, фальсификацией и мистификацией. Этот жанр настолько прижился и набрал популярность, что современные художники не обходят этот прием стороной. Через найденные фото- и видеоархивы, реальные и придуманные дневники, тексты и артефакты они выстраивают свою мифологию, которая обретает вид фильмов, фотопроектов, книг и многосоставных инсталляций.

Отражением накопившихся проблем человечества и неминуемого конца цивилизации стали жанры апокалипсиса и постапокалипсиса: применение оружия массового поражения, вторжение инопланетян, восстание машин, пандемия, падение астероида, массовое появление доисторических чудовищ, климатическая или иные катастрофы. Не стало исключением и настоящее турбулентное состояние. Несмотря на совет немецкого живописца и графика Альбрехта Дюрера о фантастике в искусстве — «нужно избегать всего излишнего, например, если бы захотелось придать кому-либо три глаза, три руки, три ноги» — со всевозможными правдами и вымыслами работают современные художники-мистификаторы, мифотворцы и предсказатели.

Инфодемия — это большое количество слухов, в том числе панических, фейк-ньюс, анекдотов — любых текстов, которые сопровождают какое-то важное событие. В ситуации пандемии и мире после нее такое явление неумолимо увеличивается в своих масштабах и зачастую, как в случае с Россией, предшествуют самому событию. Вслед за стремительно распространяющимися фейками и мифами, когда количество панических сообщений достигает максимума, неминуемо приходит череда антифейков, и мы перестаем верить. По принципу инфодемии с созданием и распространением фейк-ньюс художники раскрывают бесконечный потенциал поиска новых смыслов в текущих и прошедших исторических событиях.

Одновременно с инфодемией существует явление под названием «футурошок», а именно шок будущего и ошеломляющая растерянность, которая наступает от осознания преждевременного наступления будущего. Художники-предсказатели обращают наше внимание на бесчисленные завораживающие сценарии альтернативного будущего. Случается так, что пророчества сбываются, и искусству предстоит продолжать генерировать новые вымыслы, опережая новостные сводки, ведь «то, что уже стало новостью,



не может быть предметом искусства», — комментируют художники AES+F. Работы, представленные на выставке «Чрезвычайное положение», являются лишь малой частью целого мира «правд и вымыслов» в контексте современного российского и зарубежного искусства. Краткий экскурс по работам художников-мистификаторов и мифотворцов будет представлен в первой части данного текста — «Воображаемое прошлое», а художников-пророков — во второй части под названием «Воображаемое будущее».

Воображаемое прошлое

История наполнена неизведанным и неизученным, а значит, не до конца достоверным, и может быть подвергнута сомнению, деконструирована и реконструирована заново. Пребывая в настоящем, мы постоянно сталкиваемся с отголосками прошлого: давно забытые и исчезнувшие паттерны никуда не исчезли, они неожиданно возвращаются и будут возвращаться к нам всегда.

Любитель запутать зрителя — литовский художник Деймантас Наркявичюс — с легкостью умудряется всего за семь минут перевернуть сознание. На первый взгляд кажется, что основная тема творчества Наркявичюса — проблематика и история Литвы как посткоммунистической восточноевропейской страны. Но все намного шире: художник начал работать с видео с конца 1990-х и стал мастером работы по деконструкции прошлого, ставя под вопрос наше настоящее. «Для меня история очень важна, но скорее это контекст. Это то, что вы назвали „если бы...“ Даже если я использую какие-то документы, в частности кинодокументы, я хочу, чтобы событие открылось перед зрителями в каком-то другом плане», — рассказывает в своем недавнем интервью Деймантас Наркявичус. В качестве иллюстрации к вышесказанному можно привести описание его фильма «Эффект неразорвавшегося снаряда». Главный и единственный герой произведения — военный, ранее служивший на Литовской военной базе, который в фильме приводит в жизнь то, что в истории не произошло, — запуск ракеты. Фильм представляет собой фантазию-переосмысление «что могло бы произойти, если бы...», а название отсылает ко временам холодной войны — периоду в метафорическом и буквальном смысле не произошедшего конфликта.

Псевдодокументальные или постдокументальные проекты художников стремятся пролить свет на неоднозначные военные и территориальные конфликты. Например, с этой темой уже 30 лет работает профессор и художник, обладатель популярной премии в области фотографии Hasselblad — Валид Раад. Его самый известный проект — группа «Атлас», вымышленное объединение историков, работающих с обнаруженными послевоенными материалами. Он умело смешивает факты и вымысел, совмещает собранные за последние пятьдесят лет тексты и цитаты ливанских художников, историков, писателей, архитекторов и рассказывает историю столкновения между мусульманскими и христианскими общинами в Ливане.

Вопрос документальности в фотографическом изображении всегда стоял очень остро. В аналоговую эпоху из военной фотографии умело убирали вторые часы на руке, поднимающей флаг над Рейхстагом, из официальной

фотографии таинственным образом целиком исчезали герои, а репортаж зачастую становился особым жанром — «постановочным репортажем». Тем не менее фотография имеет высокий статус достоверности в восприятии зрителей, даже учитывая все возможные манипуляции, которые можно совершить с аналоговым и цифровым изображением.

В проекте «Карты и территории» (2014) фотограф Максим Шер переосмысливает исторические факты периода ленинградской блокады во время Второй мировой войны. Проект рассказывают о группе фотографов как одной из контрреволюционных организаций. Найденные оригинальные кадры аэрофотосъемки, карта Ленинграда, тексты, документы смешиваются с созданными спустя более чем семьдесят лет фотографиями, схемами, документами спецслужб, видео, коллажами, которые окончательно запутывают зрителя в достоверности представленной истории. Шер попытался показать один из приемов фальсификации спецслужбами и тем самым поставить под сомнение само понятие «документ истории», «реальность» истории. «В документы как бы всегда должна быть вера по определению. Я, в свою очередь, просто фальсифицирую фейк, чтобы как-то „подсветить“ его методологически», — рассказывает фотограф о найденных оригинальных документах, которые легли в основу проекта и заставили выработать свой метод работы с такими материалами.

В мюзикл-истории «Воспоминания Яна Хтовича» о голубях-шпионах фотографа Аси Жетвиной последовательно описана секретная спецоперация разведслужб во время Второй мировой войны, которая заключалась в дрессировке и вживлении особых микрочипов почтовым голубям для передачи сигналов в штаб-квартиру немецкой армии. Исследовательской группой орнитологов якобы руководил прадедушка автора мистификации Ян Хтович.

Тема параллельной истории является одной из важных направлений Агентства Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова) с 2014 года. Художники изучают «серые зоны» между правдами и вымыслами, создавая пространства альтернативной истории. «Мир не справился с открытостью, он расслаивается, распадается на фрагменты и контексты. В АСИ есть особые департаменты, которые изучают эти явления, возможные сценарии адаптации, эмерджентные субъективности, которые могут жить и эволюционировать на границах этих разломов. Будущее сейчас это нечто корпоративное, непонятное, размытое и...», — комментирует Анна Титова недавний проект агентства «Flower Power. Архив» (2019). Проект и одноименная выставка были посвящены воображаемому мировому тайному обществу, которое активно действовало в 60-х годах в СССР, а может быть, существует до сих пор. В основе движения Flower Power (в пер. с англ. — «сила цветов») лежала вера в способность растений влиять на политические события.

Гипотезы о существовании особых сект и групп людей, отдельных выдающихся героев в прошлом и настоящем складываются в особый жанр художественных мистификаций. Например, в основе проекта «Шароверы» (2016) Дарьи Павловой лежит вымышленная история о секте, существовавшей в Кронштадте в конце 1960-х годов. Ее члены исследовали внутреннее



пространство своего сознания и пытались перейти от фокусирующего восприятия к сферическому. Для этого они использовали прибор «шароскоп», сферические рисунки и особый способ концентрации внимания.

Так незаметно художники переосмысливают прошлое, настоящее и переходят к гипотетическому будущему. Например, действие фильма Дмитрия Венкова «Безумные подражатели» (2012) происходит не только в наше время, но и совсем рядом от центра столицы. Проект посвящен антропологическому исследованию языческого племени, живущего среди чахлых деревьев на обочине МКАД и практикующего карго-культ. Съемки интервью «ученых-антропологов» соединены со съемками «места обитания» вымышленного племени. Мы видим материальный быт племени, полностью состоящий из предметов, которые попадают на обочину с большой дороги — мусор, обломки машин, дорожные знаки. А затем зритель становится свидетелем ритуальных обрядов, отражающих жизнь дороги и архетипы дальнобойщика, инспектора ГИБДД, дорожного рабочего. Уровень безумия настолько шокирующий, что заставляет зрителя испытывать сложную смесь недоверия и желания доверять. Могем ли мы доверять альтернативной истории? Кажется, это едва ли возможно, но все настолько складно выстроено художниками, что выглядит порой реальнее, чем сама реальность. Дело не только в утопичной составляющей работ, предлагающей альтернативное, но в отличии от классических произведений — одноименной книги Томаса Мора или «Города Солнца» Томмазо Кампанеллы — не всегда лучшее настоящее. Причина в том, что фейк настолько сильно проник в нашу жизнь, что отличить правду от вымысла становится все труднее. Мокьюментальные художественные проекты могут быть и иные, где вымысла настолько много, что границы дозволенной «широки обмана» стираются.

Пожалуй, лучшая иллюстрация такого проекта это работа «Сокровища с места крушения „Невероятного“» Дэмьена Хёрста. Выставка была представлена как многослойный лабиринт из сокровищ с корабля, затонувшего 2000 лет назад и обнаруженного в 2008 году. В выставочном зале расположились поросшие кораллами скульптуры, исторические объекты, фотографии и даже видеосъемки «спасения» найденных на дне у берегов Восточной Африки коллекции произведений искусства, якобы принадлежащей освобожденному рабу по имени Сиф Амотан II. После посещения выставки, осмотра всего многообразия и экспонатов и «доказательств» невероятной истории не остается сомнений в достоверности произошедшего. Безумная по своим масштабам и совершенно невероятная по воплощению художественная мистификация Дэмьена Хёрста (по сведениям Artnet.com, для того чтобы опускать гигантские бронзовые статуи на дно Индийского океана, были наняты специальные спасательные корабли) показывает, что качественно инсценированная история рассказана современным художником и нет ему веры.

Воображаемое будущее

Перед художниками стоит задача погрузить зрителя в пространство альтернативной истории или предложить свои версии будущего. Как, например, в видеоработе *Inverso Mundus* (2015) известных художников AES+F, которая заканчивается кадрами, когда землю и людей накрывают гигантские радиолярии, напоминающие вирус. «Радиолярии в этом проекте позаимствованы с гравюр немецкого ученого Эрнста Геккеля, который исследовал древние микроорганизмы. И, по логике *Inverso Mundus*, мы превратили эти невидимые, практически, организмы в огромные не то существа, не то конструкции, которые прибывают к нам из космоса, то есть, по сути, это иноземное нашествие», — комментируют художники. Вслед за пандемией должна последовать и остальная цепочка событий, непременно ведущая к концу света и чему-то новому, — смена социальных ролей, инопланетное нашествие, экологическая катастрофа. Так или иначе все это художники уже предчувствовали в своих прошлых проектах. Новая живописная работа художников, представленная на выставке «Чрезвычайное положение», входит в цикл «Священная аллегория» (2011–2012). Это долгая кинематографическая вариация на тему одноименной картины Джованни Беллини (1490–1500, Галерея Уффици, Флоренция), которую AES+F переосмыслили как фантазию о современном чистилище, располагающемся в зале ожидания аэропорта. Главная составляющая проекта — видеонсталляции, созданные с помощью компьютерной анимации, а также серия живописи. Главные герои новой живописи — стюардессы из «Космической одиссеи» Стэнли Кубрика и младенец-мутант. «Нам кажется, мир не будет очень похож на все футуристические визуализации, которые мы видели начиная с 1920-х годов. Все будет намного больше похоже на мир, в котором мы существуем сейчас, но у нас будет не 11, а 214 iPhone, какие-то вещи, связанные с нашей биологией, изменятся. Полов и гендера будет не два, не три и не пять, а намного больше... Часть людей будут, фактически, бессмертны, главное, насколько на всех будет хватать этих потрясающих технологических возможностей», — такой прогноз на будущее дают Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский и Владимир Фридкес.

Южнокорейский художник Суанг Чхве создает сюрреалистические гибридные скульптуры людей будущего. Он комбинирует совершенно разные анатомические части человека, животных и предметов и визуализирует свои рассуждения о будущем человеческого тела, которое сможет соединяться с искусственными органами, машинами и даже с искусственным интеллектом. Когда это произойдет, определение тела, субъекта и сознания также изменится. «Люди научатся многим вещам, взглянут на все под другим углом. Даже на такие вещи, как общение на расстоянии», — комментирует Суанг Чхве сегодняшнее состояние и наше будущее.

На вопрос, что ждет нас через десять, сто и тысячу лет, художник Николай Онищенко выдвинул следующее предсказание: «Думаю, через десять лет продолжится более глубокое срастание человека с технологиями. Уже сейчас вполне можно сказать, что айфон стал продолжением человеческой руки, так что будущее уже наступило, дальше это будет развиваться еще глубже. Через тысячу лет мы, скорее всего, станем бессмертными путем



полного отделения сознания от тела, что-то вроде полного проживания в альтернативных реальностях, как в видеоиграх». В своих работах Онищенко часто заглядывает на территорию непознанного и неизвестного, отвечая на него своими визуальными интерпретациями.

Серия ярких тондо из проекта «Перевал» отсылает к неизученным явлениям природы или сверхъестественному. В одной из своих работ-мистификаций «Фобия взгляда» (2017) художник описывал историю найденного в 40-е годы минерала, который много лет изучали советские ученые. Все, находящиеся в ореоле рядом с минералом, испытывали ощущение, будто за ними наблюдают. «Через их глаза кто-то наблюдает за окружающими и за ними самими», — так комментировали очевидцы. После 1974 года минерал исчез из Москвы и появился позже в США. А спустя несколько десятилетий компания Apple использует элемент минерала в производстве линз для камер своей продукции. Все это вполне отвечает теории развития будущего как криптократии: вторжение пришельцев давно началось и в настоящий момент происходит его «тайная фаза», предшествующая полномасштабному вторжению, «которое начнется, когда инопланетяне соберут достаточно информации». Одна из самых популярных легенд возможного будущего — это появление на нашей планете внеземных цивилизаций, или «зеленых человечков». Предпосылкой к идеи вторжения послужило открытие еще в 1877 году итальянским астрономом Джованни Скиапарелли сложной сети каналов на поверхности Марса и возникновение предположения о высокоразвитой инопланетной цивилизации, построившей эту сеть. Спустя много лет на основе этой теории возник один из самых ранних примеров псевдоправды. В 1938 году под руководством радиорежиссера Орсона Уэллса была создана радиопостановка фантастического романа Герберта Уэллса «Война миров», в которой описывалось вторжение хорошо вооруженных марсиан в Англию. Трансляция ее в прямом эфире была воспринята слушателями как реальный новостной репортаж, и более миллиона жителей северо-востока США поверили в нападение марсиан.

Художники-предсказатели часто выходят в своих рассуждениях о будущем за пределы нашего повседневного пространственно-временного континуума и опыта. Например, серия живописи «Рождение нового бога» молодой художницы Виктории Кошелевой повествует о появлении чего-то нового, призрачного, загадочного и непременно имеющего зеленый и синий окрас. В работе художника Шезад Давуд «Навстречу возможному фильму» (2014), действие которого происходит у побережья города Сиди-Иф-ни в Марокко, синекожие космонавты в золотых костюмах появляются на берегу из красного песка и сталкиваются с пристальными взглядами местных обитателей, которые в ярости прыгают вверх-вниз при виде загадочных чужаков. Ко всему прочему между «чужими» и «своими» возникает прерывистый монолог на берберском диалекте тамазигхта — языке, который переживает сейчас второе рождение в Марокко и древние корни которого остаются неизвестными (несмотря на предположение, что он происходит от потерянной финикийской культуры, когда-то простиравшейся вплоть до Мексиканского залива). Фильм одновременно является и проекцией в далекое будущее за счет

стилизации под научную фантастику, но на самом деле рассказывает о принятии другого и общих моментах истории.

Другая теория возможного будущего, с которой работает художник Шезад Давуд, связана с теорией терраформирования (адаптации других планет для проживания людьми). Человечество будет естественным образом стремиться к перемещению в более комфортные условия в связи с неизбежными изменениями размеров и активности Солнца, которые чрезвычайно повлияют на условия жизни на Земле. На основе этой теории возник его цикл фильмов «Левиафан» (2017). Он посвящен будущему после катастрофы солнечной системы и представляет мир через 20–50 лет. Каждый фильм — это вымышленный рассказ от имени одного персонажа, который тщательно переплетается с архивными кадрами, связывая надвигающийся призрак разрушения климата и экологии с историями человеческого масштаба. Для создания этого проекта художник работал совместно с морскими биологами, океанографами, политологами, философами, неврологами и травматологами.

«Новый мир», который возникнет после уничтоженного человечеством нашего мира, является главной темой работ художника Микелиса Фишерса (Miķelis Fišers). Комментируя сегодняшнее положение дел в эпоху COVID-19, художник признался, что ждал всю жизнь чего-то «катастрофичного» и вот оно наступило: «Я, конечно, ждал этого всю жизнь. Оно так или иначе должно было произойти. Есть же очень много способов в нашем мире, которые позволяют не думать о существенном. Мысли крутятся в моей голове каруселью, и я их перемалываю постоянно — смерть, гибель человечества, экология перемешиваются с личными историями. Они есть во мне, и, чтобы они меня не съели, приходится часть выплескивать в работы». Микелис выстраивает свою мифологию от проекта к проекту о новых формах жизни на руинах нашей цивилизации. Пришельцы, рептилоиды, ящеры, снежные люди удивленно смотрят на Пирамиды и Стену Плача, ездят на сигвеях мимо Эйфелевой башни и логотипа Chanel, опыляют бананы в противогазах, медитируют и живут вполне полноценной жизнью на вырезанных вручную деревянных дощечках. Что же касается будущего, то Микелис предлагает подумать о двух возможных сценариях: «Скучный вариант, если все продолжается волнами и годами. История всех фантастических фильмов, не тех, которые про зомби, а тех, где про оружие, про технологии, когда победят и останутся только орангутанги с автоматами. Вот тут и будет похоже на наше состояние, когда мы стоим перед пирамидами и ничего не понимаем. Несколько поколений будут смотреть на руины наших городов и преклоняться, но не понимать, что это такое. Как ацтеки использовали пирамиды как церемониальные центры, понимая, что надо поклоняться, ведь кто-то создал их, и этот кто-то круче. А самый радостный вариант, если бы все врубились, что надо что-то менять».

Художница Людмила Баронина создает альтернативные модели пространств и людей будущего, работая с огромным количеством архивных материалов — средневековыми гравюрами, древнеегипетскими рисунками на папирусе, изображениями из желтой прессы. Работы Барониной изображают среду и ситуации, которых, возможно, никогда и не было, но которые являются



изнанкой событий сегодняшнего дня. В своих работах, сочетающих различные направления и техники, которые складываются в авторскую художественную систему, художница показывает тонкую грань между реальностью и вымыслом, созданную силой воображения. На работах на ткани Баронина помещает своих персонажей в пространство парка аттракционов, который символизирует одновременно цикличность и нестабильность современной социальной и политической жизни. Люди на карусели мутировали и превратились в монстров, смешались с мифическими существами и находятся в состоянии бездумного веселья. Масштабное панно на ткани под названием «1.1» напоминает о том, что все таки художники-предсказатели на самом деле художники-мистификаторы, а мутаций нам не миновать.

Оставаясь в пределах мокьюментари, художники не только реконструируют прошлое и прогнозируют будущее, но и переосмысливают острые моменты настоящего и сознательно обостряют проблемные зоны. Художница Ульяна Подкорытова обращается к «постфольклору» в контексте современной культуры — интернет-мемам, спаму, фейковым новостям интернет-порталов и соцсетей. Ее последний перформанс «Генератор холодного тумана» проходил в прямом эфире в самый разгар весенней пандемии в России. Художница собрала и поделилась самыми главными новостями, которых еще никто никогда не слышал: от насущных, на злобу дня «Оставайся дома на 15 дней или отправляйся в тюрьму на 5 лет» до мистически-тревожных «Одуванчики-мутанты напугали народ под Подольском, Орехово-Зуево и по всему Подмосковью». Иллюзия реальности сводки новостей возникает в начале, когда сообщения слишком близки к правде, но постепенно процентная составляющая фейка начинает зашваливать и перестает поддерживать видимость правдивости.

Призрак накапливаемого напряжения и доведенных до абсурда новостей становится отправной точкой в работах художника Сергея Прокофьева. «Есть ощущение краха, и я бы описал все ЧП одним этим словосочетанием. Самое базовое для меня ощущение, которое есть в моих работах, переходит от проекта к проекту и которое я „копаю“ со всех сторон, — это напряжение. Напряжение и энергия», — рассказывает художник. Основой новой серии 3D объектов PHOBIA стали события, произошедшие в этом году в Англии, когда люди стали жечь вышки 5G в результате распространения конспирологической теории о том, что они не только приводят к мутациям, но и распространяют коронавирус своим излучением. Предсказывая будущее, художник считает, что через сто лет технократическая составляющая упрется в свой предел. «По теории Маклюэна нас ждет срастание с гаджетами, которые мы вынесли вовне, а теперь они будут возвращаться обратно в нас. Человеку нужны большие идеи. Начнется освоение доступных планет, чтобы как минимум разгрузить нашу планету, потому что вряд ли в рамках роста осознанности будут крупные войны, которые могли бы, как лесные пожары, корректировать численность населения. А насчет тысячи лет, разум человеческий настолько сильно изменится, что мы обретем четвертое изменение и вся вселенная станет нашим домом. Поживем — увидим!» — добавляет Сергей.

Используя разные медиа и с разной степенью фантастичности современные художники предлагают свои сценарии прошлого и будущего, которое все никак не наступит. Если художники времен Возрождения были порождением «эпохи, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености», то очевидно наша эпоха нуждается в обмане и больше не нуждается в привлекательном будущем, образ которого потерял энергию надежды на прогресс, несущий всеобщее счастье.

Кристина Романова



FACTS AND FICTIONS

AES+F, Lyudmila Baronina, Mikelis Fišers, Victoria Kosheleva, Nikolay Onischenko, Uliana Podkorytova, Sergei Prokofiev

We'll wait and see!

“Factsand Fictions” section is devoted to the aspirations of looking into the unknown, finding out how it all began, and imagining how it is going to end. Times of change tend to become catalysts for the emergence of new predictions and myths. In the recent past, a separate genre of mockumentary appeared in the cinema, uniting all films with imitation of documentary, falsification and hoax. This genre has adapted so well and gained popularity so much so that modern artists do not bypass this unique method. Through the found photo and video archives, real and cooked-up diaries, texts and artifacts, they build their own mythology, which then takes the form of films, photo projects, books and multi-component installations.

Problems accumulated by humankind and the inevitable end of civilization were reflected in the genres of apocalypse and post-apocalypse: usage of weapons designed for mass destruction, invasion of aliens, uprising of cars, a pandemic, fall of an asteroid, massive emergence of prehistoric monsters, climatic or other disasters. The present turbulent state was no exception. Despite the advice of the German painter and graphic artist Albrecht Durer about science fiction in art—“you need to avoid all that is excessive, for example, if you wanted to give someone three eyes, three hands, three legs”—modern mystification artists, myth-makers and fortune tellers work with all kinds of truths and fictions.

Infodemic is a large number of rumors, including panic, fake news, jokes—any texts that accompany some important event. In the situation of the pandemic and the world after it, such a phenomenon inexorably increases in scale and often, as in the case of Russia, precede the event itself. Following the rapidly spreading fakes and myths, when the number of panic messages reaches its maximum, a series of anti-fakes inevitably comes, and we stop believing in anything. Following the principle of infodemic, with the creation and distribution of fake news, artists reveal the infinite potential of finding new meanings in current and past historical events.

Alongside infodemic, there is a phenomenon called “futury shock”—a shock of the future and a stunning confusion that comes from the realization of an unexpected offensive of the previously mentioned future. Artists-predictors turn our attention to countless bewitching scenarios of an alternative future. There are always cases when the prophecies come true, and it is up to art to create new meanings ahead of news reports, because “what has already become news, cannot be an object of art,” the artists of AES+F comment.

The works presented at the *State of Emergency* exhibition are only a small part of the whole world of “truths and fiction” in the context of contemporary Russian and foreign art. A brief excursion on the works of artists-mystifiers and myth-makers will be presented in the first part of this text—“Imaginary Past”, followed by artists-prophets—in the second part under the title “Imaginary Future”.

Imaginary past

History is filled with uncharted and unexplored, and therefore not completely reliable, which means that history can be questioned, deconstructed and reconstructed anew. While in the present, we constantly encounter echoes of the past: long-forgotten and faded patterns have not disappeared anywhere, they unexpectedly return time and time again—and will always do so.

A lover of confusing the spectator—Lithuanian artist Deimantas Narkevičius—easily manages to turn the mind upside down in just seven minutes. At first glance it seems like the main theme of Narkevičius’ work is the issue and history of Lithuania as a post-communist East European country. However, things a much more complex: it all started with the artist working with video beginning from the late 1990s and becoming a master of work on the deconstruction of the past, calling into question our present. “For me, the story is very important, but rather it is a context. It is what you would call «what if» ... Even if I use some documents, film documents in particular, I want the event to open in front of the audience in some other way,” says Deimantas Narkevičius in his recent interview on his work titled *The Effect of an Unexploded Bombshell*. The one and only character in the film is the soldier, who, previously serving at the Lithuanian military base, makes come to life what hadn’t happened in real history—launches a missile. The film is a fantasy-rethinking of “what could have happened if ...” under the title which refers to the times of Cold War—the period of the conflict that did not happen in both metaphorical and literal sense.

Pseudo-documentary or post-documentary projects of artists seek to shed light onto controversial military and territorial conflicts. For example, Walid Raad, a professor and artist, winner of the popular Hasselblad Prize in Photography, has been working on the topic for the past 30 years. His most famous project is the Atlas group, a fictional association of historians who work with discovered post-war materials. He mixes facts and fiction with incredible skill, combines texts and quotes of Lebanese artists, historians, writers, architects collected for the past 50 years and tells the story of a clash between Muslim and Christian communities in Lebanon.

The issue of documentary in the field of photographic imagery has always been very acute. In the analogous era, the second watch on a hand raising a flag above the Reichstag was skillfully removed from military photography, the heroes mysteriously disappeared from the official photo, and the report often became a specific genre —“staged report”. Nevertheless, photography maintains a high status of credibility in perception of the viewers, even taking into account all the possible manipulations that can be performed with analog and digital images.

In the *Maps and Territory* project (2014), photographer Maxim Sher reinterprets historical facts of Siege of Leningrad during World War II. The project tells about a group of photographers as one of the counter-revolutionary organizations. Discovered originals of air photographs, maps of Leningrad, texts, documents are mixed with photographs made more than seventy years later, diagrams, documents of special services, videos, collages, which completely confuse the audience in the authenticity of the story presented. Sher tried to show one of the techniques of falsification the special services used, thus questioning a concept of “document of history”, “reality” of history. “Documents must be believed in by definition. I, in turn, simply fake a fake in order to somehow “distinguish” it methodologically,” the photographer tells about the original documents, which were the foundation of the project and made him come up with a new method of working with that kind of materials.



In *Memoirs of Yan Khtovich* mockumentary-story about pigeon-spies of photographer Asya Zhetvina, a secret special operation of intelligence services during the Second World War was consistently described, which consisted of training and implanting special microchips in carrier pigeons to transmit signals to the headquarters of the German army. The research team of ornithologists was allegedly led by the great-grandfather of the author of the hoax, Yan Khtovich.

The topic of parallel history has been one of the important directions of the Agency of Singular Investigations (Stanislav Shuripa, Anna Titova) since 2014. Artists study “gray areas” between truths and fiction, creating spaces of alternative history. “The world has failed to cope with openness, it has stratified, divided into fragments and contexts. ASI has special departments that study these phenomena, possible adaptation scenarios, emergent subjectivities that can live and evolve at the borders of these faults. “The future now is something corporate, incomprehensible, blurry and ...”, — Anna Titova comments on agency’s recent project *Flower Power. Archive* (2019). The project and the exhibition, both under the same name, were dedicated to an imaginary world secret society, which operated actively in the 60s in the USSR, and maybe still exists. At the heart of the Flower Power movement (translated from English—“the power of flowers”) was faith in the ability of plants to influence political events.

Hypotheses about the existence of special sects and groups of people, individual outstanding heroes in the past and present add up to a special genre of artistic hoaxes. For example, the *Sharover* project by Daria Pavlova (2016) is based on a fictional story about a sect that existed in Kronstadt in the late 1960s. Its members explored the inner space of their consciousness and tried to move from a focusing perception to a spherical one. To do this, they used the device “sharoscope”, spherical drawings and a specific way of concentration.

Imperceptibly, artists rethink the past, the present and move on to a hypothetical future. For example, the act of the film *Mad Mimes* by Dmitry Venkov (2012) takes place not only in our time, but also very close to the center of the capital. The project is dedicated to an anthropological study of a pagan tribe living among stunted trees on the side of MKAD and practicing cargo cult. Filming of interviews of “anthropological scientists” is combined with filming of the “habitat” of a fictional tribe. We see material life of the tribe, which completely consists of objects that fall on the side of the road—trash, wreckage of cars, traffic signs. And then the viewer witnesses the ritual ceremonies that reflect the life of the road and the archetypes of a trucker, traffic police inspector, road worker. The level of insanity is so shocking that it makes the viewer experience a complex mixture of disbelief and the desire to trust.

Can we trust alternative history? It seems hardly possible, and yet everything is so seamlessly built by artists that it sometimes looks more real than reality itself. It is not only the utopian component of the work that offers an alternative, but unlike the classical works—the book of the same name by Thomas More or Tommaso Campanella’s *City of the Sun*—is not always the best present. The reason being that fake has penetrated our lives so much that it is becoming increasingly difficult to distinguish truth from fiction. There can be other mokumental art projects where there is so much fiction that the boundaries of the permitted “breadth of deception” are erased.

Perhaps the best illustration of such a project is the work *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* by Damien Hirst. The exhibition was presented as a multi-layer labyrinth of treasures from a ship that sank 2,000 years ago and was discovered in 2008. The exhibition hall housed sculptures with corals growing all over them, historical objects, photographs and even videos of the “rescuing” of the collection of works of art found at the bottom off the coast of East Africa, supposedly belonging to a liberated slave named Sif Amotan II. After visiting the exhibition, examining the whole variety and exhibits and “evidence” of an incredible story, there is no doubt about the authenticity of what happened. Mad in scale and absolutely incredible in embodiment, the artistic mystification of Damien Hirst (according to Artnet.com, special rescue ships were hired to lower the giant bronze statues to the bottom of the Indian Ocean) shows that the modern artist told a qualitatively staged story and you’d have to have no faith in him.

Imaginary future

Artists are faced with the task of immersing the viewer in the space of alternative history or offering their own versions of the future. As, for example, in the *Inverso Mundus* video work (2015) by famous artists AES+F, which ends with shots when the earth and people are covered with giant radiolaria resembling a virus. “Radiolaria in this project are borrowed from the engravings of the German scientist Ernst Haeckel, who studied ancient microorganisms. And, according to the logic of *Inverso Mundus*, we turned these almost invisible organisms into huge creatures, constructions that come to us from outer space, that is, in fact, an alien invasion,” the artists comment. The pandemic should be followed by the rest of the events in the chain, which will certainly lead to the end of the world and something new—a change of social roles, an alien invasion, an environmental disaster. One way or another, artists already foresaw all this in their past projects. The new work by artists presented at the exhibition *State of Emergency* is included in the cycle *Sacred Allegory* (2011–2012). It is a long cinematic variation on the theme of the painting of the same name by Giovanni Bellini (1490–1500, Uffizi Gallery, Florence), which AES+F rethought as a fantasy of modern purgatory, located in the airport lounge. The main component of the project is video installations created using computer animation, as well as a series of paintings. The main characters of the new painting are stewardesses from Stanley Kubrick’s *Space Odyssey* and the mutant baby. “It seems to us that the world will not be very similar to all the futuristic visualizations that we have seen since the 1920s. Everything will be much more like the world in which we exist today, but we will have not 11, but 214 iPhone, some things related to our biology will change. There will be not two sexes or genders, not three and not five, but many more ... Some people will actually be immortal, the main thing is how much of these amazing technological opportunities will be available to everyone,” Tatyana Arzamasova, Lev Evgovich, Eugene Svyatsky and Vladimir Fridkes give their forecast for the future.

South Korean artist Xooang Choi creates surreal hybrid sculptures of the people of the future. He combines different anatomical parts of humans, animals and objects and visualizes his reasoning about the future of the human body, which will be able to connect with artificial organs, machines and even with artificial intelligence. When that happens, the definition of body, subject, and consciousness will also change. “People will learn many things, will look at everything from a different



angle. Even things like communication from a distance,” commented Xooang Choi on the current state and our future.

To the question of what awaits us in 10, 100 and 1000 years, artist Nikolay Onischenko has put forward the following prediction: “I think that in 10 years, a deeper intergrowth of human with technology will continue. It is already quite possible to say that the iPhone has become a continuation of the human hand, so the future has already come, and it will develop further even further. In 1000 years, we are likely to become immortal through the complete separation of consciousness from the body, a kind of full living in alternative realities, like in video games.” In his works, Onishchenko often looks at the territory of the unknown, answering it with his visual interpretations.

A series of bright tondos from the *Pass* project refers to unexplored natural phenomena or the supernatural. In one of his works-hoaxes, *Phobia of Vision* (2017), the artist told a story of a mineral found in the 40s, which was studied by Soviet scientists for many years. Everyone in the area near the mineral felt as though they were being watched. “Someone is watching others and themselves through their eyes,” — eyewitnesses commented. After 1974, the mineral disappeared from Moscow and later on appeared in the United States. And a few decades later, Apple uses this mineral as one of its elements in the manufacture of lenses for its cameras. All this aligns completely with the theory of the development of the future as a cryptocracy: the alien invasion has long begun and its “secret phase” is taking place at the moment, preceding the full-scale invasion, “which will begin when the aliens will collect enough information.”

One of the most popular legends of the possible future is the appearance of extraterrestrial civilizations, or “green men”, on our planet. A prerequisite for the idea of invasion was the discovery, made in 1877 by the Italian astronomer Giovanni Schiaparelli, of a complex network of channels on the surface of Mars and the emergence of an assumption of a highly developed alien civilization that built this network. Many years later, one of the earliest examples of pseudo-truths arose based on this theory. In 1938, under the direction of radio director Orson Welles, a radio production of Herbert Wells’ science fiction novel *War of the Worlds* was created, which described the invasion of well-armed Martians in England. Its live broadcast was perceived by the audience as a real news report, and more than a million people in the northeastern United States believed in the Martian attack.

Artists-predictors often go beyond our everyday space-time continuum and experience in their discussions of the future. For example, *The Birth of a New God* painting series by a young artist Victoria Kosheleva tells the story of the appearance of something new, ghostly, mysterious and certainly of a green and blue color. In *Towards the Possible Film* work by Shezad Dawood (2014), which takes place off the coast of Sidi-Ifni in Morocco, blue-skinned astronauts in golden suits appear on the shore of red sand and face the gaze of local residents who are furiously jumping up and down at the sight of mysterious strangers. On top of that, an intermittent monologue arises between “strangers” and “friends” in Berber dialect Tamazight—a language that is now undergoing a rebirth in Morocco and whose ancient roots remain unknown (despite the assumption that it comes from a lost Phoenician culture, once extending all the way to the Gulf of Mexico). The film is a projection into the distant future due to the stylization of science fiction, but it also talks about the adoption of a different and general

moments of history.

Another theory of a possible future, with which Shezad Dawood works, is connected to the theory of terraforming (adaptation of other planets for human living). Humanity will naturally seek to move to more comfortable conditions due to inevitable changes in the size and activity of the Sun, which will extremely affect the living conditions on Earth. His film series *Leviathan* (2017) was created based on this theory. It is dedicated to the future after the catastrophe of the solar system and represents the world in 20-50 years. Each film is a fictional story on behalf of one character, which is carefully interwoven with archival frames, linking the impending ghost of the destruction of climate and ecology with stories of human scale. To create this project, the artist worked together with marine biologists, oceanographers, political scientists, philosophers, neurologists and traumatologists.

The “New World”, which will arise after our world is destroyed by humanity, is the main theme of the work of Mikelis Fisers. Commenting on the current state of affairs in the era of COVID-19, the artist admitted that he had been waiting for something “catastrophic” his entire life and now it happened: “Of course, I have been waiting for this all my life. It had to happen one way or another. There are so many ways in our world that allow you not to think about the essentials. Thoughts revolve in my head as a carousel, and I grind them constantly - death, destruction of humanity, ecology are mixed with personal stories. They are in me, and I have to splash some of them into my work so that they won’t eat me alive.” From project to project, Mikelis builds his mythology on new forms of life on the ruins of our civilization. Aliens, reptilians, lizards, snowmen look at the Pyramids and the Wailing Wall puzzled, ride a Segway past the Eiffel Tower and the Chanel logo, pollinate bananas in gas masks, meditate and live a full life on hand-carved wooden planks. As for the future, Mikelis suggests thinking of two possible scenarios: “A boring option, if everything continues in waves and years. The story of all science fiction films, not those about zombies, but those about weapons, about technology, when only orangutans with guns will win and remain. Here it will be similar to our state when we stand in front of the pyramids and do not understand a thing. Several generations will look at the ruins of our cities and bow, without so much as understanding what it is or why they’re bowing. Like how the Aztecs used the pyramids as ceremonial centers, understanding that they need to worship, because someone created them, and this someone is cooler. And the most joyful option, if everyone had realized that something needs to be changed.”

Lyudmila Baronina creates alternative models of spaces and people of the future, working with a huge amount of archival materials—medieval engravings, ancient Egyptian drawings on papyrus, images from the yellow press. Baronina’s works depict the environment and situations that may never have happened, but which are the other side of today’s events. In her works, combining the various directions and techniques that form her authentic artistic system, the artist shows a thin line between reality and fiction created by the power of imagination. In her works on the fabric, Baronina places her characters in the space of an amusement park, which symbolizes both the cyclical time and instability of modern social and political life. People on the merry-go-round mutated and turned into monsters, mixed with mythical creatures and appear to be in a state of thoughtless fun. A large-scale panel



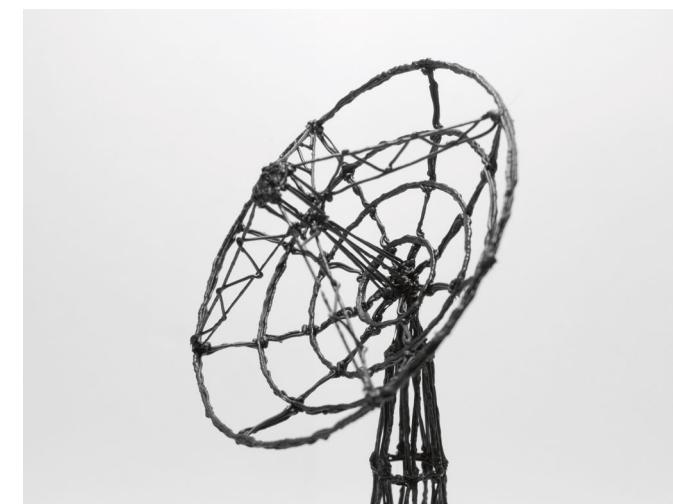
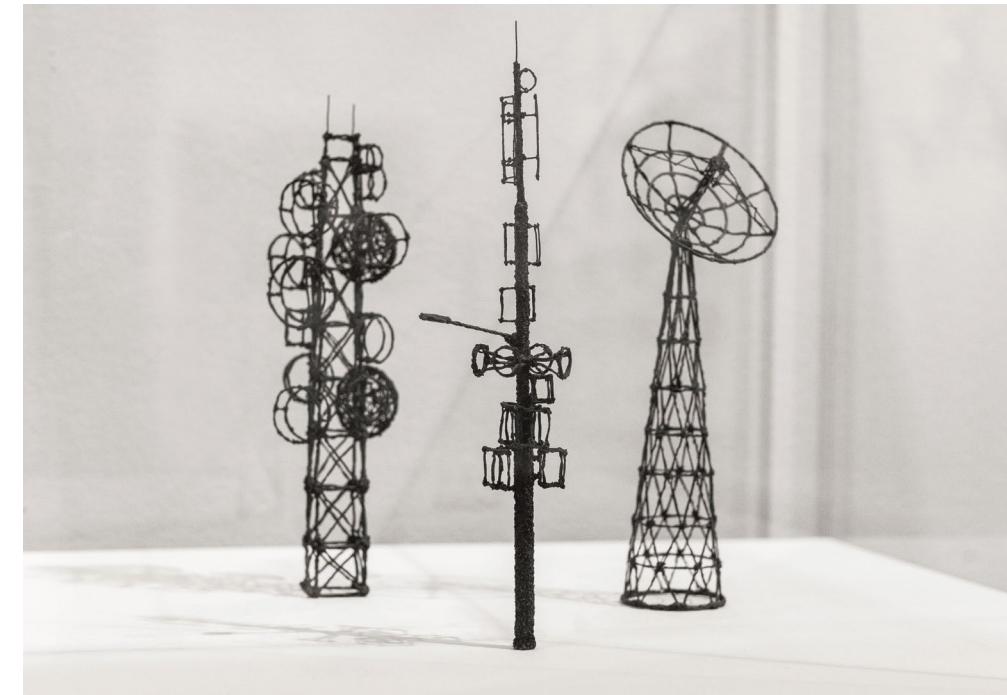
on the fabric called 1.1 reminds us that the artists-foretellers are in fact hoaxers, and we cannot avoid mutations.

Whilst remaining within the limits of the mockumentary, artists not only reconstruct the past and predict the future, but also rethink acute moments of the present and deliberately aggravate problem areas. Uliyana Podkorytova refers to “post-folklore” in the context of modern culture—Internet memes, spam, fake news on Internet portals and social networks. Her latest performance, *The Cold Mist Generator*, was broadcast live at the height of the spring pandemic in Russia. The artist collected and shared the most important news that no one had ever heard before: from the urgent, to spite the day “Stay home for 15 days or go to prison for 5 years” to the mysteriously disturbing “Mutant dandelions scared people near Podolsk, Orekhovo-Zuevo and throughout the suburbs.” The illusion of the reality of the news occurs at the beginning, when the messages are too close to the truth, but gradually the percentage of the fake begins to grow immensely and ceases to maintain the appearance of truthfulness.

The specter of accumulated tension and absurd news becomes the starting point in the works Sergei Prokofiev. “There is a sense of collapse, and I would describe the whole state of emergency with this single phrase. The most basic feeling for me, which is in my works and is moving from project to project and which I “dig” from all sides is tension. Tension and energy,” says the artist. The basis of the new series of 3D objects of *PHOBIA* was the events that took place this year in England of this year, when people began to burn 5G towers as a result of the spread of conspiracy theory that they not only lead to mutations, but also spread the coronavirus with their radiation. Predicting the future, the artist believes that in a hundred years the technocratic component will reach its limit. “According to McLuhan theory, we are waiting for intergrowth with gadgets that we have carried outside, and now they will come back to us. A human needs big ideas. The development of accessible planets will begin in order to at least relieve our planet, because it is unlikely that, as part of the growth of awareness, there will be major wars that could, like forest fires, adjust the population. And in about a thousand years, the human mind will change so much that we will find the fourth dimension and the whole universe will become our home. We’ll wait and see!”—Sergei adds.

Using different medias with varying degrees of fantastic, contemporary artists offer their scenarios of the past and the future, which is yet to become. If the artists of the Renaissance were the offspring of “an era that needed the titans and which gave birth to the titans by the power of thought, passion and character, by versatility and scholarship”, then our era obviously needs to be deceived and no longer needs an attractive future whose image has long since lost its energy of hope for progress that brings universal happiness.

Kristina Romanova



Сергей Прокофьев
Из серии РНОВА
2020
3D-ручка, пластик

Sergei Prokofiev
From the *PHOBIA* series
2020
3D pen, plastic





Микелис Фишерс
Ящеры заботятся о нарастающем
числе человеческого населения
2014
Резьба по окрашенному
и полированному дереву
15 × 21 см

Микелис Фишерс
Урок повиновения
2014
Резьба по окрашенному
и полированному дереву
29,7 × 21 см

Микелис Фишерс
Фашисты отправляют снежных
людей в далекий космос
2014
Резьба по окрашенному
и полированному дереву
29,7 × 21 см

Miķelis Fišers
Lizards Care about Human Population Number Increase
2014
Wood, polished paint, carving
15 × 21 cm

Miķelis Fišers
Hour of Obedience
2014
Wood, polished paint, carving
29.7 × 21 cm

Mikēlis Fišers
Fascists Sending Yetis into Outer Space
2014
Wood, polished paint, carving
29.7 × 21 cm



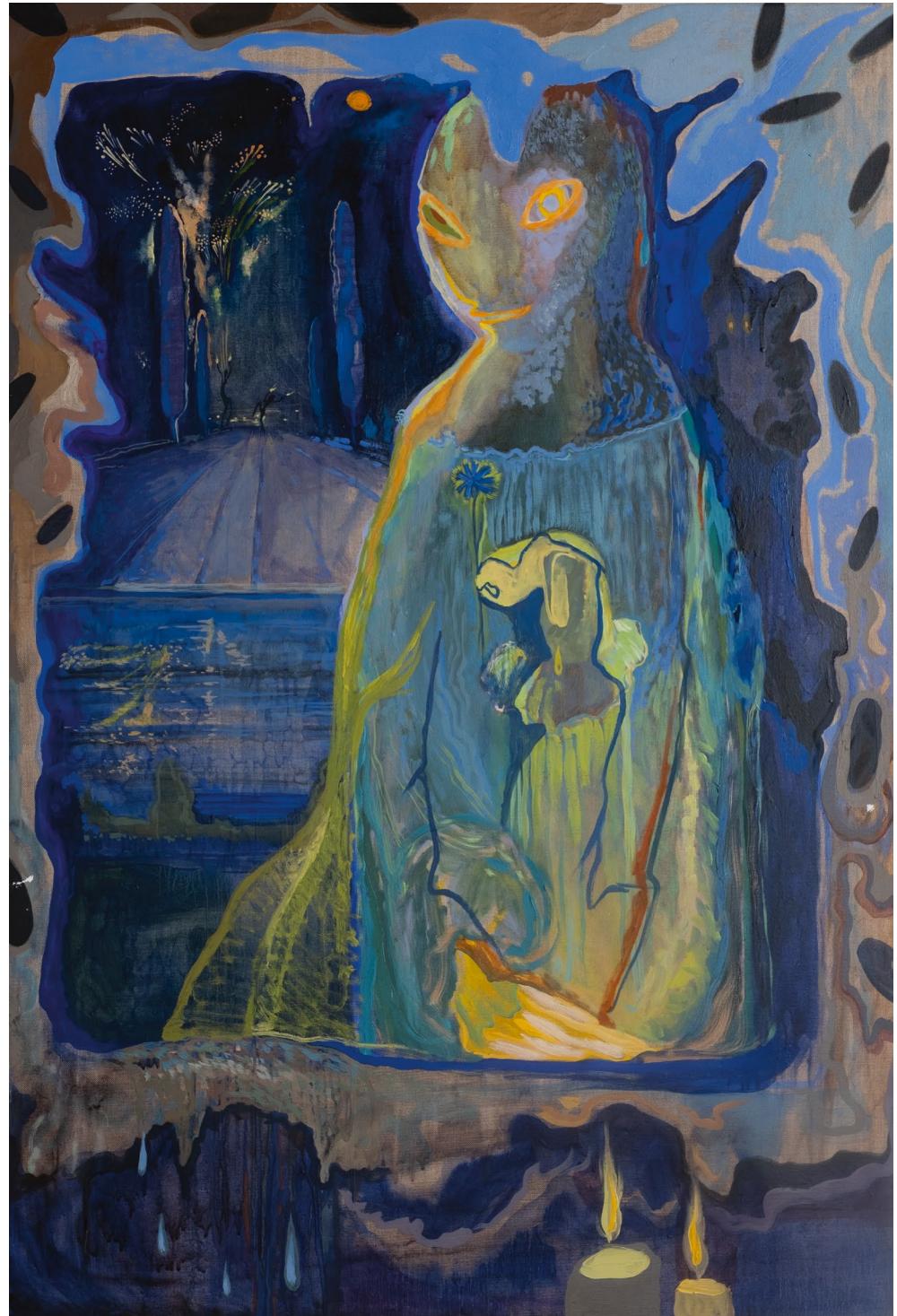


Николай Онищенко
Без названия
Из проекта «Перевал»
2017
Холст, акрил
Ø 40 см (каждый)

Nikolay Onischenko
Untitled
From the project *Pass*
2017
Acrylic on canvas
Ø 40 cm (each)

Виктория Кошелева
Василек
2019
Холст, масло
130 × 90 см

Victoria Kosheleva
Blue Cornflower
2019
Oil on canvas
130 × 90 cm





Людмила Баронина

1.1

Из проекта «Чтобы нарисовать гору,
взьмите камень»

2019

Текстиль, акрил, вышивка, аппликация
175 × 124 см

Lyudmila Baronina

1.1

From the project *To Paint a Mountain,
Take a Stone*

2019

Acrylic, embroidery, applique on fabric
175 × 124 cm

Николай Онищенко

Без названия

Из проекта Air

2016

Бумага, ручная печать, типографская краска
Ø 60 см

Nikolay Onischenko

Untitled

From the project Air

2016

Paper, hand print, printing ink
Ø 60 cm

Приложение

Контекст

Инфодемия, фейк-ньюс и практики солидаризации

Из разговора с Александрой Архиповой (31 марта 2020 года).

Инфодемия — это большое количество слухов, текстов, в том числе панических, фейк-ньюс, анекдотов — любых текстов, которые сопровождают эпидемию в каждой стране, а очень часто, как в случае с Россией, ей предшествуют.

ВОЗ объявляет борьбу с инфодемией. Отметим, что этот термин характерен изначально для испаноязычных и романоязычных стран. Важно то, почему ВОЗ вдруг заинтересовалась этим явлением. Потому, что существуют работы, написанные за последние два года, которые сравнивают распространение информации в социальных сетях, в том числе и слухов и фейк-ньюс, не только с эпидемией в прямом смысле. Мы знаем, как считают эпидемию, сейчас только ленивый не знает про такие цифры и буквы, про формулы $R_0 > 1$, где R — это среднее количество людей, которое может быть заражено одним носителем за все время течения болезни. Соответственно, если $R > 1$, то это означает, что эпидемия возникает и зараза распространяется. Если $R < 1$, то эпидемия ослабевает, то есть инфекция гаснет сама по себе. Ровно такую же модель прикладывают к исследованию распространения инфодемии в социальных сетях в случае каких-то катастроф. Исследователи, которые стоят на позиции того, что инфодемия опасна, приходят к выводам, что она опасна не самим содержанием этих фейков, большинство этих фейков на самом деле являются как бы безобидными советами.

Авторы одной из статей, написанной в 2019 году до того, как пандемия стала широко известной, говорят о том, что сокращение даже 20% инфодемии влияет на улучшение борьбы с реальной эпидемией, а сокращение инфодемии на 40–50% значительно влияет на улучшение ситуации. Причем авторы строили эту модель не на основе данных о распространении коронавируса, а на современных, хотя и по нынешним масштабам локальных эпидемиях кори, оспы, холеры. В этом смысле инфодемия опасна. Однако это не значит, что во всех странах на уровне законодательства борются с распространением фейк-ньюс.

Я почти уверена, что большинство фейков — это какой-то милый розыгрыш. Такие розыгрыши очень свойственны школьникам. Например, мы, будучи школьниками, удачно подделывали красноречивые замечания в бумажных дневниках, которые учителя нам оставляли. Страницы с замечаниями мы вырывали, но поскольку они были пронумерованы, то было видно, что они вырваны. Были хитрые способы, специфические тайные инструкции, как это подделывать. И кто вообще этим не занимался? То есть большинство таких историй изначально является розыгрышем. Хотя может быть и намеренная дезинформация, какая-то мелкая специальная пакость или просто шутка. Но самый главный вопрос — почему люди начинают распространять фейки. Вопрос не в том, почему один блогер написал шуточное стихотворение, вопрос в том, почему вторая женщина его отреагировала и пошутила. Вопрос в том, почему десятки тысяч людей им поделились у себя на страницах и еще снабдили своими комментариями. Потому, что их что-то толкало на это, а не потому, что кто-то их заставил это сделать. Ведь, как правило, за распространением фейк-ньюс изначально нет никакого злого умысла. Можно сколько угодно их вбрасывать, но люди распространяют их потому, что они хотят распространять. Значит, у них в голове есть какой-то когнитивный механизм, который

Александра Архипова — социальный антрополог, старший научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС.

заставляет их это делать. И в случае прекрасного стихотворения псевдопушкина, это, конечно, такой способ принести комфорт: вот смотрите, люди и в прошлом переживали такую историю, и они выжили, и было все хорошо, и за мраком и безнадежностью придет весна и надежда.

Точку зрения, противоположную ВОЗ, о том, что инфодемия — это болезнь, выдвигают многие антропологи и эволюционные психологи. Они говорят, что на самом деле фейк-ньюс похожи на то, чем в естественной ситуации мы все время обмениваемся. Речь идет о неформальных текстах, о том, что известные антропологи Робин Данбар и Маршалл Салинс, а также многие другие называют сплетнями, *gossip*. Мы обмениваемся ими не потому, что мы глупые. Эта информация, как правило, несет очень мало содержательного, то есть люди говорят, кто в чем пришел, у кого какая машина, у кого какой дом, кто как выглядит, кто как подурнел, похорошел, обсуждают платье и покупки, но это все с информационной стороны не очень важно, это важно для поддержания социальных связей. Я таким образом показываю: «Смотри, я такой же, как ты. Я думаю как ты, я говорю как ты, я даю тебе советы», и поэтому Данбар говорит, что на первом уровне по популярности среди всех этих сплетен и слухов хорошие советы. На втором — обмен опытом, а на третьем — это шельмование разного рода людей, которые нарушают общественное благо, нарушают общественный договор и таким образом нарушают наш с вами уютный мир.

У сообщения, которое пусть и правдоподобное, но противоречит истине, есть своя структура и функция. И эта функция направлена на то, чтобы показать, что мы не одни, что один человек заботится о другом. Мама посыпает какой-то текст в родительский чат потому, что она хочет предупредить, позаботиться о родителях одноклассников своего сына, и именно поэтому фейк-ньюс, как мы уже говорили, существуют как несколько метасюжетов. Но главным из них по популярности являются псевдомедицинские советы, а второй по популярности сюжет — это народные рецепты, с имбирем и чесноком, а также длинный текст от якобы афонских старцев, который рекомендует рисовать на двери крест оливковым маслом, чтобы спасаться от коронавируса. И люди это проделывают, судя по фотографиям. Рисуют крест маслом на входных дверях в квартиру. Это все народные рецепты — это самая популярная часть, часть того, что мы бы сейчас называли фейк-ньюс.

Сам факт распространения такого рода информации — это некоторая забота общества. И она для нас очень важна. Это закон социальной динамики неформальных связей: чем страшнее вокруг, чем сильнее распадаются наши связи (а наши связи распадаются), тем сильнее человек хочет консолидироваться, тем больше он рассыпает разной информации, правдивой и не очень. И так возникает рассылка фейк-ньюс.

При этом надо понимать, что ситуация, когда есть высокий уровень недоверия властям, — это отличный триггер рассыпать не просто информацию и пересыпать не советы Собянина, а то, что человек считает правдивым, или то, что власти скрывают.

В ситуации эпидемии у нас нет никакой нормальной связи с представителями власти, которые бы могли быстро и оперативно комментировать происходящее. Кто-то видит, например, и фотографирует автобус Росгвардии на подъезде к Москве два дня назад. Где по этому поводу пресс-конференция? Почему это сразу не было прокомментировано и журналисты не задали по этому поводу вопросы? Отсутствие этой вертикальной коммуникации и прозрачности создает и подталкивает распространение фейк-ньюс. Хотя еще раз подчеркну: только очень маленький процент из них несет угрозу жизни и безопасности.

Следующее, о чем стоит поговорить, это появляющиеся сейчас практики низовой солидарности. Давайте их поделим на две категории: практическая солидарность и ритуализированная. Они между собой не обязательно дружат. Недели две назад в Москве и других городах бурно распространялась такая практика помощи пенсионерам. Были объявления с предложением «Дорогие бабушки и дедушки, не ходите в магазин, лучше позвоните по этому телефону, я ваш сосед, живу в квартире такой-то, я вам все принесу». Это практическое предложение помощи.

К тому же горизонтальные связи сильно укрепляются, к таким практическим действиям низовой солидарности можно отнести, например, помочь, собирание денег в странах, где эпидемия достигла невиданных масштабов: в Испании, в Италии, во Франции. Как сообщают мои информанты, там собирают деньги на какие-то приятные вещи, которые облегчают жизнь, например на большую, мощную кофемашину, предназначенную специально для врачей, санитаров и медсестер. Докупают маски и приносят их коробками. Это практики реальной поддержки, но кроме этого есть практики ритуализированной поддержки. К ним можно отнести акции, которые проходят по всем городам Европы, где эпидемия в полном разгаре, — это аплодисменты с балконов и окон работникам медицинской сферы. Они популярны в Испании, Италии, Франции, странах Скандинавии. Однако есть и менее известные ритуализированные практики. Вот мне очень понравилось, что в Норвегии выставляют в окнах плюшевых медведей. Там окна хорошо просматриваются, и то, что внутри, оказывается видимым, по канонам протестантской культуры. Это делается, чтобы успокоить детей, которые сидят на карантине, порадовать их. Норвежцы также выставляют радужные рисунки, показывая, что будет у нас еще хорошее будущее. Счастье еще придет, рассвет скоро. Еще один подобный пример — это балконные концерты, и к этому, кстати, можно отнести практику виртуальной солидаризации, когда люди начинают устраивать вечеринки и концерты по Zoom, многие даже выпивают по видеосвязи.

Примечательными являются также практики контроля и надзора. Великий французский философ Мишель Фуко радостно машет нам из гроба: «Я же говорил!» Так вот, голосом Мишеля Фуко я скажу, что у нас сейчас распространяются практики низового контроля и надзора. Есть и не низовые, это когда час назад звонила моя девяностодвухлетняя бабушка и сказала, что соседку, которая вышла на лавочку подышать, свинтил наряд полиции со словами «ты, старушка, свои четыре тысячи не получишь, не надейся, иди домой, запричь и умирай там». Вот это практики не низового контроля, а мы сейчас говорим о практиках контроля именно низового. Что это такое? Ситуации, когда прямо на наших глазах произошел пересмотр общественного блага. Мы живем в этом дивном новом мире, и во время этого пересмотра мы все поняли, что ради спасения части нашего общества мы должны сами себя урезать в правах. Мы сели дома, мы преподаем по скайпу, мы пьем виски по скайпу, мы не ходим в галереи. Но при этом вокруг нас копошатся разные нехорошие люди, «безбилетники», те, кто нарушают общественное благо, хотя сами выживают за его счет. И возникают практики низового контроля, вы все их слышали и видели.

Так, например, стоит написать невинный пост о том, как я встречался с таким-то или пошел в магазин за километр, как кто-то начинает писать: «Вы нарушаете карантин, как же вы можете, вы подумайте о том, сколько людей вы убьете своим действием». Это такой мягкий шейминг. Мы сейчас даже не обсуждаем, хорошо это или плохо, это в целом не наша с вами задача. При этом практики контроля появляются сейчас в России прямо на наших глазах. Каждые два часа мне приходят сообщения об их появлении. Причем они бывают очень индивидуальные и скрытые. Например, одна знакомая сидит в Instagram, отслеживает фотографии людей, которые вернулись из-за границы в последний месяц, и если она узнает, что они не на карантине и не заявили об этом, прошли через эту сетку контроля, она на них заявляет. Это практика контроля и надзора индивидуальная, скрытая, которая называется хорошим русским словом «стукачество». Я не берусь сказать, хорошо это или неправильно, это не мое дело, но она есть.

Мы пересмотрели общественное благо, и теперь мы все рыцари в сияющих доспехах, которые с пеной у рта защищают новый консенсус о том, что мы должны поступиться общественным, своим комфортом и правами ради других. А если я уже на это согласился, и Петя на это согласился, и Вася согласился, и Маша согласилась, почему какая-то Полина вернулась из Италии и при этом ездит на работу каждый день. Это желание справедливости, понимание, что Полина своими поездками на работу может разрушить эту ситуацию нового общественного блага, нового общественного договора.

Еще есть очень важный момент, о котором стоит поговорить. На самом деле, в России с этим общественным благом и договором прямо очень все нелегко, поскольку общественный договор между гражданами и государством создается очень плохо, очень сложно, и многие скажут, что его вообще нет.

Соответственно, у нас с этой точки зрения в России нет гражданского общества в классическом понимании, когда гражданское общество — это результат сложных сдержек и противовесов, договоренностей между властными структурами и гражданами. Поэтому в случае опасности люди понимают, что спасать их будет не государство, а они сами.

Помните ужасную трагедию в 2013 году в Крымске, когда было наводнение и погибло очень много людей, и власти города были к нему не готовы, там не были приняты достаточные меры по спасению, ходили ужасные слухи, что погибших гораздо больше, и о трупах в рефрижераторах? Там было огромное количество людей, которые собирали еду, вещи, еще большее количество волонтеров. Это та самая идея, мы не доверяем институтам спасение людей, мы должны сами этим заниматься. В России эта тенденция очень сильна. И поэтому низовой контроль успешно складывается. Он есть и в других странах. Например, в Испании, где карантин уже четвертую неделю и все довольно мрачно, вторая страна по количеству зараженных после Италии в Европе.

У практик контроля и надзора есть обратная сторона — ритуалы позора и вины. Это очень важно, что в процессе складывания нового общественного блага постоянно происходит саморефлексия: «А я имею право сходить не в „Пятерочку“, которая у меня под боком, а в магазин подальше, но на сто метров?» или «Если я хочу навестить своих родственников в том же доме, но в соседнем подъезде, какая это степень риска для них?». Математики по статистическим коэффициентам высчитывают, какая вероятность заразиться, если ты просто вышел из дома, прижимая руки друг к другу в перчатках, ничего не коснулся. Какая вероятность, если ты касался кнопок лифта и ручек дверей. Какая вероятность, если к этому прибавить поездку на такси, поездку на метро и так далее. Это все можно построить в модель и рассчитать степень риска. И каждый в меру своих способностей ее просчитывает, а дальше начинает убеждать окружающих, что именно такой меры риска они должны придерживаться. И возникает новая волна текстов, основанных на недостоверных сведениях, что приводит к новой волне фейк-ньюс. И так все по новой.

В целом, мне кажется, что уголовно преследовать распространение информации — это не очень мудрое решение. Потому что фейки нельзя остановить. Даже если не читать никакие социальные сети, можно выйти в «Пятерочку» и услышать там все то же самое, еще более преувеличенное и в страшных масштабах. Мало того, технически это очень сложно потому, что хорошо ловятся тексты — гораздо хуже ловятся аудиосообщения. Именно поэтому большинство таких фейков распространяются в виде аудиосообщений по мессенджерам, и проследить их распространение не такая легкая задача. По-видимому, к ответственности за распространение фейков будут привлекать случайным образом, как вот уже сейчас жительницу Амурской области оштрафовали за распространение популярной истории о том, что власти скрывали большое число зараженных. Понятно, что не одна эта женщина это распространила и явно не она это придумала. Показательные наказания — это порочная практика.

Что действительно нужно делать с встречающимися фейковыми новостями? Есть два способа: во-первых, давать людям возможность проверки информации, нужно научиться читать текст, обращать внимание, наличествует ли там источник информации, спросить того, кто переслал вам источник, знакомы ли вам эти люди. Рассмотрим на примере недавнего известного фейка следующего содержания: «„Люди, не подходите к окнам, сегодня ночью черные вертолеты будут дезинфицировать город“», — передала жена военного из воинской части». Первые же вопросы к тому, кто это переслал: «А вы эту жену военного знаете? И что вообще за воинская часть?» Необходимо поинтересоваться, обратить внимание, что в тексте нет ссылки на источник. Дальше простая операция: берется текст, ключевые

слова из него, и гуглятся со словом «фейк» или «слух». Это мгновенно находится, видно, что это появляется в разных городах, кто-то уже повесил оповещение, как правило, очень быстро реагирует ГУВД, вешая опровержение таких вещей, но наши граждане их не читают. Кто вообще читает пресс-релизы ГУВД?

И это нас приводит к другой проблеме, что главный способ остановить фейк-ньюс — это прозрачность, прозрачное взаимодействие с властями. В ситуации эпидемии нужно устраивать пресс-конференции два раза в день, и я не шучу. Два раза в день должны идти оповещения, где нам говорится «Да, автобусы с Росгвардией подходили к Москве, но это нужно для того-то и для того-то», или «Нет, не было никакой Росгвардии», или «Да, были, они атаковали высадившихся инопланетян, не волнуйтесь, инопланетяне обезврежены и им вменено обвинение в нарушении прописки». Нужны постоянно подобные объяснения, потому что, например, на сайте mos.ru висят разъяснение и советы по поводу выполнения указа Собянина. В них огромное количество противоречий. Могу ли я ездить на такси или не могу, а на работу можно или нет, можно ли пользоваться метро или нет? Массовых пресс-конференций, где можно было задавать вопросы, нет. Разъяснения, которые дают государственные телеканалы, прямо сказать, тоже не вызывают доверия, и большое количество населения, не будем забывать об этом, молодого населения государственные телеканалы не смотрят, и процент таких людей все время растет.

Если мы посмотрим на то, что происходит в социальных сетях, то мы обратим внимание на большое количество текстов, которые стали появляться за последние три дня. Например, появляется такой тип текстов, который американский исследователь Билл Эллис называл антилегендами или антифейками. Он сравнивал фейки и легенды с вирусом, но говорил, что культура сама с собой борется, то есть противостоит появлению таких вещей. Когда они становятся действительно опасными, люди сами начинают распространять антифейки и антилегенды, антислухи. Это комические тексты, пародии, по форме выстроенные как фейки. Все смеются и понимают, что не надо верить фейкам. Это действует невероятно сильно. Когда количество панических сообщений достигает максимума, появляются такие тексты, которые их загоняют обратно. Такие антислухи и антифейки являются естественным регулятором инфодемии, как бы мы к ней ни относились.

Чрезвычайное положение и самосознание

Из разговора с Александром Филипповым (25 марта 2020 года).

Наиль Фархатдинов: Мы оказались в ситуации, когда, как мне кажется, художники могут реагировать на текущую ситуацию быстрее, чем ученые, поскольку она меняется стремительно, за ней не поспевают большие аналитики, любые исследования оказываются устаревающими на следующий день. Художник же обладает интуицией, которую он не обязан обосновывать академически. Для него достаточно этой интуиции восприятия, и порой оказывается, что художники фиксируют тенденции, приобретающие значение в дальнейшем. А потом их уже можно вычленить как социальное явление, и они поддаются фиксации с точки зрения исследователей. Скажите, в текущей ситуации есть ли уже возможность как-то охарактеризовать то, что происходит последние несколько месяцев в мире в целом и, конечно же, с учетом наших реалий?

Александр Филиппов: Чтобы внести ясность с самого начала, я, конечно же, соглашусь, что ученый не может работать без каких-то классификаций, без подведения своего опыта под понятия, пока он работает с теми понятиями, которые он получил в наследство от своих предшественников или выработал сам раньше.

Значит, он остается в плену этих знакомых конструкций, объяснительных схем, и, несколько забегая вперед, можно сказать, что сейчас мы видим интенсивно ведущиеся дискуссии о том, что происходит, в частности, в западных странах в связи с разразившейся эпидемией. Это дискуссии между известными философами, самые известные здесь имена — Джорджо Агамбен и Славой Жижек, также подключается Жан-Люк Нанси, очень жаль, что умер Зигмунт Бауман, наверняка он бы тоже нашел что сказать. Они говорят не то чтобы совсем тривиальные, но ожидаемые вещи.

Можно даже более жестко сказать, например, Агамбен, которого мы все так любим, вообще-то говорит вещи, которые он и должен был сказать.

Если до этого он говорил нам, что чрезвычайное положение уже всюду, только мы этого не замечаем, то сейчас он говорит, что уже все пошло вразнос, мы все жертвы, уже ничего не осталось — чума на эту вашу чуму, чума на эту вашу эпидемию. Он не хочет внимать никакому голосу разума. Но почему? Мы можем допустить, что у него есть какие-то убеждения, но мы можем также предположить, что его не выпускают его собственные схемы, как они не выпускают очень многих других авторов. И здесь мне представляется (была такая формула, ее могут помнить не по первоисточнику, а по знаменитому фильму «Покровские ворота»), что «искусство по-прежнему в долгу». Я не уверен, что именно искусство в долгу, — об этом художники пусть скажут сами, — а наука, философия, политическая мысль, они, безусловно, в большом долгу, и мы это видим прямо сейчас.

Они в долгу именно потому, что некоторые вещи, которые хорошо уже доступны здравому человеческому рассудку, не так хорошо видны — теоретический схематизм мешает их увидеть ученым, политическим мыслителям и философам.

НФ: Насколько применим словарь традиции исследования чрезвычайного положения к текущей ситуации?

Александр Филиппов — социолог, философ, профессор Национального исследовательского университета — Высшая школа экономики, руководитель Центра фундаментальной социологии, главный редактор журнала «Социологическое обозрение».

АФ: Раз уж мы назвали это имя, и оно сразу потянуло за собой остальные релевантные имена, значит все остальные — важные слова. Да, мы назвали Агамбена, назвали Жижека, но понятно, что на всю эту дискуссию отbrasывает свою мощную тень фигура Карла Шmitta. Его книга «Диктатура» 1921 года и статья «Понятие политического» 1927 года — это важные труды, в которых было зафиксировано значение чрезвычайного положения, обоснования нового понимания суверенитета. Конечно, для нас важнее сейчас само чрезвычайное положение, чем то, для чего им занялся и почему об этом так много писал Карл Шmitt. Тем не менее у него очень продуктивная — до сих пор важная, и не даром с ней полемизировал Агамбен, а потом из этого возник его большой проект Homo Sacer — концептуализация именно чрезвычайного положения. Знаменитое определение Шmitta, которое наизусть знают уже чуть ли не все: суверенен тот, кто решает вопрос о чрезвычайном положении.

И тут мы подходим к тому, что может оказаться очень актуальным и важным для всех нас: чрезвычайное положение в обыденном представлении — это ситуация, при которой есть какие-то люди, у которых пушки, пулеметы, штыки в прямом и переносном смысле. Вместо того чтобы почтительно слушаться гражданина, который приходит на выборы, отдает свой голос за какую-то партию, она попадает в парламент, где начинаются дискуссии и в результате находится какой-то баланс, который всех устраивает, а потом появляется правительство, которое осуществляет общую линию, так или иначе поддержанную людьми, вовремя сходившими на избирательный участок и отдавшими свой голос, — вместо этого вдруг наступает чрезвычайное положение. Что это такое? Это положение, при котором то, за кого ты отдал свой голос когда-то и отдавал ли вообще, не играет никакой роли. Какие законы были приняты, не играет никакой роли. Какие права и свободы гарантированы тебе в основном законе страны, в конституции, не то чтобы совсем не играет никакой роли, но играет гораздо меньшую роль, чем играло при нормальной ситуации. Отчего возникает необходимость введения чрезвычайного положения? Это могут быть стихийные бедствия, когда надо, например, эвакуировать людей, попавших в зону стихийного бедствия. Для этого нужен личный автотранспорт граждан, и нет возможности, соблюдая все права собственности, попросить у них, а если не дадут, идти к следующим, кто даст. И все это, опираясь исключительно на закон, на какие-то регуляции, судебные решения. Нет возможности все это делать. Вместо этого реквизируют автотранспорт, могут заселить, скажем, во время войны эвакуированных в частный дом, могут продовольственные припасы реквизировать для нужд армии, могут гражданское население погнать рыть окопы, мало ли, что еще может произойти такого, чего в мирной ситуации быть не может.

И когда люди смотрят на это в ретроспективе, то есть когда война уже кончилась, когда наводнение уже склынуло, они говорят себе: «Как хорошо, что этого больше нет, как хорошо, что моей мирной жизни ничего не угрожает!» И они снова идут на избирательный участок, и где-то в глубине души понимают, что, случись наводнение, без этого не обойтись. Но также, если чрезвычайное положение вводится, по их мнению, необоснованно, они страшно нервно к этому относятся, в этом самый главный, самый тонкий момент.

Когда есть явная угроза, когда есть необходимость в принятии быстрых решительных, в том числе идущих против рутинного права, мер, тогда все скорее готовы эту ситуацию принять, чем когда такой очевидной угрозы нет и когда не совсем понятно, почему чрезвычайное положение вводится или почему оно прекращается и прекращается ли оно.

Каким образом возможно вернуть жизнь обратно из чрезвычайного положения в нормальное? И исследование Шmitta, с которого мы начали, было о том, что бывает два рода диктатуры, соответственно, бывает два рода чрезвычайного положения. Один род чрезвычайного положения — это тот, который я только что описал. Когда какой-то главный начальник говорит, что генералу поручает оборону, или прибывает комиссар с чрезвычайными полномочиями, который все сделает, все остановится и будет хорошо. И совсем другой род чрезвычайного положения — это тот, который возникает, например, во время революции,

когда вообще все сметено, правительство старое отправлено не то что в отставку, а в крепость. Объявлено, что совершенно новая власть установлена, что народ взял власть в свои руки. И он объявляет, что будет бороться с врагами чрезвычайными мерами, у него чрезвычайная комиссия — ЧК. Мы это прекрасно знаем из нашей истории. Вводят чрезвычайное положение так, что из него долго и не выходят.

И вот вопрос, на который предстояло ответить политической мысли, вокруг которого мыслители с тех пор боятся, есть ли отсюда какой-то путь к нормальности?

И один из таких сложных, но соблазнительных ответов состоит в том, что не только отсюда нет, но очень многие вещи, которые на определенном этапе развития европейской цивилизации показались бы совершенно немыслимыми, идущими вопреки всему, что связано с понятиями правосознания, прав гражданина, охраны его личности, его тела, свободы совести, перестают играть ту же самую роль в современном обществе, что мы, не замечая этого, уже давно сползли в некоторого рода «чрезвычайщину», и она проявляется себя на разных уровнях, в разных областях там, где мы даем с собой делать то, чего не дал бы делать с собой гражданин XIX века или более раннего времени. И замечаем, что эти симптомы, которые легко можно было перечислять, — это симптомы, на самом деле, чрезвычайщины. В историческом разрезе то, что считается нормальным пониманием прав и свобод в одну эпоху, оказывается совершенно немыслимым или невозможным в другую, а проникновение политических инстанций, государства в лице самых разных его институтов в самые разные аспекты жизни человека необыкновенно велико. Но одного нельзя отрицать, рутинна чрезвычайщина не чрезвычайна, то есть здесь можно перенести ударение или акцент на слово «рутинна». То есть, если вы знаете, что существуют определенного рода регуляции, если вы знаете, откуда они взялись, если вы знаете, что за пределами этих регуляций, с вами ничего дурного не случится. А если вы привыкли выстраивать свою жизнь примерно из того, какова эта рутинна, то можно сказать, что в этой чрезвычайщине есть тоже нечто нормальное. Летом прошлого года, когда проходили выборы в городскую думу и когда были взволнованы политически активные сообщества в Москве, я написал несколько не очень больших, но важных для меня текстов, которые содержали довольно простую мысль, но она оказалась, видимо, простой не для всех, я с тех пор пользуюсь каждой возможностью, чтобы эту мысль повторять снова и снова.

Чрезвычайно — это то, что выходит за пределы нормы.

Нет никакого другого смысла чрезвычайщины, кроме выхода за пределы нормы. Мы можем критиковать норму после этого, мы можем говорить, что это плохая норма, что ее надо заменить другой, что она бесчеловечна и так далее. Но у нее есть одно важное обстоятельство: она все равно является нормой и мы ее знаем. И чрезвычайщина, выходящая за пределы нормы, в соответствии с какими-то правилами, которые заложены в самой этой норме, это в каком-то смысле нормальная чрезвычайщина. У нас в нынешней конституции, еще пока действующей, предусмотрено чрезвычайное положение. Мы можем говорить, что это плохая норма, что ее надо по-другому как-то сформулировать, доделать, что этот закон, когда он применяется, применяется недостаточно хорошо, но все равно норма есть, закон есть, и чрезвычайное, в соответствии с этим законом, является нормальным чрезвычайным. То, что меня лично не устраивало, и то, что я считал необходимым подвергать критике и на что обращал внимание летом того года, состояло именно в ненормальности чрезвычайного. Оно было гуляющим ненормальным, плавающим. Как бывают островки нормальности, так бывают островки ненормальности. Человек может вести нормальную жизнь, условно говоря, пойти в кафе и оказаться внезапно участником незаконных встреч, заслуживающим тюремного срока или, по крайней мере, штрафа, совершенно неожиданно для себя. И это плавающая, неотрегулированная, не объявленная норма, ведь не было объявлено чрезвычайного положения. Такое, извините за ученьи термин, окказиональное, то есть осуществляющее вторжение внутрь нормальности, у которого нет достаточной степени прописанных рутинных

оснований в праве, оно вызывало тогда огромное беспокойство. Потом опять все затянулось рутиной, но то, что мы наблюдаем сейчас, по другому поводу и в другом виде, это отчасти повторение того. Еще раз скажу, не повторение, воспроизведение одних и тех же практик, а повторение этой окказиональности. Например, нет правовых оснований у рационального в смысле санитарном указа московского мэра о том, чтобы граждане шестидесяти пяти лет и старше не выходили на улицу. Надо сказать, что он здесь не первый, не единственный, мы с этим встречаемся по всему миру, просто в данном случае мы перекладываем это на нашу ситуацию, мы вспоминаем, что такого рода вещи у нас уже встречались. Мы в данном случае должны относиться к этому очень серьезно. Потому что понимаем, что ситуация действительно в высшей степени серьезная, она именно такая, про которую когда-то Владимир Ильич Ленин написал, что «промедление смерти подобно», но он имел ввиду, что пора совершать революцию. Здесь тоже можно сказать, что промедление смерти подобно потому, что иначе зараза распространится. При нормальном чрезвычайном положении, каким бы неприятным оно ни было, никакой непредсказуемости, на самом деле, нет. Человек знает, например, что нельзя выходить из дома после десяти часов вечера — комендантский час. И он знает, что будет, если он выйдет, — поймают и расстреляют. Какие тут неожиданности? Тут все понятно, точно так же, как при установлении комендантского часа те, кто его устанавливают, исходят из того, что если ввести тотальный комендантский час, как вчера передавали, в Индии — все запрутся на три недели. Я, честно говоря, не совсем представляю, как можно в Индии запереться всем на три недели, то есть там очень много людей, но не умрут ли они за эти три недели, не выходя из дома? Я пока этого не понимаю, надо подождать каких-то других сообщений, но выглядит это довольно странно, как странными выглядят последние сообщения из Великобритании.

Здесь что-то скрывается такое, что либо является абсолютно новым, либо какая-то недоговоренность в самих указаниях, регуляциях, которую рано или поздно придется разъяснить, потому что так просто не срабатывает, не получается.

Такая вот, еще раз, нормальная чрезвычайность, она в каком-то смысле удобна.

Она политически неприятна, человек привык — еще раз вернусь, это важно — быть политически активным, сознательным гражданином, для него немыслимо осознание того, что кто-то другой определяет важный аспект его жизни. Но это не значит, что он живет в ситуации непредсказуемости, наоборот, может, его не устраивает предсказуемость ситуации, когда он не может принять спонтанное решение: пойти, куда захочет, встретиться, с кем захочет, выйти из дома, когда ему требуется. То, что мы сталкиваемся с вещами, которые начинаем осознавать лишь впоследствии, оглядываясь на них, это полбеды. Целая беда другая.

Очевидно, что у современного государства в настоящий момент нет достаточных механизмов контроля и наказания тех, кто вздумал бы выступать против подобного рода регуляций. Допустим, что эта санитарная регуляция еще больше усилилась по сравнению с тем, что мы знали вчера или на настоящий момент, — но до сих пор все, что было, невзирая на все кары, невзирая на все штрафы, сроки и заключения, все равно предполагает очень важный элемент, который не учитывается в концепциях диктатуры и чрезвычайного положения. Это момент самосознания. Есть ретроспективное самосознание («Ах, вот в чем было дело!»), но есть и перспективное, когда мы планируем свое будущее поведение. Когда мы еще не знаем серьезности того, о чем мы узнаем только в будущем, а планируем поведение уже сегодня. Мы должны сейчас понимать последствия своих поступков. Одно следствие моего поступка, когда меня могут наказать за нарушение регуляции, но понятно, что такой тотальный контроль невозможен и всех не пересажают, поэтому приходится обращаться к сознательности. То есть к тому, чего нет ни в одной концепции диктатуры. Нет этой ставки на саморегуляцию, самоорганизацию людей. Понятно, что это уже следующий этап тоталитарного характера отношения к человеку, который впускает полицейского внутрь себя, и этот невидимый контролер становится частью внутреннего, и он начинает говорить: «Делай то, делай это», «Веди себя правильно» и т. д. И здесь наступает некоторый обрыв рациональности.

То есть человек для того, чтобы вести себя так, как хотят условные санитарно-политические власти, должен впустить внутрь себя некоторое абстрактное гигиеническое рассуждение, которое оперирует вещами невидимыми.

Когда Пушкин описывает чуму, говорит:

И девы-розы пьем дыханье,—
Быть может... полное Чумы!

Никто не знал о вирусах тогда ничего. Но предполагается, что у человека, который сейчас выглядит таким свеженьkim и бодреньkim, на самом деле внутри уже зараза, и он через какое-то время умрет, и все видят, как это происходит, это уже есть на опыте. К этому относятся фаталистически, тем не менее остается только один выход:

Как от проказницы Зимы,
Запремся также от Чумы!

То есть сядем на карантин, а что мы в себе носим, на самом деле, это выяснится через некоторое время, важно, чтобы ничего больше не пускали. Нам предлагается сейчас эта идея, она нуждается в дополнительных подкреплениях, но какого рода? Одно дело, когда вы видите на улицах эту страшную телегу, которая развозит мертвцевов и подбирает их на улице, когда вы видите всюду этих страшных в балахонах, в масках, в которых ходят врачи. Совсем другое дело, когда вы видите город, который живет своей жизнью. Продолжают ходить автобусы, работает метро, те же самые магазины и еще что-то. Часть социальной жизни сохраняется, часть прекращается, и по поводу того, почему прекращается часть социальной жизни, начинают рассказывать длинную и, я бы не сказал, что очень уж простую историю. За последние две недели мы слышали ее много раз: рано или поздно заболеют все или очень многие, но чтобы они не заболели одновременно и не обрушились на те клиники, в которых их будут лечить, но не смогут вылечить, необходимо этот процесс растянуть. Растянуть его можно только путем изоляции. Но смотрите, что здесь включается. Нас заставляют одновременно включить воображение и задействовать потенциал доверия рассказывающему. Предполагается, что заведомо то, что рассказывают, рассказывает тот, кому верят, что именно так будут обстоять дела. Дальше необходимо включить способность выстраивания длинных логических размышлений. Вообще, говорят, эта способность не у всех присутствует и не все ее включают в обычной жизни. И дальше самый важный момент. Как только люди все это включают и начинают рассуждать, у них появляются разного рода вопросы. Вопросы о реальных цифрах смертности, о том, откуда все это взялось, не болели ли мы этим раньше, не переболели ли несколько месяцев назад. О том, как работает иммунитет, о том, что бодрое настроение — это лучшее лекарство, и огромное количество всего остального. Возникает естественная для современного общества, для современного образованного человека готовность толочь воду в ступе и бесконечно обсуждать, дифференцировать мнения, а с чем ему тогда сообразовывать свое поведение? И на это прекрасный ответ — вот регуляция, надо не рассуждать, а повиноваться, вас никто не просил рассуждать.

<...>

Можно сделать продолжение в сторону, которая также представляет интерес, но до сих пор не была затронута. Это касается устройства межчеловеческих отношений. Ведь эти регуляции достаточно болезненны, например, для экономической жизни. Все обсуждают, что это значит для экономики. Но практически никто не обсуждает, что это означает для социальной жизни. Есть вещи, которые лежат на поверхности, например, вся система образования традиционно рассматривается у нас как способ социализации молодежи, способ получения не просто грамотного населения, но, в частности, специалистов, нужных разным

областям, в том числе экономике. Но система образования — это также огромный концентрат активной молодежи. То есть в нормальное время дня, в большую часть времен года вы не видите на улицах детей. Понятно, что они в школах, значительная часть молодежи в своих вузах. И сейчас все эти люди оказались по домам, и родителей призывают взять их под контроль, как будто это так просто, как будто это возможно в принципе. Можно относиться к этому как угодно, но здесь совершенно очевидно, что это неконтролируемая стихия социальности. Можно привести в пример прямо противоположную возрастную группу.

Слышны жалобы на южно-европейских стариков, которые своими привычками довели дело до такой большой беды. Возможно, это не является главной причиной такой высокой смертности, может быть, смертность не настолько высокая, как кажется сейчас в Италии, в Испании. Это мы все узнаем впоследствии, но все, что мы знаем об этих странах, говорит, что это действительно так. Там живут бодрые, активные сознательные пожилые люди с их привычкой к такой контактной культуре, и отбить ее совершенно невозможно. И это наилучшие условия для передачи заразы, даже если не этой заразы, то какую-нибудь следующую заразу они будут передавать точно так же. И после того, как мы это узнали, что может следовать? — Абсолютно ничего. Это очень важный момент. Есть какие-то социальные вещи, которые ошибочно воспринимаются поддающимися некоторому сознательному управлению. Теперь после того, как мы знаем, что это и почему это, мы должны использовать какие-то сознательные, спроектированные нами способы воздействия на это устройство, для того чтобы этого не было — это абсолютно исключено. Можно легко предположить, что, например, люди, которые не могут прожить иначе, как нарушая какие-нибудь постановления, будут думать не о том, что они являются потенциальными, подчеркиваю, потенциальными переносчиками заразы, а о том, что заработка нужен им сегодня, завтра и послезавтра. Или люди, которые привыкли встречаться своим дружеским кружком и которые должны поставить под угрозу свои традиционные встречи, но не потому, что на улицах валяются трупы, подчеркиваю еще раз. Вы можете показать по телевизору несколько раз какие-нибудь стены умирающих, переполненные больницы, но человек выходит на улицу, на улице солнышко, пустые залипые ярким светом аллеи. Все хорошо, все приятности большого города. И что вы предлагаете? Как вы проконтролируете его перемещения, его общение с другими людьми? Как вы засунете ему в голову эту мысль, что я не несу в себе эту заразу, я повышаю опасность перегрузить систему здравоохранения. Чудовищная логическая фантазия, за которой не стоит ничего наглядного. На мой взгляд, она является совершенно не работающей. <...> Вокруг нас ходят люди, они все здоровы по виду, но мы должны заставить себя думать, что, возможно, они все уже мертвцы, что они глубоко уже поражены. Они все прекрасно себя чувствуют, как нам показывали буквально пару недель назад европейских политиков или спортсменов, которые смеялись и говорили, что все это чепуха, и после этого шли сдавать тест, и выяснялось, что этот вирус уже у них есть. Это означает, что привычные различия чистого и нечистого, опасного и безопасного перестают работать. Пока они перестают работать только в одном смысле, в смысле невротизации, которая оборачивается двумя противоположными стратегиями. Одна из стратегий состоит в том, что я не выйду из дома без респиратора, одноразовых перчаток, вообще лишний раз не буду выходить, а если выйду, то после этого сожгу одежду, в респираторе буду менять фильтр, я выживу, а вы умрете. Противоположная стратегия — чему быть, того не миновать, такие вещи постоянно случаются, и незачем придавать этому слишком большое значение. Но хотя это две противоположные стратегии, они вызваны примерно одним и тем же. Такой тотальной невротизацией и, на мой взгляд, тотальным параличом рациональной способности. Это можно сопоставить с тем, что было после взрыва на чернобыльской станции. В частности, социолог Ульрих Бек написал «Общество риска» именно после Чернобыля. Он начинает как раз с того, что есть принципы, позволяющие рассматривать человека как выжившее в природе существо, которое обладает способностью выживать в totally враждебной среде.

Но беда в том, что Чернобыль поставил все это под сомнение, потому что нет органов чувств, которые позволили бы — за всю историю человечества тело не приспособилось к этому — определять, где радиация есть, а где ее нет.

Все правильные способы поведения, например чаще бывать на свежем воздухе, питаться пищей, выросшей в дикой природе, все это уже тогда входило в понятие здорового образа жизни, — это все оказалось ложными рекомендациями на фоне Чернобыля.

Человек упорным напряженным постоянством выработал правила жизни: сто советов, как прожить до ста лет, тысяча советов, как прожить до тысячи лет. «Следуй им, и ты будешь мощный, здоровый, будешь поднимать сто килограммов!» И вдруг на него обрушивается то, для чего абсолютно все эти рекомендации, кроме совета мыть руки — он, к счастью, не устарел, — оказались абсолютно бессмысленными. Это очень интересный момент, потому что очевидно, что в критической точке наступит какой-то критический момент. Человек не может пойти в те места, которые съедали его свободное время, которые были специально придуманы для того, чтобы он не размышлял. Нормальный здоровый человек едет в центр, где не смолкает какой-то гул, где люди постоянно в контакте, где постоянно что-то происходит, где можно пойти куда угодно: на выставку, на концерт, где в три часа ночи можно спокойно поесть и так далее. И вдруг все это исчезает, человек оказывается в совершенно новой ситуации. Мы не говорим, что это значит для экономики, тут новая социальная ситуация именно мегаполиса, заточенного под тотальное втягивание в сеть событий ничего не подозревающего горожанина. И первое время горожанин, естественно, находится в шоке, то, что сейчас мы наблюдаем — это состояние шоковое. На работу нельзя — вся работа дистанционная. На тусовки нельзя, никаких развлечений нет, лишний раз в магазин не выйдешь. И кругом поджидает невидимая зараза. И бежать тоже некуда. Один из самых мощных способов решения проблем — сбежать туда, где хорошо. Выясняется, что таких мест не осталось, их просто нет в принципе. Возможно, где-то глубоко в недрах Москвы есть ледяной бункер, абсолютно лишенный микробов, но мы о нем не знаем и никогда не узнаем. После того как мы узнали сегодня с утра, что принц Чарльз имеет положительный анализ на коронавирус, мы понимаем, что все. В Англии стоят очереди за туалетной бумагой, в Индии закрыты все места, на круизных лайнерах, которые спроектированы как плавучий рай, люди умирают. Это ловушка. Земля — огромная ловушка. И как мне представляется, пока не исчезли средства электронной коммуникации, это рано или поздно приведет к совершенно новым способам общения. Не останется ничего, кроме как общаться, когда будут пересмотрены все 125 терабайт одинаковых фильмов и сыграны все игры — будем надеяться, что не наступит блэкаут, потому что сети уже неправляются. Совершенно очевидно, что поглощение свободного времени или поглощение энергии мысли, которое брало на себя множество разных социальных институтов, отойдет немного на задний план. Кто-то говорит, что это шанс побывать с семьей. Шанс очень амбивалентный.

Для кого-то это шанс впервые поговорить по-человечески, а для кого-то — отрезать голову всем домашним. Мы знаем, что социальные концентраторы разряжали, в частности, обстановку в семье. Сейчас, если говорить языком системной социальной теории, на системы интеракций, то есть на простые социальные системы, которые замкнуты в четырех стенах, переносят функции больших социальных систем, причем в объемах совершенно неожиданных. И картина, при которой преподаватель проводит пять лекций из своей кухни, при этом вокруг суетится семья — это не фантастическая ситуация, не надо ее рассматривать как нечто недопроектированное, недодуманное. Это новая характеристика социальной жизни, которая обернется пока что трудно представимыми вещами, бесследно это не пройдет. Это перенапряжение ресурсов простых социальных систем, в первую очередь семьи, антропологических ресурсов. Просто оттого что люди все время сидят на одном месте, с ними может произойти все что угодно. Недостаток впечатлений, обращенность на себя, я бы сказал, душевное самоедство. В перспективе все очень неважно, нехорошие вещи. В свою очередь, вполне возможно, что это шанс для тех, кто традиционно такой жизнью живет, кто привык вести себя так. Для тех, кому уютна ситуация затворничества, кто терпеть не может все эти людные сборища. Это философы, одинокие художники и, возможно, еще какие-то группы.

Балконное гестапо — ситуация, когда оставшиеся на карантине люди кричат, осуждают и ругают нарушающих ограничения людей.

Героизация — наделение в большей степени медработников чертами самопожертвенных мучеников во имя всеобщей безопасности. Выражается в культе фигуры врачей и прославлении медицины. Происходит через показ фотографий врачей на уличных рекламных объектах с сопровождающими призывами соблюдать карантинные ограничения. Одна из самых распространенных фраз: «Мы остались на работе ради вас! Вы ради нас останьтесь дома!» Также проявляется в онлайн-флешмобах в знак благодарности врачам. Явление героизации относится не только к медработникам, но и к представителям других профессий — курьерам, уборщикам, инженерам и пр.

COVID-диссидентство — отрицание существования коронавируса и активное сопротивление внедряемым мерам предосторожности.

COVID'ют — *бран.* человек в явной форме отрицающий существование коронавируса и не соблюдающий ограничения; COVID-диссидент.

Инфодемия — большое количество слухов, текстов, фейк-ньюс, анекдотов и любых других текстов, которые сопровождают эпидемию в каждой стране либо предшествуют ей.

Информационный детокс — образ жизни, при котором минимизируются либо полностью исключаются новостные источники в целях заботы о ментальном здоровье.

Корпоративный кризис — возможность прекращения существования компании, связанная с исчезновением рабочих мест, вынужденной приостановкой деятельности; сокращение рабочих мест, переход на дистанционный режим работы.

Новая мифология — создание и распространение мифов и слухов относительно вируса, пандемии и ограничительных мер. Приписывание генезису болезни рукотворный или искусственный характер.

Составлен Артуром Князевым и Марусей Ревазовой.

Новая осторожность — постоянная готовность к противостоянию пандемии через достижение чистоты, стерильности и безопасности; бдительность, остережение от опасности заразиться; беспокойство по поводу контакта с вирусом.

Новая стерильность — новые требования к чистоте, тщательное мытье рук, дезинфекция поверхностей, связанные с опасностью заражения вирусом.

Нормализация / Эпидемическая дискриминация — один из важных критерии разделения людей на категории в эпоху эпидемии: например, наиболее уязвимыми часто называются люди старше 65 лет или люди, живущие с хроническими заболеваниями.

Обратный культурный шок — стресс, вызванный возвращением человека к привычному и нормальному. Изначально — возвращением домой из длительного путешествия, сейчас — к попыткам пре-пандемического быта. Трудности адаптации к предшествующему пандемии образу жизни.

Самоизоляция — самостоятельное помещение себя на карантин в домашнее пространство во время пандемии; термин, используемый государственной властью для обозначения режима, во время которого критически ограничивается выход граждан из дома и их перемещение по городу.

Санитарная власть — комплекс санитарно-эпидемиологических и гигиенических мер, направленных на излечение заболевших людей и против распространения инфекции. Зачастую характеризуется большей авторитетностью, безусловностью и влиянием, по сравнению с властью административной. Является частью биополитики.

Социальное дистанцирование — увеличение физического расстояния между людьми и снижение близких физических контактов.

Интервью

«Чрезвычайное интервью» с AES+F

Разговор состоялся 28 апреля 2020 года.

Полина Могилина: Вам давно приписывают «пророчества» в искусстве — «Исламский проект» 1996 года, затем «Последнее восстание», прекрасно иллюстрирующее виртуализацию жизни молодого поколения, и т. д. Видео *Inverso Mundus* заканчивается кадрами, когда землю и людей накрывают гигантские радиолярии, вызывающие в голове ассоциации с вирусами. И, конечно, в свете событий, захвативших мир в начале 2020 года, это видение кажется метафоричным. Вы думали о чем-то подобном тогда? Предполагали подобное развитие событий?

AES+F: Мы, естественно, не предполагали никакой пандемии. Радиолярии в этом проекте — это гравюры немецкого ученого Эрнста Геккеля, который исследовал древние микроорганизмы. Мы обратились к ним, поскольку они напоминают, с одной стороны, фантастическую архитектуру Босха, с другой — не то микробов, не то амеб — очень примитивные организмы, которые не являются антропоморфными. И, по логике *Inverso Mundus*, мы превратили эти невидимые практически организмы в огромные не то существа, не то конструкции, которые прибывают к нам из космоса, то есть это иноземное нашествие. Конечно, это оказалось похоже на вирус, даже чисто визуально. Тут можно много спекулировать на эту тему... Существует современная физическая теория, согласно которой космос и его физика порождены нашим воображением, то есть это взаимосвязанные вещи и объектность равняется субъектности. Работа художника фактически иллюстрирует эту теорию. Это идея «Соляриса», собственно говоря.

ПМ: То, что вы предвосхищаете в своих проектах, это больше визионерство или пристальные тонкие наблюдения за изменениями, происходящими в политике и обществе?

AES+F: Мы обычно сравниваем этот процесс с социальным психоанализом, где художник является психоаналитиком, а вместо пациента, лежащего на кушетке, анализируются страхи и желания современного общества, выраженные в массмедиа, соцсетях и компьютерных играх и т. п.

ПМ: Существует мнение, что социальные катастрофы и чрезвычайные ситуации оказывают сильное влияние на общество, вызывая глобальные парадигмальные изменения или менее значительные, но все же важные перемены в личности человека в лучшую сторону. Проще говоря, сильные потрясения способны сделать нас лучше. Могли бы с этим согласиться? И если да, то как может пандемия повлиять на человечество?

AES+F: Сразу не могли бы согласиться, что нечто вообще делает нас лучше или хуже, особенно катастрофы. Скорее, экстремальные события проявляют те уровни добра и зла, которые в нас и так содержатся. То есть хороших людей могут делать героями, плохих — совсем мерзкими злодеями, смешных — совсем клоунами. Мы видим это на примере того, что сейчас происходит в политике.

ПМ: Получается, что чрезвычайное положение является неким катализатором?

AES+F: Примерно так, как когда-то проявляли фотографию в ванной с реактивами. Это и есть те самые реактивы, что засыпали в ванну, и картинка проявлялась очень ясно и контрастно.

А если говорить о том, насколько такие события изменяют мир, то можно вспомнить мем о том, что «мир никогда не будет прежним», который изначально в некоторой степени абсурден. Естественно, мир не может одномоментно измениться за два месяца карантина.

В то же время понятно, что какие-то вещи, как общение онлайн и вообще second life, — они, конечно, увеличиваются, но интересно, что они же и будут вызывать изрядное отвращение.

А все настоящее, физическое, тактильное будет носить привилегированный характер. Устав от бесконечного интернет-арта, конечно, люди захотят пойти в галерею и увидеть живой перформанс или даже потрогать какой-то объект.

ПМ: В ваших проектах много метафор событий нашей истории. И чаще всего они не имеют привязок к локальной проблематике, а носят скорее глобальный характер, поэтому ваше искусство находит отклик и понимание у зрителей разных стран и континентов. Ситуация, в которой мы существуем сегодня, давно не локальная, носит как раз глобальный характер и затрагивает, по сути, любого человека. Какие чувства вы испытываете в это время?

AES+F: Мы как раз всегда существовали в глобальном пространстве, поэтому для нас странность и сюрреалистичность этой ситуации заключается в том, что нельзя сесть в такси, приехать в Шереметьево и улететь в Италию или тот же Китай, где у нас планируется выставка. И вот мы сидим и ловим слухи, когда же откроется авиаобщение. Действительно, образовался этот странный виртуальный глобализм, которого еще лет десять назад бы не было без Zoom, WhatsApp, Skype и т. д.

ПМ: На фоне бесконечного обсуждения COVID-19 и всех последствий, связанных с распространением вируса, все остальные новости и проблемы словно бы отошли на второй план и утратили свое влияние, значимость. Это ярчайший общественный триггер сегодняшнего дня, но может он заинтересовать вас и найти отражение в вашей работе?

AES+F: Я думаю, мы наоборот будем любыми способами избегать этой темы, потому что она уже «предсказана», и сейчас наверняка появится много плохого искусства на эту тему, как мы видели на примере экологии до этого. Мы даже будем переосмысливать что-то в нашем новом проекте, который мы придумали летом.

Там есть эпизод, который буквально воспроизводит паранойю на тему искусственного вируса, рожденного в уханьской лаборатории. Теперь нам придется это пересмотреть. То, что уже стало новостью, не может быть предметом искусства.

ПМ: Как изоляция влияет на ваши рабочие процессы? Чему вам удается посвящать время и свое внимание сейчас, на что раньше не было времени?

AES+F: С одной стороны, мы перешли, насколько это возможно, «на удаленку», но когда общение между собой и с ассистентами происходит только так, видно, насколько люди нуждаются в живом ощущении друг друга. Все-таки человечество совсем недавно перешло на дистанционное общение, до этого люди тысячелетиями видели тела друг друга, лица, глаза — язык тела. И это очень важно и для работы тоже. С другой стороны, мы сейчас делаем живопись, до которой не доходили руки.

ПМ: Свидетелями какого значимого исторического события в прошлом вы бы хотели стать?

ЛЕ: Мне бы совсем не хотелось этого, я думаю, что в любой истории было намного тяжелее существовать, чем даже сейчас, если путешествовать, то лет на 50 вперед.

Татьяна Арзамасова: А если бы ты был приглашен на торжественное открытие Терм Диоклетиана, ты разве был бы против?

Лев Евзович: Ну я бы не отказался, да.

ПМ: Каким вам видится мир в будущем?

AES+F: Нам кажется, мир не будет очень похож на все футуристические визуализации, которые мы видели начиная с 1920-х годов. Все будет намного больше похоже на мир, в котором мы существуем сейчас, но у нас будет не 11, а 214 iPhone. Но какие-то вещи, связанные с нашей биологией, изменятся. Полов и гендров будет не два, не три и не пять, а намного больше... Часть людей будут фактически бессмертны, главное, насколько на всех людей будет хватать этих потрясающих технологических возможностей. Тяжелейшей проблемой будет напряжение между богатыми и существующими вне богатства — массой, манипулируемой цифровыми технологиями.

ПМ: А как вы считаете, будет ли место физическому воплощению искусства?

AES+F: Да, конечно. И хочется надеяться, что это будет доступно многим, а не только лишь «бессмертным».

«Сидим дома»: визуальный дневник Александры Вертинской

Разговор состоялся 15 апреля 2020 года.

Полина Могилна: Саша, как долго вы уже находитесь в изоляции?

Александра Вертинская: Процесс самоограничений шел постепенно, проникая в нашу жизнь параллельно с новостями из Италии, Франции, США, с началом эпидемии в Москве. И к моменту, когда был введен серьезный карантин, уже пришло абсолютное осознание, что это должно быть. Просто у нас ситуация разворачивалась чуть позже, хотя глобально существует давно. Слава богу, я нахожусь с семьей за городом и имею возможность выходить на природу, гулять с собакой и ребенком в лесу.

ПМ: Какие чувства испытывали поначалу? Изменилось ли ваше отношение по прошествии времени?

АВ: Вначале — непонимание, поскольку ты не видишь врага, затем осторожность, за которой приходит подозрительность к окружающим, стоит покинуть свою квартиру, страх перед всем вокруг. На смену приходят стабильные чувства человека, находящегося в карантине и понимающего, что это вынужденные меры, этот период обязательно нужно пройти и это единственное, что может как-то обезопасить тебя и твоих близких.

ПМ: В ваших работах вы обращаетесь к глубокому медитативному созерцанию самой природы, натуры. Кажется, что для вас более характерно внимание к тому, к чему не прикасалась рука человека вовсе, или к тому, что она давно покинула (руины, заброшенные уголки). И мне видится, что вашему творчеству не способна помешать изоляция, а может быть, наоборот, даже способствует большей продуктивности. Так ли это?

АВ: После моей персональной выставки в Мультимедиа Арт Музее у меня наступило абсолютное опустошение. Это всегда происходит после больших проектов, когда ты выкладываешься полностью и на смену приходит некоторый вакуум. После выставки я долгое время занималась проектами, никак не связанными ни с живописью, ни с рисунком. И сейчас, в полной изоляции, меня прорвало — захотелось рисовать именно жизнь, людей. Мои наброски с натуры, я рисую моделей, которые у меня перед глазами — моя дочь Лиза, собака Капур, мой муж Емельян, я частями.

После стольких лет перерыва, когда я не рисовала живую натуру, умение никуда не пропало, и сейчас я с большим удовольствием делаю эти живые наброски, которые, возможно, восполняют отсутствие живого общения.

Может быть, скоро я перейду к фотографии как источнику, слава богу, есть большой архив в телефоне, собранный за многие годы, разложенный по папкам, который можно использовать в качестве натуры.

ПМ: Может, эти рисунки, некий визуальный дневник, который вы сейчас ведете, ляжет в основу нового проекта?

АВ: Сложно сказать. Может быть, таким образом я переключаю внимание. Нет гармонии и красоты в происходящем сейчас, поэтому я отвлекаюсь на скетчи и, дай бог, все пройдет, и наступит какое-то спокойное время, мы войдем в свою колею. И я не знаю, так ли уж изменится мир или потечет по своему привычному, проторенному руслу.

ПМ: Вспоминая пословицу о том, что у медали две стороны, можно предположить, что в этой непростой, даже чрезвычайной ситуации, которая выпала на наше время, может обнаружиться определенная польза для индивида. Кажется, что внешние потрясения и какие-то лишения и ограничения могут подтолкнуть художников к новым плоскостям. Может, для многих это как раз время более глубокого погружения внутрь себя и в этом есть большая прелест этого времени?

АВ: Честно говоря, я никогда не интересовалась острыми социальными темами и не пыталась выразить их через искусство. И в чужих художественных проектах это совсем не то, что может меня зацепить.

Я люблю чистое искусство, причем это может быть все что угодно. Например, граффити, в котором я увижу жест художника в чистом виде, лишенный социального контекста.

Лично мне текущая ситуация скорее напомнила студенческие годы, когда наступает время отчета перед комиссией и преподавателями о проделанной работе, а у тебя ничего нет. И эта экстренная ситуация подталкивает тебя к более сконцентрированной работе: тебя буквально осеняет и ты работаешь non-stop. Может, по драйву и энергетике это состояние похоже на текущее, но что из этого выйдет, я пока сама не знаю.

ПМ: Я скорее имела в виду тот момент, что в условиях современной скорости и информационной перегруженности нашей жизни мы зачастую настолько включены во внешний мир в связи с работой, активной социальной жизнью, постоянным нахождением в информационном поле интернета и т. д., что практически лишены возможности побывать наедине с самим собой. И вынужденная самоизоляция, в которой многие оказались сейчас, демонстрирует, насколько дискомфортно для многих оказалось это нахождение наедине с собой. Насколько для вас как для художника погружение в себя является естественным и продуктивным?

АВ: Моя работа это и есть погружение в себя, поэтому такое состояние для меня абсолютно гармонично. Больше времени в покое, больше времени на раздумья и на работу.

ПМ: Когда весь мир наконец придет в себя после охватившей его пандемии, как вам кажется, что изменится в людях навсегда? Станет ли эта мировая чрезвычайная ситуация толчком к глобальным переменам в социальном или психологическом отношении? Каким вообще вам видится завтрашний день, если предаться попыткам визионерства?

АВ: Я думаю, что многие люди станут терпимее к близким и к окружающим в том числе, очень надеюсь на это. Люди будут ценить простые радости жизни, которые пролетали на сумасшедшей скорости все это время. Честно говоря, я думаю что люди вернутся к прежней жизни, может быть, более осмысленно...

Но чтобы что-то произошло кардинальное, или то, что будущее будет не похоже на то, что было до эпидемии, — это иллюзия.

Может быть, радость человеческого общения, которая почти отсутствует у молодого поколения сегодня, потому что все происходит в режиме переписки, позвонить человеку стало чуть ли не дурным тоном, нарушением личного пространства. Может быть, это живое общение

вернется из старых забытых времен. И, конечно, очень важно и отрадно восстановление природных ресурсов, которое мы видим из новостей — белухи плавают в Черном море, киты приплыли к берегам Франции, на каменной площади в Сиене выросла трава. Может быть, люди что-то сберегут из этого, очень хочу надеяться.

ПМ: Я знала, что вас как человека, глубоко любящего природу, это обрадует, памятая о том, что вы поддерживаете общество защиты китов и даже ездили в экспедицию в Териберку. Есть какие-то отдаленные и труднодоступные уголки, которые вы бы мечтали посетить, чтобы в большей степени ощутить такую первозданность природы?

АВ: Фонд защиты китов как раз планировал в следующем году поездку в Норвегию, там множество китов в дикой природе. Еще Исландия, где я тоже не была.

«Чрезвычайное интервью» с Николаем Онищенко

Разговор состоялся 10 апреля 2020 года.

Кристина Романова: Коля, в твоих работах присутствует некоторая странность на общем фоне, который, как кажется, совершенно обычный и нормальный. Все вроде бы выглядит естественно, но всегда есть что-то непривычное или нелогичное. Почему складывается такое впечатление?

Николай Онищенко: Дело в том, что эту «неладность» я вижу и в окружающем мире. Например, сегодня в парке на детской площадке мы видели горку-руса́лку, и из ее чрева должны выкатываться играющие дети. И ведь это мегастранный: дети выкатываются из чрева русалки. Это вполне могло быть арт-объектом, стоять в галерее или на стенде престижной арт-ярмарки, но это просто стоит в парке Москвы, и ты проходишь мимо вполне такой себе привычной картины.

Искусство просто позволяет фокусироваться на таких странностях, которые в обычной жизни ты пропускаешь, не особо обращая внимание. Помимо странностей, я бы еще сказал про общее ощущение нестабильности, хрупкости тех представлений о мире, которыми мы живем, с которыми мы растем и которые в нас долго и изнурительно формировала мировая культура и наука. Вроде общая картина мира ясна, все довольно стройно, но отчего-то возникают такие зазоры — «сквозняки» ирреального мира. Всегда присутствует потусторонний фактор, который расшатывает твои представления и дестабилизирует.

Мир является не совсем тем, что мы о нем знаем, думаем — вернее, не тем, что нас научили о нем думать. Он гораздо многомернее и сложнее, а наши поступки и реакции не всегда связаны с рациональными категориями. Есть многое необъяснимых вещей, которые ты не можешь отследить и практически не можешь зафиксировать. Поэтому, конечно, у меня вызывают интерес разнообразные альтернативные знания о мире, без них все было бы плоским.

КР: В каком проекте ты решил впервые поговорить со зрителем об альтернативных мирах?

НО: Первый проект, пожалуй, был ALINA. Это история, которая касалась абстрактного, обезличенного, антиантропоцентричного пространства. Когда признаки человеческого присутствия фрагментарно есть, но самого человека уже нет. Это была первая работа, в которой тема исчезновения привычного взгляда на вещи в моей практике появилась. А что если человечество исчезнет или приобретет другие формы, и на смену ему придут иные материи и конструкции?

КР: Есть ли в твоих работах ряд символов, сюжетов, которые переходят от проекта к проекту?

НО: Формально, конечно, да, цвет, материалы, звук, какие-то элементы переходят из проекта в проект, это как почерк, ты можешь писать разные вещи, даже противоположные друг другу по смыслу, но почерк останется твоим, неизменным. Но можно использовать совершенно разные медиа — аудио, видео или графику.

Например, аудиоинсталляция «Топь», где мы вначале слышим звуки леса, хруст веток. Создается такая ситуация, которая для большинства людей связана с состоянием покоя, умиротворенная неспешная прогулка по лесу. Тебе должно быть максимально комфортно, за этим ты сюда и пришел. Но тут раздаются звуки выстрелов, происходит резкое изменение эмоционального фона, и появляется тревожность. Конечно, это моделирование псевдореальности, сконструированные ситуации, которые художник формирует. Мне интересны вещи «экстраординарные», которые выходят за границы человеческого сознания.

КР: Во многих работах присутствует линия. Расскажи о ней.

НО: Линия в моем случае — это довольно выразительный инструмент, такой вектор, создающий напряжение, прорывающий плоскость.

Говоря про напряжение, я вспомнил проект «Фобия взгляда», где были использованы инструменты теорий заговора, такой язык передач НТВ и подобных источников. И работать с этим оказалось очень интересно, это позволяет лучше понимать механизмы любой официальной пропаганды — как компилируются факты, смыслы, как из разрозненных противоречивых сведений можно создавать вполне стройную историю. Тот же прием я применял в проекте «Блекнет», создавая вымышленный дневник человека, жившего в Казани в 1960-е годы, историю его сумасшествия. Все это очень тесно связано с состояниями нестабильности.

КР: Ты говоришь про нестабильность, и я вспомнила серию графики с катастрофами. Ты часто смотришь новости?

НО: Вероятно, ты говоришь про проект Oddity... Нет, только то, что просачивается через социальные сети. Весь этот информационный поток проходит через каждого в огромных количествах, и чтобы все это не исчезало в пустоту, я в течение трех месяцев переносил это на бумагу. Это был пленэр, только вместо видов природы или города я использовал монитор компьютера. И подавляющее большинство изображений, которые я видел, конечно, были сцены разнообразных крушений — авиакатастрофы, автомобильные аварии, поезда. В этой серии вполне реалистичные изображения трансформируются в смазанные пятна. Мне показалось, что сама катастрофа как раз и представляет собой смазанные пятна, превращение чего-то конкретного и имевшего жесткую форму в абстракцию, в энергию.

КР: Почему тебе нравится работать с архивами разных ЧП?

НО: В случае с серией Oddity это был архив, который почти невозможно игнорировать, и появилось желание с этим работать. Можно еще вспомнить про AIR — серию графики и видео, связанную с темой испытания ядерного оружия. Я искал официальные снимки, которые были опубликованы в газетах, частично в видеохронике, и потом перерисовывал их типографской краской на большой формат. Такая красота разрушения, стихийность, масштабность, невозможность контроля, но при этом созданная самим человеком невозможность.

Ядерную реакцию нельзя проконтролировать, но кто-то может этим контролировать других. Часть работ я делал совместно с Димой Филипповым, мы использовали прямую печать на бумагу с помощью эмульсии, затем это дорисовывалось той же типографской краской.

КР: Складывается ощущение, что архив лежит в основе многих твоих проектов.

НО: Я бы так не сказал. Например, в проекте «Перевал» была только одна работа, которая сделана по мотивам фотографии из найденной пленки группы-экспедиции Дятлова. Сама история перевала Дятлова в этом проекте не так важна, скорее это метафора, перевал — переход через рациональное. Не во всех проектах архив существенно важен.

КР: Не могу не спросить, хотел бы ты быть свидетелем какого-то события из прошлого?

НО: Пожалуй, только очутиться в Средневековье. Есть гипотеза, основанная на исторических находках, что в Средние века пшеница массово была заражена спорыней, вызывающей галлюцинации. И все эти гротескные образы в искусстве и всплеск мистицизма были для живущего тогда человека вполне привычной реальностью. Но это эпоха, ты спросила про событие — возникновение мира, конечно. Это интересно, но, думаю, жить станет просто невыносимо после того, как ты узнаешь основную загадку, над которой тысячелетиями бьется наука, философия.

КР: Считается, что время перемен идеально подходит для работы. Какие ощущения у тебя в связи с нынешней обстановкой?

НО: Да, это вполне закономерно. Искусство подпитывается сильным эмоциями. Все всплески в истории искусства всегда были связаны с катаклизмами. Так что сейчас у нас есть шанс на что-то интересное. Если ты не занимаешься искусством, тесно связанным с непосредственной коммуникацией со зрителями, то такие лабораторные условия создают отличную ситуацию для работы.

Самое время показать серию «Сигнал» с изображениями локаторов. Это объемный образ, который связан с таинственным и недосказанным. И это просто красиво — вся эта огромная сложная мощь предметов, связанных с космосом, как противопоставление привычному существованию.

КР: Как думаешь, что станет с художественными практиками в будущем?

НО: Еще большая интеграция в политику, в пиар, в науку. Искусство — bipolarная конструкция. С одной стороны, оно фиксирует настоящее, а с другой — формирует его. Чаяния футурристов 1920-х годов не смогли сработать сразу — эти эксперименты по производству людей как функций, отказ от личного пространства — но зато уже сейчас можно это увидеть. Мы стали больше работать, стирается граница рабочего-личного, заказать еду из ресторана стало доступнее и проще, чем приготовить ее самому. Постепенное вымывание человеческих эмоций и приравнивание человека к машине.

КР: Каким тебе видится будущее через десять, сто, тысячу лет?

НО: Думаю, через десять лет продолжится более глубокое срастание человека с технологиями. Уже сейчас вполне можно сказать, что айфон стал продолжением человеческой руки, так что будущее уже наступило, дальше это будет развиваться еще глубже.

Через сто лет... может произойти разделение мира — появятся общины, в которых будет доминировать полный отказ от технологий, такая очередная волна нью-эйджа, нео-неохиппи, выбросившие свои устройства и бегающие по полям, попытка возврата к чувственному, «простому» миру.

Через тысячу лет мы, скорее всего, станем бессмертными путем полного отделения сознания от тела, что-то вроде полного проживания в альтернативных реальностях, как в видеоиграх.

«Чрезвычайное интервью» с Сергеем Прокофьевым

Разговор состоялся 24 марта 2020 года.

Кристина Романова: Сережа, мне кажется, сейчас с тобой было крайне необходимо поговорить — как с человеком, который знает толк в чрезвычайных положениях. Переосмыслианию этих положений посвящены многие твои работы. Чем вызван такой интерес?

Сергей Прокофьев: Есть ощущение краха, и я бы описал все ЧП одним словосочетанием — «ощущение краха». Но самое базовое для меня ощущение, которое есть в моих работах, переходит от проекта к проекту и которое я «копаю» со всех сторон, — это напряжение. Напряжение и энергия. Для себя я разработал такую систему: если ты находишься лицом к лицу с произведением, даже если оно из *net art*, и если у тебя мурашки бегают от головы до пяток, то это хорошее искусство. Это такой критерий напряжения. А бывает все на «пятерочку» сделано — все есть, а напряжения нет. И оно может возникнуть просто в любой момент — удача и случайность. Это напряжение между мной и миром. И все потому, что мир как он есть меня по ряду причин не устраивает, и поэтому я, как любой другой художник, пытаюсь строить свой мир от работы к работе.

KR: Тебе интересно именно фиксировать это неустройство или думать над вариантами переустройства?

СП: Вообще, с будущим есть большие проблемы. Мне видится, что мы, по сути, выживаем. Сейчас я резко захожу в пространство политики, потому что, по моему мнению, любой власти, которая не чувствует свою законность, выгодно, чтобы те, кто находится под властью, были слабыми. Занимались выживанием и не задавали лишних вопросов про изменения. И я сам, честно говоря, в своих работах редко задумываюсь о будущем. В основном как-то отражаю то, что происходит на моих глазах.

KR: А ты помнишь, когда ты впервые решил отразить неустройство и то напряжение, которое ты ощущаешь, в художественной практике?

СП: Да, я это очень четко помню. Это был 2011 год, на следующий день после самого первого протестного митинга на Чистых прудах. Тогда моя мастерская была рядом, я шел мимо памятника Грибоедову, и там чувствовалась энергия и то самое напряжение. Все газоны были вытоптаны, везде валялись заграждения, которые используют в метро и на митингах. И тут практически «розовым лучом из космоса» я ощутил, что надо сделать работу в виде такого заграждения. Через полчаса я вернулся с ruletкой, замерил и стал сопоставлять с размерами люминесцентных ламп — все совпало один к одному. И стало понятно, что надо точно делать.

KR: Получается, ты впервые почувствовал то самое напряжение на волне протестных настроений?

СП: Да, тогда я почувствовал себя художником и эту энергию, которая была разлита в воздухе. Весь 2012 год был как атомный реактор.

KR: Как тебе кажется, есть ли в твоих работах какой-то общий набор символов, смыслов, или, может быть, медиум, которые бы переходили от проекта к проекту?

СП: Когда я начинал работать как художник, я работал в основном или даже только со светом. Но при этом мне, как и любому художнику, хочется отличаться и быть «неудобным». Я начал понимать, что мое имя начинает ассоциироваться с этим медиумом. Но так как я занимаюсь светом еще и в коммерческой области, я решил сознательно отказаться от этой техники.

KR: Слишком много света стало в твоей жизни.

СП: Пожалуй, чтобы не было авторского стиля, как это бывает в дизайне, надо пробовать разное. Это во-первых. Во-вторых, в качестве «перехода» особого рода. Я помню разговоры с отцом, который плавно и методично повторял мне «В нашей стране нужно или заниматься политикой, или эмигрировать». Но для меня такая черно-белая позиция всегда была недостаточной, и я выдумал такой третий путь, как говорить о политических вещах. А именно в «безопасной резервации современного искусства» — это почти внутренняя эмиграция. Тем временем политическая жизнь реальна и влияет на людей и на то, как они друг с другом договариваются, а в области искусства эти жесты, по сути, ни на что не влияют, а тебе как художнику хочется, чтобы ты что-то сделал — и мир изменился. Такой модернистский подход. Я не отношусь к этому серьезно, но все равно это присутствует.

KR: Если искусство не влияет на жизнь, то, может быть, наука на это способна?

СП: Я работал инженером-конструктором на ракетном заводе и учился там в нанотехнологической аспирантуре. Но разочаровался в научном подходе к изучению мира. Я наблюдал тотальный крах своими глазами, причем такой, против которого никто из вовлеченных людей не мог ничего поделать.

KR: У тебя была персональная выставка в 2015 году «Мозговой паразит», на которой ты показывал видеодокументацию падения ракетоносителя. Это и был тот крах, очевидцем которого ты стал?

СП: Я не был очевидцем, скорее я видел не сам перформанс, а его документацию. Это было интересно, и воздух был пронизан событием. Оно, как призрак, витало в заводских коридорах. Я работал инженером-конструктором на ракетном заводе и учился там в нанотехнологической аспирантуре. Каждый рабочий день я совершал путешествие во времени. За проходной начинались 1970-е годы, которые так бережно старались навсегда сохранить заводчане. Но смерть все равно настигала их. В декабре 2006 — январе 2007 года на этаже, где я работал, все стали прямо умирать и умирать. <...> Рабочие тоже умирали, и из-за этого случались казусы. <...> Самый большой страх, конечно, был, если ракета упадет. В сентябре 2007 года она все-таки упала, и все сотрудники сделались тихими и немного бесплотными, потому что был необъявленный коллективный траур по ракете. <...> А свою экспериментальную плазменную установку я так и не увидел.

KR: А тебе бы хотелось стать свидетелем какого-то события, происшествия или катаклизма из прошлого, важного, которое изменило ход истории?

СП: Ты знаешь, нет. Все эти события катастрофические. И сидя здесь, я могу сказать «нет, мне бы не хотелось быть прямым свидетелем». Но при этом никто из нас не застрахован от попадания в такую ситуацию.

КР: Почему все-таки не хотелось бы?

СП: Я понимаю, что когда ты являешься непосредственным свидетелем, то работает особый механизм психики. Оно банально, и оно часть жизни. Нет времени отрефлексировать.

Нужно, чтобы страсти улеглись. А во-вторых, мне нравится воображение, и я считаю, ему надо отдать всю власть. Я в конце концов художник, а не революционер.

КР: Неустройство и политика тесно переплетаются в твоей практике. Расскажи про свой «долгострой», а именно проект «Ад. им. Сергея Прокофьева», он ведь был начат как раз в связи с очень важными событиями.

СП: Проект начался как супергорячая медийная история, когда только все события и бои на Украине в аэропорте Донецка стали происходить. Я опосредованно был очевидцем этого. И меня много раз спрашивали, почему я туда не поехал. Мне было достаточно медийных образов, и я представлял, что если бы я приехал туда, я бы столкнулся с человеческими историями и сразу бы возник этический вопрос. А мне хотелось максимально «расчеловечить» эту историю и сделать проект отстраненным и холодным. Чтобы не занимать ни в коей мере ни одну из сторон. Мне нравится, как проект охлаждается, но при этом само событие не завершилось, все действия продолжаются и являются серьезным источником напряжения.

КР: Считается, что время перемен или таких «микрокатастроф», которые возникают с какой-то регулярностью, интересное время для работы художника. Какие у тебя ощущения в связи с нынешней обстановкой?

СП: Да, такие события — пища для художника. Такое время тебя «выстегивает» из твоего уютного мещанства, в которое так или иначе сползаешь. Фиксировать или отражать в работах такие моменты времени это как оставлять «свидетельства» о том времени, в котором я живу, в своих работах. Возможно, это банальное желание попасть в архив. Однако для того чтобы эта событийная пища была питательной, должен присутствовать драйв. Но на данный момент драйва никакого нет, есть нарастающее напряжение и тревожность.

КР: Должно пройти время. Если следовать твоему принципу, то скоро вслед за напряжением появится и искусство. Расскажи про перформанс, который удивительным образом совпал с нынешней обстановкой?

СП: Это было мероприятие — встреча с художниками «Опытное поле» в прошлом апреле. Но так совпало, что именно в этот период у меня началась сезонная аллергия и я не хотел пропускать встречу. Во-первых, нельзя же художникам просто так встретиться. Нужно искусство поделать. Во-вторых, Андрей Кузькин рассказал мне про одного своего друга, который, будучи таким же аллергиком, как и я, поехал на майские праздники кататься на велосипеде за город и умер. Мне даже не очень важно, реальная ли эта история, но она поразила своей парадоксальностью. И я решил оградить себя от опасности и довести действие до абсурда. И два с половиной часа катался по кругу на велосипеде по полу. Сперва хотелось изменить рутину людей, который наблюдали — друзья, родители и дети с шашлыками. Я искусственно создавал напряжение длительностью процесса. Некоторые люди на 20-й мой круг собирались и уходили. Потом стали прибегать дети, чтобы посмотреть на меня, как на проезжающий мимо поезд или как на циклически меняющееся природное явление.

КР: В одних работах ты пытаешься зафиксировать случившееся напряжение, в других создаешь его сам искусственно?

СП: Это связано еще с тем, что у меня случился переход к перформативным практикам. Напряжение копится и взрывается тем или иным перформативным актом — длительным и беспощадным.

КР: Можем ли мы поговорить о будущем или альтернативном будущем? И я знаю, ты любишь смотреть на звезды, а это почти будущее.

СП: Да, это очень красиво. При должном качестве техники ты видишь галактики. И они действительно реальны и существуют, но на расстоянии в миллиарды километров, которые не помещаются в человеческом сознании. Будущим важно заниматься, пусть даже практической пользы в этом нет. Но как упражнение и как практика сопротивления это важно.

КР: Каким тебе видится будущее через десять, сто, тысячу лет? Я вспоминаю твою работу «Икра» 2016 года.

СП: Да, была такая работа, и по сути она посвящена этому «возможному будущему». Ее можно назвать поверхностной и плакатной. Но я не мог удержаться, чтобы ее не сделать. Перед единственным выстрелом было много мыслей, нерешительности, поисков шлема, наконечников. Стрела просто вошла в противоударный пластик забрала. Вокруг лезвия появилось много длинных микротрецинок, расходящихся в разные стороны как солнечные лучи. Пластик отработал свою функцию, лезвие лишь наполовину вошло в него. Если бы в шлеме была голова, то она не пострадала бы. Как можно расценивать это событие? Как революционный порыв? Как свидетельство прочности вертикали, транслирующей власть из Москвы? В семидесятые годы могло одновременно казаться, что СССР навсегда и что он обязательно рухнет, правда непонятно, когда именно. Теперьнее положение напоминает тот период. Но будет ли что-то происходить также непонятно, просто нарастает напряжение.

СП: А почему такие временные отрезки при воображении будущего: десять, сто и тысяча лет?

КР: Десять — это очень близко, прямо практически рядом, и ты можешь представить себя в будущем. Сто — это уже мир без тебя, а тысяча — это уже мир не только без тебя, но и без всего, что тебя окружает сейчас.

СП: Я думаю, через десять лет мы будем более сознательными людьми и более чуткими друг к другу и к окружающей природе. Через сто лет технократическая составляющая упрется в свой предел. И по теории Маклюэна нас ждет срастание с гаджетами, которые мы вынесли вовне, а теперь они будут возвращаться обратно в нас.

Мне кажется, можно говорить об актуальности фронтального дискурса. Человеку нужны большие идеи. Начнется освоение доступных планет, чтобы как минимум разгрузить нашу планету, потому что вряд ли в рамках роста осознанности будут крупные войны, которые могли бы, как лесные пожары, корректировать численность населения. А насчет тысячи лет, разум человеческий настолько сильно изменится, что мы обретем четвертое изменение и вся вселенная станет нашим домом. Поживем — увидим!

«Чрезвычайное интервью» с Микелисом Фишерсом

Разговор состоялся 9 апреля 2020 года.

Кристина Романова: Тема «чрезвычайности» абсолютно твоя. Все твои работы последних лет — это сплошное переосмысление происходящего и ожидание грядущего апокалипсиса. И вот, «если бы...» наступило. Как твои ощущения от происходящего?

Микелис Фишерс: Знаешь, я, конечно, ждал этого всю жизнь. Оно так или иначе должно было произойти. Трудно даже представить, как можно было не заметить, что что-то не так. В принципе, я думаю, каждый из нас все понимал, разница лишь в том, сколько энергии тытратишь, чтобы отвлечься и не думать об этом. Есть же очень много способов в нашем мире, которые позволяют не думать о существенном. Я совсем не рад и не горжусь тем, что думал и думаю об этом всегда.

КР: С какого проекта все твои мысли и размышления о переменах обрели визуальность?

МФ: Кажется, что так было всегда. Эти мысли крутятся в моей голове каруселью, и я их перемалываю постоянно — смерть, гибель человечества, экология перемешиваются с личными историями. Они есть во мне, и, чтобы они меня не съели, приходится часть выплескивать в работы.

Я, помню, в 2004 году рисовал серию пейзажей под названием *Unpopulated*. Мне тогда хотелось запечатлеть последние места, не испоганенные людьми.

КР: Это были реальные места или вымышленные?

МФ: Очень даже реальные. Я специально искал места силы, например недалеко от пирамид, гор, кстати, даже в Крыму ездил по местам Максимилиана Волошина. Конечно, Южная Америка, Мексика и даже Латвия. Наверное, это было начало.

КР: У тебя была работа, которую мы показывали на групповой выставке EXTENSION.LV в Москве, затем в Нижнем Новгороде — огромный холст «Черная материя».

МФ: Там без катастроф (смеется). Сейчас-то я знаю ответ. Но когда-то я думал, что есть бесконечность в отношении масштаба: атом состоит из ядра и электронов, и на них кто-то живет. Как мини-вселенная. Но шло время, и наука выяснила, что на электроне не проживешь. Но проживешь где-нибудь еще во вселенной.

КР: Позже ты создал мини-вселенную со своими героями, при этом оставляя признаки нашего мира — бренды, популярные места. Я про серию *Disgrace* («Несправедливость»),

МФ: Вся серия выполнена в технике 1960-х годов, а именно резьбы по дереву на полированных деревянных дощечках, про новые миры на основе нашего. Как раз в этой серии есть работа «Ящеры заботятся о нарастающем числе человеческого населения», где ящерицы опьяняют бананы. Это я делал, когда были новости о вирусе в Африке. Мои герои — рептилоиды — уже давно живут в моих работах среди НЛО, снежного человека, пирамид и

даже у Стены Плача («Экуменическая служба у Стены Плача»).

КР: Мы собирались показывать в Москве твой новый проект, который в прошлом году был показан на станции Дубулты (Юрмала, Латвия), но теперь я даже не знаю, что будет в новом мире. Давай, может быть, ты расскажешь немного про него? Там как раз была созданная тобой маленькая Стена Плача.

МФ: Мы называем Ригу маленьким Парижем, и нам нравится, что у нас есть что-то похожее, но маленькое. Есть маленькая Швейцария, есть маленькая Венеция, туда скоро должны проплыть маленькие дельфины. И я решил сделать маленькую Стену Плача, ведь плакать-то нам нравится, а туда можно пройти выпустить все горе из себя. Это инсталляция и аудио. Я сам записывал аудио и получал большое удовольствие. Многие мне говорили, что объект имеет целебные свойства. Я создал место силы из пенопласта.

Еще в этом проекте есть работы, сделанные в технике фrottажа. В Перу есть полигональные камни, которые до сих пор остаются загадкой. Я ставил бумагу на них и проводил карандашом. Получались такие неясные пейзажи. Казалось бы, как их связать — стену плача и эти графики? Мы еще до нашей эры стали терять технологии, и это видно во многих объектах. Внизу настоящей Стены Плача огромные идеальные блоки, неясно как туда транспортированные. Как и в Перу. Это мне показалось интересным. Вот эта утрата знаний в момент смены цивилизаций.

Проект опять про апокалипсис. К сожалению, я придумал много новых слов, и поэтому будет сложно перевести даже название: «Пейзажи, где кто-то виноват в чем-то». Это серия огромных холстов, которые я создавал из огромного количества рисунков и эскизов разных лет. Целое лето я стоял перед белым холстом и не мог начать. Но когда приближалось время vernissage, я закончил в итоге работу за месяц-два. В принципе, это коллаж. Например, мой герой — мясокрыл и работа «Последняя проповедь жиличного мясокрыла» уже были у меня раньше. Главный герой — Трин — самое главное существо на этой планете, которое материализует все и которое немного увлеклось и создало вторую луну и нарушило гравитацию. Он потребляет очень много энергии и сильно нагревается и потеет, поэтому на переднем плане работы лужа, так сказать, «потоозеро». В общем, звучит все это странно. Пускай это будет самодостаточным миром без объяснений. Надеюсь, когда-нибудь покажем в Москве.

КР: Что ты ждешь от нынешней обстановки и перемен, которые происходят?

МФ: Отличный вопрос, но совсем ничего не хочется. Сегодня весь день был в мастерской, но какое искусство? Все бессмысленно. Я недавно делал эскизы гравюры на черном граните, то, что остается только на камне. Видимо, предчувствовал. Чего не хочется, так это бросаться с головой в дигитальные активности.

Бессмысленно полагать, что все пройдет и будет как раньше. И занять себя большим количеством работы и не думать. Это время, чтобы проститься со старым миром, и можно даже потосковать. Я скорее жду нового, хотя там нас ждет контроль.

Так удивительно, я верю во все, что происходит, только на пятьдесят процентов. Как и всегда, я верю и не верю всему, что говорят и показывают в новостях. Снова не ясно, где правда, а где неправда. Может быть, снова заговор, а может земля — живое существо, и ей все надоело, она создала такую штуку, чтобы нам немного напомнить о себе.

Мне кажется, что последние годы четыре я жил в режиме ожидания, что что-то должно случиться настоящее в этом мире сплошного фейка.

КР: А хотел ли бы ты быть свидетелем какого-то события из прошлого, которое изменило ход истории?

МФ: Только если в шестидесятые-семидесятые в психodelическую революцию (смеется). Но вообще, мне хватило, мне было 18 лет, когда произошла смена социализма на капитализм.

КР: На выставке «Открытый перелом» в Москве показывали видео «Дрессировка рептилоида. БУДУЩЕГО НЕТ, ТОЛЬКО НАСТОЯЩЕЕ!», где ты ходишь по горячим углям. Можешь ли ты сейчас думать о будущем?

МФ: Для этого видео важен английский вариант названия: *Reptile Drill. No Future, Present Only!* Такой пост-панк-буддизм. Но на самом деле о будущем пока особо не получается думать, еще рано. Непонятно, куда пойдет. У меня есть скучный сценарий и веселый.

Скучный вариант, если все продолжается волнами и годами. История всех фантастических фильмов, не тех, которые про зомби, а тех, где про оружие, про технологии, когда победят и останутся только орангутаны с автоматами. Вот тут и будет похоже на наше состояние, когда мы стоим перед пирамидами и ничего не понимаем. Несколько поколений будут смотреть на руины наших городов и преклоняться, но не понимать, что это такое. Как ацтеки использовали пирамиды как церемониальные центры, понимая, что надо поклоняться, ведь кто-то создал их, и этот кто-то круче.

А самый радостный вариант, если бы все врубились, что надо что-то менять. Везде стоит вопрос об искусственном интеллекте, и неясно, это мы под его контролем уже или он еще под нашим. Сперва скажут, что тебе нужно, потом куда тебе ходить, потом уже током будут бить. Сейчас просто захотелось пойти на пленэр порисовать.

КР: Я перечитываю твоё прошлое интервью двухлетней давности, ты тогда его закончил словами: «Самая большая радость, когда кто-нибудь признается, что после увиденных работ задумался о том, о чем я пытаюсь сказать. И снова я морализирую и призываю общество к переменам». Кажется, все по-прежнему актуально.

Appendices

Context

Infodemics, Fake News and Solidarity Practices

In conversation with Alexandra Arkhipova (March 31, 2020)

Infodemic is a situation characterized by large numbers of rumors, texts, including panicked messages, fake news, anecdotal reports, i.e., all texts that accompany the epidemic in every country or often, as was the case in Russia, precede it.

WHO has declared a fight against the infodemic. Note that this term originally comes from among the countries speaking Spanish and other Romance languages. The important thing is why WHO suddenly took an interest in this phenomenon. The reason is that there have been articles published over the recent two years that compare the information dissemination on social media, including rumors or fake news, with relation to events other than an epidemic. We all know about the statistics of an epidemic, you'd have to live under a rock to not know about these numbers and letters, about the formula $R_0 > 1$, where R is the average number of other people infected by a host throughout their sickness period. Meaning that, if $R > 1$, an epidemic emerges and the infection spreads. Where $R < 1$, the epidemic winds down, that is, the infection goes away naturally. Exactly the same model is used in research of infodemics that would flood social media after a disaster. Researchers who believe infodemics to be dangerous conclude that the danger comes not from the actual content of the fakes, which are mostly harmless advice.

In one of the articles (written in 2019 before the pandemic took over the headlines), the authors state that if an infodemic is reduced by 20% this already helps combat the real epidemic, and a reduction of 40–50% has a significant positive impact. The authors developed this model based on data from outbreaks other than the coronavirus: the modern, albeit of a lesser scale, epidemics of measles, smallpox, cholera. This is how infodemics are dangerous. This does not mean, however, that all countries have the legislation to fight fake news.

I'm almost sure that most fakes are innocuous pranks. Schoolchildren in particular have a tendency for such jokes. As schoolchildren, we had personal record books for homework, grades and teacher notes. We did successful forgery to fake or remove the eloquent disciplinary write-ups by teachers. You could rip out the damning page, but since the pages were numbered, it was obvious if one went missing. There were tricky techniques, peculiar secrets for how to fake it. Is there anyone who did never do such things? I mean to say that most of these stories are at heart jokes. It may be intentional misinformation, a petty comeback, or just a joke. But the crucial question here is why people pick up and spread the fakes. The issue is not why some blogger wrote a tongue-in-cheek poem; the issue is why another woman reposted it and made a joke. The issue is why dozens of thousands of people shared it on their social media and commented. They were not forced by anyone but were driven by something. After all, spreading fake news is mostly done with no malicious intent. You can launch as many fakes as you like, people will continue picking them up just because they want to. Therefore, there is some cognitive mechanism in the mind that makes them do it. Take the case of the beautiful fake Pushkin poem (on quarantine). This was an act of reassurance: look, people experienced this in the past, and they survived, and everything turned out fine, and darkness and despair will eventually give way to spring and hope.

Counter to WHO, many anthropologists and evolutionary psychologists propose that an infodemic is not a disease. They say that fake news is in fact very similar to what we normally exchange in natural interactions. These are informal texts, or as famous anthropologists Robin Dunbar and Marshall Sahlins along with many others term it "gossip." We don't exchange gossip because we

Alexandra Arkhipova — social anthropologist, senior research fellow, School of Advanced Studies in Humanities, RANEPA.

are inane. This information is usually light on material content, that is, people discuss who wore it best, who has which car or house, discuss looks, who got more attractive or otherwise, discuss clothes and shopping—the informational part here is not especially valuable, this is important to maintain social ties. I do this to demonstrate: “Look, I’m just like you. I think like you, I talk like you, I give you advice.” Dunbar says among all types of gossip and rumors the most popular one is good advice. Second comes sharing of experience, and the third is badmouthing people who violate the public good, violate the social contract, and thus violate our own comfy world.

A message, which is at odds with truth even if plausible, has its own structure and function. The function is to show that we are not alone, that one person cares about the other. On yet another parenting messenger thread, one of the moms forwards this text because she wants to forewarn, she cares for the parents of her son’s classmates; that is why, to reiterate, fake news has several meta-narratives. The most popular one is pseudo-medical advice, the second most popular narrative is alternative folk recipes, where you have ginger and garlic or that one long text ostensibly by the sages of Athos that recommends to get some olive oil and paint a cross on your door to protect against the virus. By looking at photos, people are actually doing it. They do go out and paint an olive oil cross on their apartment entrance. All these old-time folk recipes are the more popular part, a part of what would today be called fake news too.

The fact itself that this kind of information is disseminated is a manifestation of societal care. And it is very important for us.

It comes down to the social law of informal ties: the more frightening the situation is, the more our connections fall apart (and our ties are indeed degrading), the more a person seeks consolidation—the more different information they send out, truthful and not so much. This is what propels fake news.

At the same time, we need to understand that the time of a severe lack of trust in the government is an excellent trigger for the person to disseminate what they think is true or is concealed by the authorities, instead of sharing basic information or official mayor’s guidelines.

In an epidemic, we do not have actionable communication with representatives of the authorities who would be in a position to quickly, in real time comment on what is going on. Let’s say someone sees and photographs the National Guard being bussed into Moscow. Two days later, where is the press conference about that? Why wasn’t this explained immediately and why weren’t journalists asking questions? The vacuum of such vertical communication and transparency breeds and spreads fake news. Although I would like to once again stress: only a very small percentage of them pose a threat to life and safety.

The next thing we need to cover is the emerging practices of grassroots solidarity. These practices can be classed into two categories: pragmatic and ritualized solidarity. The two do not necessarily go together. Two weeks ago, a new practice of helping the elderly was getting big traction in Moscow and other cities. Notes were posted in apartment blocks: “Dear grandpa and grandma, do not go out for groceries, better call this number, I’m your neighbor, I live in apartment such and such, I’ll do the shopping for you.” It is a practical offer to help.

Also, horizontal ties are greatly strengthened. Such grassroots solidarity practices include, among others, help or fundraising in hardest-hit countries: in Spain, Italy and France. My sources report, they are raising money for nice things that make life easier, for example to buy a large powerful coffee maker specially for doctors, paramedics and nurses. People buy boxes of masks and bring them to hospitals. These are practices of real support, but then there are also ritualized expressions of support. This would be the moments taking place in all cities across Europe where the epidemic is raging: coming to balconies and windows to applaud the medical workers. This is popular in Spain, Italy, France, and the Scandinavian countries. But there are other, less known ritualized practices. I really liked one in Norway where they put teddy bears in the windows. In line with the Protestant culture, windows are clearly seen there, including what’s inside. Teddy bears are there to calm the children who are quarantined, to make them happy. The Norwegians also put out colorful drawings, to show that the future ahead is still bright. Happiness will come, sunrise is coming. Another similar example is balcony concerts. This, by the way, can be classified as virtual

solidarization, with people organizing parties or concerts on Zoom, many even drink together via video.

Control and oversight practices also merit attention. From six feet under, the great French philosopher Michel Foucault is probably having a jolly “told you so!” moment. I’m now telling you in Foucault’s voice that grassroots control and oversight practices are taking hold. Some are not grassroots; like an hour ago as I got a call from my ninety-two-year-old grandmother who said that a neighbor went out to get some fresh air on the bench and got detained by a police patrol, who informed her “you, old lady, is not getting your quarantine allowance, not a chance now, go home, lock yourself up and die.” This is how not-grassroots goes, and we are focusing on grassroots control. Well, what are these practices? Situations where we see in real time how the ideas of the public good are revised. Now living in this brave new world, we realized during this revision that in order to preserve our society we must ourselves limit our rights. We sit at home, we deliver classes via Skype, we raise whiskey glasses via Skype, we don’t go to galleries. But then all around us are these various bad apples, the freeloaders, who violate the public good even though this public good helps them survive. So, grassroots control practices emerge, you’ve all heard about and seen them.

Say, for example, as soon as you post something benign online about how you met with a friend or went to a store one kilometer from home, there will be someone responding: “You’re violating the lockdown, how dare you, just you think about how many people you’ll kill with this little action of yours.” A kind of soft shaming. We are not even qualifying as good or bad, it’s not our job after all. Control practices are emerging in Russia right before our eyes. I get messages about new ones every two hours. And some can be very much personalized and covert. For example, an acquaintance of mine uses Instagram to track people returning from abroad within the last month. If she finds out they’ve not self-quarantined or haven’t reported themselves—slipped through the cracks—she herself reports them. This practice of control and supervision is personalized, covert; there is this good-old Russian word for it *stukachestvo*, or snitching. Again, I’m not saying whether it’s right or wrong, it’s none of my business, but there she is.

Having reconsidered the public good, we are now all knights in shining armor who are now foam-at-mouth vehemently defending the new consensus: that we must compromise on our public life, comfort and rights for the good of others. So I have already subscribed to it, and Peter has, and Vasya has, and Mary has, why is there some Polly who returns from Italy and goes to work every day. It’s a desire for justice, an understanding that Polly’s commute to work can undermine the new public good, the new social contract.

Another extremely important point to discuss is this. In actuality, Russia is very awkward with all this public good and the contract, because establishment of the social contract between citizens and the state works very poorly, with difficulty, and many will say that it does not exist at all. From this point of view, Russia has no civil society in the classical sense, where civil society is the product of intricate checks and balances, agreements between the state and its citizens. Thus, when misfortune strikes, people understand they cannot rely on the state to save them and will have to do it themselves.

You might remember the terrible tragedy in the town of Krymsk in 2013. There was a flood and many people died, the city authorities were not prepared for it, the response was inadequate, there were horrendous rumors about a much larger death toll and about flood victims in refrigerator containers. A lot of people stepped up to collect food and clothes, even more volunteered. This is the same idea, we do not trust the institutions to save people, we have to take it into our own hands. This sentiment is very strong in Russia. It is fertile ground for the newly established grassroots control. Other countries have this type of control too. Spain, for example, where it is the fourth week into lockdown and the outlook is quite grim, with the second highest number of infections in Europe after Italy.

Control and oversight practices have a downside in the form of shame and guilt rituals. As a new public good is being formed, it is very important for continuous self-reflection to occur: “Do I have the right to forego the closest grocery store for a better one but 100 meters further away?” or “If I want to visit my family living in the same apartment block but in the other stairwell, how high is the

risk for them?" Mathematicians use statistical coefficients to calculate the probability of contracting the virus for someone just going outdoors, gloves on and touching nothing. What is the probability if you touched the elevator buttons and doorknobs? What is the probability if you throw in a taxi ride, a metro ride, and so on? This can all be modeled to evaluate the level of risk. And in so far as we are capable, everyone is calculating it, and then begins to tell others that this particular risk threshold is appropriate. This launches a new wave of texts based on inaccurate information, which leads to a new wave of fake news. Rinse and repeat.

Overall, it seems to me that criminal liability for dissemination of information is not an especially wise move. Because fakes cannot be stopped. Even if you are off social media, you would go to buy food and could hear the same misinformation at the store checkout, even more exaggerated and blown out of proportion. Not only that, the technology aspect is a challenge, too, since text data is easy to parse but audio messages are much worse. So most of these fakes go out in the form of voice messaging, monitoring and tracing those is a tall order. Apparently, prosecution for spreading fakes will be random. There has already been a fine issued to a woman in the Amur Region for the viral story about the authorities covering up the high infection rate. Obviously, she was not disseminating this all on her own, and she clearly did not author it. Exemplary punishments are a misguided practice.

How to better go about the fakes you encounter? There are two approaches: the first is to enable people when it comes to verifying information, you need to learn to read carefully, pay attention sources, ask the sender if they personally know the people in the story. Let's take a recent popular fake that goes like this: "‘People, stay away from the windows, this night black helicopters will be disinfecting the city,’ relayed the wife of an officer at the local base.” The first questions to the sender: “Do you know this wife of an officer? And what military base is that exactly?” Pay attention and note that the text provides no source. This is followed by a basic web search with the keywords from the text, google it with “fake” or “rumor” at the end. It is easy to look up, you see it crop up across different cities, someone would have put out a debunk warning by that time, local police headquarters are usually very quick to react and publish an official statement, but our people do not read them. Does anybody read police press releases ever?

This brings us to another problem: the best way to curb fake news is through transparency, transparent interface with the authorities. During an epidemic, you need press briefings twice a day, no joke. Twice a day you need communications to explain “Yes, National Guard buses drove into Moscow; the reason was this and that,” or “No, there were no inbound busses,” or “Yes, the vans brought reinforcements to respond to an alien landing; all is fine now: the landers were neutralized and charged as illegal aliens.” Such explanations are needed all the time. Take for example the Moscow Government official website that publishes guidance and compliance advice on the mayor’s pandemic regulations. It contains a lot of conflicting information. Can I hail a taxi or not, what if it’s for work, can I use the metro or not? There are no widely publicized press conferences open to questions. The clarifications given by the state TV are, frankly speaking, not that trust inspiring, and a large share of people, mind you, the younger population does not watch state TV channels, the audience is continuously shrinking.

Looking at what is happening on social media, a great many texts have been posted over the last three days. For example, there is a type of text that the American scholar Bill Ellis calls anti-legends or anti-fakes. He compares legends and fakes to a virus, but adds that our culture wrestles with itself, that is, counters the development of such things. When it grows truly dangerous, people themselves start advocating with anti-fakes and anti-legends, anti-gossip. These take the form of comedy texts, parodies structured like fakes. Everybody laughs and realizes that you should not believe the fakes. It is incredibly impactful. As the volume of panicked messages peaks, such texts appear to curb the fakes. The anti-rumors and anti-fakes are a natural regulator of an infodemic, whatever our perspective on it might be.

State of Emergency and Self-Consciousness

In conversation with Alexander Filippov (March 25, 2020).

Nail Farkhatdinov: We are in a situation where, it seems to me, artists are in a better position than researchers to quicker respond to the unfolding events, as it is just so fast paced, big analytics fall behind, any new study is outdated overnight. An artist, on the other hand, has intuition that requires no academic rationale or proof. Artists can operate solely on this intuition of perception, and they sometimes happen to capture trends that become significant only after a while in the future. As time passes, these trends lend themselves to identification as social phenomena, become available to be described through an academic lens. Tell us, from where we stand today, is it already possible to somehow describe what has been happening in the world in the recent months? To describe it in general and then, of course, as refracted through our realia?

Alexander Filippov: A point to clarify from the get-go, I do agree that a scientist cannot work without a classification system, without framing their experience within a set of concepts, be it concepts inherited from the predecessors or of their own design.

Meaning, that the scientist is hostage to these known frameworks, lines of explanatory argumentation, and, anticipating our further conversation, I can add that there are numerous discussions about what is happening in relation to the pandemic, in particular in the West. I refer to discussions among the prominent philosophers, most famously Giorgio Agamben and Slavoj Žižek, another contributor is Jean-Luc Nancy. Such a misfortune that Zygmunt Bauman died, he would have definitely had something to say on this. And what they say is not quite outright obvious but not unexpected either.

You could get even harsher; take for example Agamben, whom we all love so much. He is actually saying things that he would have said anyway.

Previously he was saying that the state of emergency is already everywhere, except that we did not notice it. Now he is saying that everything has gone haywire, we are all victims, nothing remains—a plague on this plague of yours, a plague on this epidemic of yours. He refuses to listen to reason in any way. But why? We can assume that he holds certain beliefs, but we can equally assume that his own lines of reasoning restrain him, as they do restrain many other authors too. Here it appears to me (there used to be this current phrase, although it is usually remembered as a quote from the movie *The Pokrovsky Gate* and not from the original source) that “art is still in great debt.” Not so sure it is art that is in debt—let the artists be the judge—but science, philosophy, political thought, these are certainly in debt, and we are seeing it right now.

The reason they are in debt is exactly because some things that are readily available to a sane mind are not so visible in these domains: the cookie-cutter theory prevents scientists, political thinkers and philosophers from seeing the evident.

NF: How relevant to the current situation is the traditional vocabulary of studying the state of emergency?

AF: Well, since we uttered that name it and it immediately brought along all the other relevant names,

then all these others are important words. Yes, we named Agamben, named Žižek, but obviously this whole discussion sits in the powerful shadow of Carl Schmitt. His 1921 book *Dictatorship* and his 1927 article *The Concept of the Political* are important works that captured the significance of the state of emergency, the rationalization for the new understanding of sovereignty. Of course, the state of emergency itself is more important to us now than why Carl Schmitt began exploring it and wrote so much about it. Nonetheless, he offers a very productive—and ever relevant, and not surprising also that Agamben debated it and that this later informed his major project *Homo Sacer*—conceptualization of the state of emergency. The famous definition by Schmitt, now known by heart by virtually everybody goes: the sovereign is he who decides on the state of exception.

This brings us to something that can prove extremely pertinent and important for all of us. In a casual understanding, a state of emergency is a situation with some people who have firearms, machine guns, bayonets, both literally and figuratively. Instead of dutifully obeying the citizen who casts her vote for a party, which is then elected to parliament, a forum for discussions producing a balance that satisfies everyone, with a government then formed to implement this common line, as mandated by people who have taken the time to visit the polling station and vote—instead of that there is a state of emergency all of the sudden. What is this state? It is a state where it does not matter in the least who got your vote or whether you voted at all. What laws were passed does not matter in the least. Whatever rights and freedoms are guaranteed to you in the constitution are not quite void but matter much less than it would under normal circumstances. Where from comes the need to call a state of emergency? This can be a natural disaster and it is necessary, for example, to evacuate people from the affected area. This requires requisitioning of private vehicles and it is just not possible to, respectfully of all rights to private property, ask each and everybody to provide their car, thus, allowing the possibility of refusal. And somehow do all this strictly in accordance with the law and regulations and court rulings. This is simply not feasible. Instead, vehicles are requisitioned, or people evacuated from the war zone may be housed in a private residence, or food supplies may be taken over by the military, or civilians may be rounded up to dig trenches, or whatever else may happen which would be inconceivable in peacetime.

As people are looking back at such instances, that is after the war is over, when the flood has gone away, they think to themselves: “Isn’t it good that it’s all passed now, isn’t it good that my peaceful life is now secure?” And they go to the polls again. And somewhere deep within their hearts they have this realization that, if and when there is another flood, these things must be done. At the same time, if a state of emergency is declared without proper grounds, as they people it, they get terribly uncomfortable about it. This is the most important, most delicate aspect.

When there is an immediate threat, an imperative to decide fast and act in the moment, including in conflict with regular law, then everyone is likely to be more accepting of the situation than if the threat were not so apparent and it is not clear why a state of emergency is declared or why and whether it is removed.

How to resume normal life after a state of emergency? The study by Schmitt that we started with investigated the two types of dictatorship, corresponding to two types of emergency respectively. The first state of emergency is the one I just described. When some supreme boss announces that this general is now in charge of defense, or that a commissioner is dispatched with extraordinary powers to restore everything and make it good. Then there is a completely different kind of emergency that occurs, for example, in times of revolution, when everything is torn down, the old government is not only removed from power but moved to a fortress prison. It is announced that a brand-new rule has been established, that the people has taken power into their own hands. The person at the top then announces that he will fight the enemies with extraordinary measures, sets up a State Committee on the State of Emergency. We know this very well from our history. This state of emergency is such that it is not lifted for a very long time.

So here is the question, which is yet to be answered by political theory, which is still at the center of debates by thinkers: is there any way back to normalcy?

One such answer, a complex albeit a tempting one, is that there is no fitting way and that, on top of that, there are many things—which at certain developmental stages of the European civilization would seem completely unthinkable and contrary to everything linked to such concepts as legal consciousness, citizenship rights, protections of the person, freedom of conscience—are losing their previous role in modern society; that without noticing it we have long ago lapsed into an “emergency mindset.” Which finds manifestation on different levels, in different aspects of life where we allow such impositions that a citizen of the 19th century or earlier would have never subjected themselves to. We are noticing that these symptoms, which could be pointed out easily, are markers of the “emergency mindset.” From a historical perspective, a normal understanding of rights and freedoms from one era becomes absolutely unthinkable or impossible in another, while the invasive creep of various political entities, the state as represented by various institutions, into our lives becomes unprecedentedly advanced. One thing, however, cannot be denied: the routine of this mindset is not extraordinary, the stress can fall on the word “routine.” So, if you know that there are certain regulations, if you know where they come from, if you know what lies beyond them, nothing bad will happen to you. And if you get used to aligning your life with this routine, then it can be argued that there is something normal about this kind of emergency. Last summer, at the time of the Moscow parliamentary elections and a corresponding stir-up among the politically-active communities there, I wrote a number of relatively small but personally significant texts. There I communicated a rather simple thought, but it apparently turned out to be not as accessible for everybody, and I have since taken every opportunity to reiterate this idea over and over.

Anything that lies outside the norm is emergency in nature. There is no other meaning to emergency or “emergency mindset” other than being outside the norm. We can then criticize the norm, we can say that the norm is flawed, that it needs to be replaced, that it is inhumane and so on. But one important circumstance about it is that it is still the norm and a familiar one at that. Anything emergency—which is outside this norm according to a set of rules contained within this very norm—is then, in a sense, normal emergency. Our current Constitution, as it is at the moment before the amendments, makes provisions for a state of emergency. We can say that this norm is flawed, that it has to be reformulated, that this law, when enforced, is not enforced well enough, but the norm is there nonetheless, the law is there, and according to this law an emergency is a normal emergency. Back to last summer, what I personally took issue with, what I thought merited criticism and what I spoke out about was the abnormality of emergency. It was a roving abnormal, drifting. As there were islands of normality, so there were islands of abnormality. A person can lead a normal life, go to a cafe one day and suddenly become a party to an illegal meeting, quite unexpectedly now liable to a prison sentence or a fine. This is the drifting, unregulated, undeclared norm, since no state of emergency was called. Such occasional, or in legal terms—underregulated, intrusion into normality was greatly concerning then. It all eventually got bogged down in the routine, but what we are seeing now, under a different pretense and in a different form, is in part a repetition of that. To clarify, not a repetition *per se* or reengagement in the same practices, but a return of that occasional mode. For example, the decree of Moscow Mayor, which is reasonable health-wise, has no legal grounds to actually prevent citizens of over sixty-five from going outdoors. It is not the first or only one, I must say, this has been happening all over the world, but we are here, operating within our situation and recall that similar things already happened before. In such case, we must take this very seriously. Because we recognize that the situation is indeed extremely serious. It is exactly the sort of situation that Vladimir Lenin once wrote about “delay is tantamount to death,” but he meant that it was high time to start a revolution. In today’s case, delay is deadly also because the virus would spread. A normal state of emergency, however unpleasant it might be, is free from any unpredictability. You would be aware, for example, that you could not go outside after 10 p.m. Curfew. And you’d know what would happen if you went, you’d be captured and handed over to a firing squad. Does this leave any place for ambiguity? Everything is cut-and-dry clear, as it is clear for those who impose the curfew, who operate on the assumption that a total curfew—as India was reported to do yesterday—will make

everyone lock up at home for three weeks. Frankly, I cannot quite imagine how everybody in India could possibly stay in total lockdown for three weeks. After all, there are a lot of people, but will they not die during the three weeks at home? I don't understand it yet, am waiting for more reports, but it looks rather strange, similarly to the recent news from the UK.

Something is up here, it is either completely new or there is not enough clarity in the instructions and regulations themselves. They will have to be clarified sooner or later, because it won't take effect so easily, does not work like that.

Once again, a normal emergency is in a way convenient. It is politically unpleasant, since people are now used to—making this important point again—being politically engaged and civic minded, it is unthinkable for them that someone else would make determinations about important aspects of their life. But this does not mean that such a person is living in a situation of unpredictability, maybe on the contrary she is dissatisfied with the predictability of the situation that excludes spontaneity of decision: go where she wants, meet whoever she wants, leave home whenever she needs. The fact that we are faced with things that we only later begin to comprehend, as we look back, is only half the problem. Taken as a whole, the problem is different.

The state obviously does not have sufficiently capable mechanisms to control and punish those who oppose the new regulations. Assume that the sanitary precautions are regulated even stronger than what we've seen so far—but everything that has happened so far, despite all the punishments, despite all the fines, detention and imprisonment still implies a very important component that is not taken into account in the conceptual descriptions of dictatorship and state of emergency. The component is self-consciousness. Self-consciousness can be retrospective ("Ah, that's what it was all about!") but also prospective, as is the case when we plan our future behavior. When we do not yet comprehend the seriousness of what we are about to learn in the future, but do engage in behavior planning today. We need to recognize the consequences of our actions now. One such consequence would be punishment should I violate a regulation, but clearly total control like this is not feasible and it is not feasible to put everybody behind bars, so the thing to do is appeal to integrity. That is, to something missing from all conceptualizations of dictatorship. There is no reliance on self-regulation, self-organization of people. Apparently, this is the next stage of the totalitarian attitude to a person who lets the policeman inside themselves. This invisible supervisor integrates into the inside, becomes a voice: "Do this, do that," "Behave appropriately," and so on. This is a moment when rationality is disrupted.

That is, in order to behave in line with the abstract sanitary-political authority, the person must adopt some abstract hygienic reasoning, which deals in invisibles.

When Pushkin described the plague, he said:

Rose-maidens' scents we drink in boldly,
Scents, it may be—full of the Plague!

Back then, viruses were completely unknown. But it is assumed that a person, appearing so fresh and upbeat at the moment, can in fact already be infected, and will soon decline, and everyone has seen it happen, it has already been experienced. The attitude is fatalistic, but one way still remains:

Old Man Winter we've beat back;
That's how we'll meet the Plague's attack!

That is, we lock down in quarantine, and whatever we are carrying, it will be found out soon enough, the important thing is to not let anything or anybody else in. This is the idea we are currently offered; it needs additional arguments but of what kind? It is one thing when you can observe the dreadful cart that hauls the dead and collects them from the street, when you see all the scary people wearing

the grim overcoats and masks of the plague doctors. It is very different when you observe the city carry on with its life. Buses keep running, the metro is running, the shops are the same, other stuff. A portion of social life is maintained, a portion ceases, and as to why it ceases, a long story is being provided and I would not say it is so easy to follow. We have heard it many times over the past two weeks: sooner or later everybody or most people will get sick, but to make it so that they do not get sick all at the same time and overflow the hospitals where they will be treated but not cured, this curve need to be flattened. Flattening is achieved only through isolation. But pay attention to what's asked of us. We are made to turn on our imaginations and also invest trust into the storyteller. It is assumed that the story and the teller are believed, and the presented outlook is taken at face value. The ability to follow long lines of logical reasoning is called upon. In general, this ability is said to not be universal and not used by everybody in normal life. And now the most important link. As soon as people turn all of this on and start reasoning, they begin asking all kinds of questions. The questions about true death tolls, the origins of the situation, whether this disease is not new, whether we already weathered it a few months ago. About the immune mechanisms, about upbeat mood being the best treatment, and a whole lot of other things. There emerges a natural tendency of the modern society, the modern educated man to beat the wind and endlessly discuss, differentiate the opinions, but what would that man take as guidance then? And the marvelous answer is regulation: we must not reason but obey, no one asked you to reason.

<...>

To continue, we could address a domain that is important but has evaded us so far. It concerns the workings of interpersonal relations. The regulations we've discussed are, after all, painful. For example for the economy. Everybody's talking about the implications for the economy. But few if any talk about the implications for social life. There are things that lie on the surface, for example, the entire education system in our country has been traditionally regarded as a way to socialize young people, a way to produce not merely a literate nation but particular specialists needed in various fields, including the economy. But the education system also serves to concentrate the active youth. In other words, normally at daytime throughout most seasons you don't see children on the streets. Naturally, they are in schools, a large share of young adults is in colleges. Now they all happen to be confined at home, and parents are encouraged to take control of them as if it is so easy, as if it is at all possible. Whatever your opinion here, it is absolutely obvious that this is an uncontrollable social force. Let's have an example with an age group at the other end. We've been hearing grievances aimed at South European old men, whose ways and habits drove the disaster that unraveled.

Perhaps, this was not the main driver of the high mortality, maybe the mortality is not as high in Italy or Spain as it now appears. This will become known later, but all we know of these countries supports that the numbers are true. The elderly there are energetic, active, aware, they have a close-contact culture which is dyed in the wool. These are the perfect conditions for the virus to spread, even if not this virus, then some future infection will also be transmitted in the same fashion. And after this has become known, what follows? — Absolutely nothing. This is crucial. There are social things that are mistakenly believed to be manageable by some conscious effort. So, as we now know the what and how, we need to employ some conscious, thought-up ways of influencing this arrangement to prevent it—this is absolutely off. It's quite safe to assume, for example, that people who cannot hang on but by breaking some regulations will not be thinking that they are potential—and here I stress potential—carriers of the disease, but be thinking that they need to put food on the table today, tomorrow and the day after. Or people who have a habit of regularly seeing their friends and who now have to compromise these traditional meetings, for some reason but not because there are dead bodies on the streets, I stress once again. The TV can show a few times some groaning people near death, overcrowded hospitals, but people will still be going outdoors, it's sunny outdoors, empty alleys soaked in bright light. It seems okay, here are all the perks of a big city. What would you suggest? How to monitor all their movement, their contacts with others? How to embed

this idea in the head that even if I am not carrying the virus, I am increasing the risk of overloading the healthcare system. A horrendous logical fantasy, without any demonstrable support. In my opinion, this is not effective at all. <...> Walking around us are people who are all healthy on the outside, but we need to force ourselves into thinking that they may already be the walking dead, that within they're already affected. They all feel perfectly fine, just as fine as the images from a couple of weeks ago of European politicians or athletes who were laughing and saying that it was all nonsense, and then took the test and tested positive. This means that the conventional distinctions between clean and unclean, dangerous and safe are no longer valid. For now they have stopped working only in one sense, in the sense of neurotization, which translates into two opposing strategies. One of the strategies is to only leave home with a respirator, disposable gloves, not to go out when not necessary, and if necessary then burn the clothes after, change the respirator filter—I will survive and you will die. The opposite strategy is whatever is set to happen will happen, such things happen all the time, and there is no use in giving it too much importance. As two polar opposites, these two strategies still come from one place. The total neuroticization and, in my opinion, total paralysis of rational faculties. It's comparable to what followed after the explosion at Chernobyl. In particular, it was after Chernobyl that sociologist Ulrich Beck wrote *Risk Society*. He opens with an account of the principles that allow us to consider humans as a creature that survives in nature, who is capable of surviving a totally hostile environment.

The issue is, however, that Chernobyl has undermined this, because we have no sense to enable us—our bodies have never adapted to this over the history of mankind—to identify radiation hazard and safety.

All appropriate behaviors, for example, spending more time outdoors, eating organic foods, all that had already come to be part of a healthy lifestyle—all turned out to be ill advice with Chernobyl. People have put great consistent effort into working out the rules of life: a hundred ways to live to a hundred, a thousand ways to live to a thousand. “Do this, and you will be powerful, healthy, will lift a hundred kilograms!” But all of the sudden we are plunged into a situation where all these recommendations, except for the advice to wash hands—this is, fortunately, still relevant—are absolutely meaningless. It is a very interesting moment, because it is obvious that at a critical point there will come a critical moment. People can no longer frequent the places that occupied their free time, which have been specially designed to prevent them from thinking. A normal healthy person goes to the downtown, where the hum-drum is constant and where people are in constant contact, where something is always afoot and where you can go anywhere, an exhibition or a concert, where it's no problem to fetch something to eat at 3 a.m., and so on. Then suddenly all this disappears, you are in a completely novel situation. We are not speaking about the effect on the economy, there is a new social situation of a metropolitan area, which is engineered to fully absorb the unsuspecting citizens into the whirlpool of events. At first the citizen is naturally in shock, what we are seeing now is the state of shock. You cannot go to work—it's all work from home. You cannot hang out, there is no leisure, you cannot go to the store just on a whim. And there's this invisible infection around each corner. There is nowhere to hide either. One of the most powerful approaches to solving problems is to run away, to a good place. Now it so happens that there is no good place left, it just does not exist in principle. Perhaps, there is somewhere deep in the bowels of Moscow an ice bunker completely free of germs, but we do not know about it and will never know. As we learned just this morning that Prince Charles had tested positive for the coronavirus, we realize that this is it. People are queuing in England to stock up on toilet paper, everything is closed in India, onboard cruise ships, which are designed to be a floating paradise, people are dying. It's a trap. The Earth is a huge trap. And it seems to me, as long as electronic communication is available, this will sooner or later lead to completely new ways of interaction. Having rewatched the entire 125-terabyte library of movies and played all the games, there will be nothing left but to communicate—let's hope there is no blackout, because the networks are already strained. It is most evident that the absorption of free time or energy for thought, which has been delivered by numerous social institutions, will somewhat loosen its grip. Some say it is an opportunity to spend time with family. An ambivalent opportunity.

For some it's the first chance to ever have a real talk, for others to cut the heads off of everyone at home. We know that the hubs of social concentration were, among other things, defusing familial tensions. Whereas now, to use the vocabulary of the social systems theory, the systems of interaction, that is simple social systems confined within four walls, are forced to take over the functions of the large social systems, and at an absolutely unexpected scope. A situation where a professor delivers five lectures from his kitchen, with the family hustling around, is not fantastical, do not consider it as something underdeveloped or poorly thought out. This is a new characteristic of social life, which will produce effects that are yet difficult to imagine, but it will not go away without leaving a mark. The resources of simple social systems are stretched, primarily of the family, the anthropological resources. Merely by virtue of constantly occupying one and the same space, anything can happen to the occupants. Lack of experiences, introspection, I'd say, misguided soul searching. In the long run, this is not good, the effects are bad. On the other hand, this is an opportunity for those who have already been living such a life, who are used to this mode of behavior. For those who are comfortable in seclusion, who cannot stand all these crowded gatherings. These are philosophers, lone artists, and maybe some other groups.

Balcony Gestapo — quarantined people judging and criticising those who break quarantine.

Corporate crisis — a possibility of the company's collapse, connected to job losses or the suspension of the business activity; job cuts, telecommuting.

COVID-dissidence — denial of the existence of coronavirus and active resistance to the newly implemented precautionary measures.

COVIDiot pej. — someone not observing the limitations and denying the existence of coronavirus; COVID-dissident.

Glorification — presenting healthcare workers as self-sacrificing martyrs in the name of universal security. Worshipping medicine and doctors through showing their photographs on billboards along with messages calling to stay quarantined. One of the most common examples is "We stay at work for you, you stay at home for us." Glorification can also manifest itself in various flash mobs online, also dedicated to showing gratitude to healthcare workers. It does not only apply to doctors, as other professions such as cleaners, engineers and delivery people.

Health authorities — a complex of hygienic and sanitary measures directed at curing the ill people and stopping the spreading of the infection; is often characterised by the higher credibility, unconditionality and influence when compared to the administrative authorities.

Infodemic — an epidemic of information; a large amount of jokes, rumours, fake news and other media materials that either accompanies the epidemic in every country or comes before it.

Information detox — a lifestyle centered around minimizing media consumption or excluding it completely to care about one's mental health.

New cautiousness — constant readiness to resist the pandemic through achieving sterility, safety and sanitation; vigilance and alertness to the danger of infection; anxiety about contacting the virus.

New mythology — creation and spreading myths and rumours about the virus, the pandemic or the precautionary measures; claiming the virus was created artificially.

New sterility — new sanitation standards, thorough hand-washing, disinfecting surfaces related to the danger of infection with the virus.

Normalisation / Epidemic discrimination — one of the important people categorization criteria in the epidemic: for example, senior citizens over 65 years old or people living with chronic illnesses are often referred to as the most vulnerable.

Reverse culture shock — the stress suffered by people after returning back to normal routine. Originally used about a feeling of returning home after travelling, currently — about attempting to get back to the pre-pandemic lifestyle.

Self-isolation — self-quarantining at home during the pandemic; a term used by governments to describe a regime restricting the citizens' transportation, including leaving their houses.

Social distancing — increasing the physical space between people and decrease of close physical contact.

Interviews

“Emergency Interview” with AES+F

Recorded on April 28, 2020

Polina Mogilina: Your artworks have long been seen as prophecies—the *Islam Project* of 1996, then the *Last Riot*, that illustrates the digitalization of younger people’s lives’ perfectly, etc. The *Inverso Mundus* video ends with giant Radiolaria covering the Earth and inevitably evoking some virus associations. Considering the events of 2020, this vision looks metaphorical. Did you think of something like that then? Could you predict such scenario?

AES+F: Obviously, we could not expect any pandemic. The Radiolaria in these projects are Ernst Haeckel’s engravings: he was a German scientist who studied ancient microorganisms. We used them because they resemble both Bosch’s phantasmagoric architectures and some primitive, non-anthropomorphic microbes. In accordance with the *Inverso Mundus* logic, we turned these almost invisible organisms into gigantic creatures—or structures—that are coming from space, so this is literally a real space invasion. Even visually it was like a virus. You could contemplate a lot on this... There is a theory in modern physics, according to which the space and its mechanics are products of our imagination, which makes them intertwined, and being a subject the same as being an object. The artist’s work illustrates this theory. In fact, this is a *Solaris* idea.

PM: Is what you anticipate in your projects more like visions, or are they close and careful observations of the changes in politics and society?

AES+F: We usually compare this process to social psychoanalysis, where modern society is on the therapy couch, having its fears and desires reflected in mass and social media, computer games, etc., analyzed by an artist instead of a shrink.

PM: It is sometimes argued that social catastrophes and emergency situations have a large impact on society and either alter its paradigm completely, or at least change something in people for the better. Basically, great turbulence can make us great people. Would you agree with that, and if yes, how will the pandemic affect us?

AES+F: We already cannot agree with the part that anything can make us better or worse, especially catastrophes. Rather, extreme circumstances reveal the extent of good and evil we already have inside us. That is, good people become heroes, bad ones become complete villains, funny ones turn into total clowns. We can see that in modern-day politics.

PM: Does it mean the emergency situation is, in itself, a catalyst?

AES+F: Something like that, how photographs used to be developed in bathtubs full of reagents. These are the reagents that were poured in the bath to make the picture contrast and clear. And if we talk about how such events change the world, we might as well remember a meme that goes “the world will never be the same again”, that is absurd to a certain extent. Of course the world cannot instantly change in two months of quarantine. At the same time, it is obvious that there will be more online socialization and otherwise ‘second life’, but these things will also sicken people a lot. While everything real, physical, haptic will become a privilege. When people get tired of endless internet-art, they will want to go to a gallery and see a performance live or even touch some art object.

PM: In your projects, there are a lot of metaphors for historic events. And most often they are not focused on local problems, but are rather global, which is why your art resonates with the

international audiences. The situation we live in today has not been local for a long time, is, in fact, global in nature and affects basically everyone. How does this time feel for you?

AES+F: We have always existed in the global space, and for us the strangeness and surrealism of the situation is in the inability to get a taxi, go to Sheremetyevo airport and fly to Italy or China, where we have an exhibition planned. So we have to sit here and listen to rumors about when will flights start again. Really, there is this strange virtual globalism that could not have been possible ten years ago without Zoom, WhatsApp, Skype, etc.

PM: In the context of endless discussions of the consequences of the COVID-19 pandemic, other news and problems seem to lose their importance. This is an immense social trigger today, but can it interest you and be reflected in your work?

AES+F: I think we will avoid this topic by any means necessary, as it is already ‘predicted’ and must surely inspire a lot of bad art, like we saw with ecology earlier. We will even reconsider something in our new project that we came up with in summer. There is a moment that literally recreates this paranoia about an artificial virus from a lab in Wuhan. Now we have to rethink it. What already became news, cannot become art.

PM: How does isolation affect your working processes? What can you dedicate your attention and newfound time to?

AES+F: On one hand, we started working ‘from home’ as much as we could, but when we can only communicate with each other and the assistants this way, it becomes obvious how much people need the feeling of each other’s physical presence. This digital distance is a new thing for the humanity that thousands of years prior to it used to see each other’s bodies, faces, eyes—body language. It is important for working too. On the other hand, we can now create art that we never got around to make before.

PM: Which historic event would you like to witness?

Leo Evzovich: I would not want that at all, I think any history would be harder to exist in than now, if I were to travel, I would only go maybe 50 years into the future.

Tatiana Arzamasova: Would you refuse an invitation to the Diocletian’s Baths grand opening?

Leo Evzovich: I probably wouldn’t, no.

PM: How does a world in the future look to you?

AES+F: We suppose it would not really look like all the futuristic visuals we have been seeing since the 1920s. It is going to be much like we world we exist in now, only there will be iPhone 214 and not iPhone 11. Some things about our biology are going to change. There will be not two, three or five genders, but much more... Some people will practically become immortal, the important part is how all the amazing technological possibilities will be distributed among all the people. The biggest problem is going to be the tension between the rich and the ones existing outside of any wealth—the mass, manipulated by digital technologies.

PM: Do you think there will be a place for art’s physical manifestation?

AES+F: Yes, of course. And we hope it will be accessible for many, and not only the immortal.

Sitting at Home: Alexandra Vertinskaya’s Visual Diary

Recorded on April 15, 2020

Polina Mogilina: Sasha, for how long have you been in isolation?

Alexandra Vertinskaya: The ‘self-restraint’ process started gradually, getting into our life along with the news from Italy, France, the USA and the beginning of the epidemic in Moscow. So, by the time real quarantine was introduced came an absolute understanding that this is must be. Our situation unfolded a little later, even though globally it has existed for a long time. Thank God, I’m in the country with my family and can go outdoors, take my child and walk my dog in the woods.

PM: What did you feel in the beginning? Has your attitude changed as time passed?

AV: Misunderstanding at first, because of the invisibility of the enemy, and then caution, after which came suspicion towards everyone as soon as you leave your flat, this fear of everything and everyone. Then it was replaced by stable feelings of a quarantined person who realizes these measures are necessary, you just have to live through this time that will pass, and it is the only thing that can protect yourself and your loved ones.

PM: In your works you turn to the deep meditative contemplation of nature. It seems you often draw attention to what remained untouched by the hand of man, or to what is has not touched for a long time (ruins, abandoned places). And I think your art cannot be interfered by the isolation, that maybe it even increases your productivity. Is that so?

AV: After my first personal exhibition in Multimedia Art Museum I was absolutely devastated. A certain vacuum always comes after finishing big projects that you fully invest yourself in. After the exhibition I engaged in projects not linked to painting or sculpture. And now, in full isolation, I have suddenly felt this urge to draw life and people. My sketches from life, I draw my models that are in front of me—my daughter Lida, my dog Kapoor, my husband Emeliyan, sometimes myself. The skill did not disappear in the many years I did not do life drawing, and now I do these life sketches with great pleasure, maybe because they can partly substitute live dialogue. Maybe I will soon use photography as a source, thank goodness I have a large archive of many years on my phone, all stocked in folders, that I can use.

PM: Could it be that these drawings, this visual diary that you are keeping now, will become a base for a new project?

AV: It’s hard to say. Maybe this is how I shift my attention. There is no harmony or beauty in what is going on right now, so I just become distracted by my sketches, and I hope, everything will pass, and a calmer time will come, we will get into our normal routine. And I don’t know if the world is going to change, or just continue flowing in its usual riverbed.

PM: Remembering the saying about different sides of the same coin we can suppose that even in this difficult, even possibly emergency situation inflicted on us certain benefits for certain people can be found. It seems like external shocks and limitations can prompt artists to new dimensions?

AV: To be honest, I was never interested in urgent social problems and never depicted them in my art. And it's not what appeals to me in other people's art projects. I love pure art, whatever it is. For example, graffiti, in which I see a pure artist's gesture outside any social context. To me, the current situation resembles university years, when comes the time of a final report of your accomplishments to the professors and the committee, and you have nothing to show them. And this emergency situation pushes you to be more concentrated on work: it just dawns on you and you work without stopping. Maybe the energy of this situation is like the one we have now, but I don't know myself what comes out of it.

PM: I rather meant that we rarely have the ability to be alone with ourselves because of the today's information overload of the internet, work and social life. And this forced isolation shows how much discomfort can bring. How natural and productive has this time been for you as an artist?

AV: My work is in being self-absorbed, so this is absolutely harmonious for me. More time at rest, more time for work and for thinking.

PM: When the world gets back to normal after the pandemic, what do you think is going to change forever in the humanity? Will this global emergency become a trigger for global social or psychological transformations? How do you see the world of tomorrow, if you try to imagine yourself a visionary?

AV: I think many people will become tolerant to those close to them and around them, I hope so. They will appreciate simple pleasures of life that flew past them at an insane speed all this time. To be honest, I think everyone will go back to normal, but this time more consciously... But for anything fundamental to change, or that the future will not look like what was before the epidemic, it's an illusion. Maybe the joy of human contact will come back—the younger generation barely has it because everything is in text messages, calling someone on the phone is considered almost ill-mannered, a personal space violation. Maybe this human contact will come back from the old, forgotten days. And, of course, nature resources' recovery that we see in the news is extremely comforting and important—the whales came to the French coasts, beluga whales to the Black Sea, grass is growing in a cobbled square in Siena. Maybe people will protect and conserve something, I very much hope so.

PM: I knew you would be happy to hear about this as someone who loves nature deeply and supports the whale conservation society and even participated in an exhibition to Teriberka. Are there any remote places that you want to visit to feel the purity of the wild nature?

AV: The whale conservation society has just planned a trip to Norway next year, there are many whales in the wild. Also Iceland, where I have never been.

“Emergency Interview” with Nikolay Onischenko

Recorded on April 10, 2020

Kristina Romanova: Kolya, there is certain strangeness in your works, even though the overall background seems perfectly ordinary and normal. Everything appears to look natural, but there is always something irrational or strange

Nikolay Onischenko: The thing is, I see this ‘wrongness’ in the world around us. For example, today in a playground in a park we saw a children’s glide that looked like a mermaid, and children, playing, were supposed to slide down from her womb. This is super weird: children sliding out of a mermaid’s womb. This could easily be an art object in a gallery or some prestigious art fair, but it just stands there in a park in Moscow, and you just walk past this pretty ordinary picture. Art lets you focus on strange things like this, the ones you don’t pay attention to in your daily life. Apart from them, I would also say about the overall feeling of uncertainty and fragility of the world view that we grow up with and that has been shaped by science and culture for a long time. This world view looks quite clear, but sometimes some gaps emerge—the ‘drafts’ from the surreal. There is always an otherworldly aspect that disrupts and destabilizes the conventional perception. The world is not at all what we know and think of it, or rather what we were taught to think. It is much more complex and multidimensional, and our actions and reactions are not always to do with rational categories. There are many unexplainable things that we cannot trace and can hardly register. Therefore, of course I am interested in various unconventional observations of the world—everything would look flat without them.

KR: Which project was the first one for you to talk about alternate worlds?

NO: I think the first one was *ALINA*. It was a story about a space that is abstract, detached, anti-anthropocentric. About when there are fragmented signs of some human presence, but the human is no longer there. It was the first work where the theme of the disappearance of the conventional world view appeared. What if humanity goes extinct or takes some other form, and other matters and structures will replace it?

KR: Are there any recurring symbols and stories in your works?

NO: Technically, sure, the colour, the sound, the materials—some elements can pass from one project to another, it is like handwriting that you can write different things with, even contradictory, but it still remains personal and does not change in itself. But it’s possible to use various media—sound, video or drawing. For example, *Swampland*—a sound installation that starts with the sounds of the forest, twigs cracking. It creates a situation that most people would associate with tranquility, a peaceful walk in the woods. You should feel absolute relaxation, this is why you came here. But then a dramatic change occurs in the emotional dynamic—you can hear gunshots—and anxiety kicks in. Naturally, this is a model of pseudo-reality, situations artificially constructed by an artist. I am interested in extraordinary things that transcend borders of human mind.

KR: There is a line in many of your works. Tell me about this line.

NO: A line in my case is a rather expressive instrument, a vector that creates tension and breaks the plane. Talking about tension, I remember a *Phobia of Sight* project that used conspiracy theory instruments, this NTV channel language and other similar stuff. Working with it turned out to be really interesting, as it provides insight into any formal propaganda mechanisms: how facts and meanings are compiled, how fragmented and inconsistent pieces of information can be shaped into a coherent story. I used the same technique in the *Fades* project when I created a fictional diary of someone who is living in Kazan in the 1960s, the story of his madness.

KR: You talking about instability made me remember a series of drawings of catastrophes. Do you watch the news often?

NO: You are probably talking about the *Oddity* project. No, only what leaks into social media. All this flow of information goes through everyone a lot, and in order for it to not disappear into the void, I have been drawing it down for three months. It was like a plain air, but instead of nature or city landscapes I used my computer screen. And the vast majority of the images I saw depicted, obviously, various crash scenes—plane, train, car crashes. In this series pretty realistic images transform into blurred spots. I thought the catastrophe itself is a blurred spot, turning something shaped and specific into abstract energy.

KR: Why do you like working with emergencies' archives?

NO: In the case with *Oddity* it was an archive that was almost impossible to ignore, and I wanted to work with it. You may also remember *AIR*—a series of drawings and videos about nuclear testing. I looked for official photographs that were published in the newspapers and newsreels, and then repainted them with printing ink on a bigger scale. This beauty of destruction, the vastness of the force of nature impossible to control, but, at the same time, this impossibility was fully created by humanity itself. You cannot control nuclear reaction, but someone can control other people with it. Some works I did together with Dima Filippov, we used emulsion for direct printing on paper, and then finished it with printing ink.

KR: There is a feeling that many projects of yours are based on archives.

NO: I wouldn't say so. For example, in the *Pass* project there was only one work that was based on a photograph from a film of Dyatlov's expedition group. The story about the Dyatlov's pass itself is not really important, it's more of a metaphor—a transition-pass, crossing the rational. Archives are not really essential for every project.

KR: I have to ask, would you want to witness any historic event?

NO: I guess only to find myself in the Middle Ages. There is a theory based on historical evidence, that wheat was infected with hallucinogenic ergot back then. So, all these grotesque images in art and the rise of mysticism were usual routine for people. But it is an era, and you asked about an event—the creation of the world, of course. It is interesting, but I think life would become unbearable after figuring out the mystery that science and philosophy have been trying to solve for thousands of years.

KR: There is an opinion that a time of change is perfect for working. How do you feel about the current situation?

NO: Yes, that sounds legitimate. Art is fueled by strong feelings. All the boosts in the history of art are always linked to disasters. Which means there is a chance for something interesting to emerge now. If you don't make art closely related to direct interactions with an audience, these lab conditions create a great working environment. The *Signal* series with images of locators consists of three-dimensional images about the mysterious and unspoken. Also, it's just beautiful—this colossal and complex power of objects connected to space, as a contrast to mundane life.

KR: What do you think will happen to artistic practices in the future?

NO: Even more integration into politics, public relations, science. Art is a bipolar construction. On one hand, it documents the present, on the other, it shapes it. The 1920s' Futurists' aspirations could not be met right away—these experiments of production of people as functions, the relinquishing of personal space—but we can see it now. We work more, the border between work and personal life is being blurred, ordering food from a restaurant has become easier than cooking it oneself. A gradual washing out of human emotions, equating a man with a machine.

KR: How do you see the future in 10, 100, 1000 years?

NO: I think that fusion of people and technologies will continue deepening in ten years. Even now we can already say that iPhone became an arm extension, so the future has already come. In a hundred years... a division of the world may happen—there would be certain communities that reject technology completely, another wave of New Age, neo-neo-hippies throwing their gadgets away and running through fields—an attempt to return to the 'simple', sensual world. In a thousand years we will probably become immortal using full separation of mind from bodies, something like existing in alternate realities like in video games.

“Emergency Interview” with Sergei Prokofiev

Recorded on March 24, 2020

Kristina Romanova: I think you, as someone who knows a lot about emergency situations, are important to talk to at the moment. Much of your work is dedicated to reevaluating emergencies. What is your interest here?

Sergei Prokofiev: There is a feeling of doom, and I would describe all emergencies with these three words. But the most basic feeling that is in all of my works that passes from one project to another and that I’m exploring from all angles is tension. Tension and energy. I devised a system for myself: if you see an artwork, even net-art, ‘face to face’, and it sends a shiver down your spine, that is good art. Kind of my tension standard. And sometimes everything is done A-plus, everything is in its place, but there is no tension. It can appear any moment, it’s all chances and luck. This is the tension between me and the world. All because I’m dissatisfied with the way the world is, and I’m trying to build my own, from work to work—as any artist.

KR: Are you more interested in documenting the wrong ways of the world, or in thinking how to make them right?

SP: Actually, there are problems with the future. I think what we are really doing is surviving. I am entering some political space right now, because, in my opinion, every government that does not feel that it is legitimate will always profit from everybody in their power being weak. So they would only think about surviving, no questions asked about any changes. To be honest, I rarely think about the future myself. Mostly I just show what I see in front of me.

KR: Do you remember the first time you decided to put this wrongness and tension that you feel in your art?

SP: Yes, I remember it very clearly. It was 2011, the next day after the very first protest on Chistye Prudy. My studio was right there, I was walking past Griboyedov’s statue, and I felt that energy and that tension. Grass was trampled down, the kind of metal fences they use in the metro or for protests were lying around everywhere. And then like a ‘pink beam from space’ I felt that I need to make an artwork looking like this fence. Half an hour later I came back with a tape measure and started comparing the measurements to neon lamps sizes—everything fit perfectly. That’s how I instantly knew what I should do.

KR: So you first felt that tension on the protest wave?

SP: Yeah, I then both felt like an artist and the energy in the air. 2012 was like a nuclear reactor.

KR: Do you think there is a common set of symbols and ideas in your works, or maybe some media that you use from one project to another?

SP: When I just started working as an artist, I worked mostly or even only with light. But, as any artist, I want to stand out, to be inconvenient. I started to realize my name becomes associated with

this medium. I also work with light in the commercial field, so I consciously decided to abandon this technique completely.

KR: There was too much light in your life.

SP: Perhaps one needs to try new things to not have a style the way it happens in design. That’s the first thing. The second is this special kind of transition. I remember talking to my father, who would slowly and systematically go on and on about how “in this country you can either get involved in politics or emigrate”. This dichotomic stance was not enough for me, so I made up a third way to talk about politics. Which is the “safe reservation of modern art”—it’s almost inner emigration. Meanwhile politics is real and has an impact on people and the way they communicate, and in art all these gestures do not really affect anything, but you still want to do something to change the world as an artist. A modernist approach. I don’t really take it seriously, but it’s still there.

KR: If art does not affect life, could science be the answer?

SP: I worked as a design engineer on missile facilities and was in a nanotechnological grad school there. But I became disappointed in the scientific approach to the world. I saw total collapse with my own eyes, the kind nobody involved could do anything about.

KR: You had a personal exhibition *Brain Parasite* in 2015, where you showed a video documenting the launcher falling down. Was it the collapse that you witnessed?

SP: I did not witness it myself, I rather saw the recording and not the performance. It was interesting, it was in the air. It was in the factory corridors like a ghost. I worked as a design engineer on missile facilities and was in a nanotechnological grad school there. Every working day I travelled in time. Behind the entrance were the 1970s, that everyone who worked there tried so hard to preserve. But death still found them. In December 2006-January 2007 everyone started dying on the floor where I worked. <...> Workmen also died, which led to incidents. <...> The biggest fear, naturally, was that the rocket would fall down. It finally did in September 2007, and everyone became really quiet and a bit transparent, because there was this unspoken mourning for the rocket. <...> And I never got to see my experimental plasma propulsion.

KR: Would you like to see some important event or some maybe catastrophe from the past, the kind of one that changed the course of history?

SP: No, I think not. All these events were disastrous. And now I can say “No, I would not want to be a direct witness”. But none of us is safe from that.

KR: Why wouldn’t you?

SP: I realize that when you witness something like that first-hand, your mind works in a special way. It’s obvious and it’s a part of life. There’s no time to reflect. The dust needs to be settled. I also like imagination a lot, I think it should have all the power. I’m an artist after all, not a revolutionary.

KR: Politics and disarray are closely intertwined in your practice. Tell me about your longest-running work, *Hell Named after Sergei Prokofiev*. It started in relation to very important events.

SP: The project started as a breaking news story, when all the fighting just broke in Ukraine in the

Donetsk airport. I was not a first-hand witness of that. I have been asked many times about why I did not go there myself. But images from the media were enough for me, and I imagined that if I went there, I would instantly face various personal stories which would immediately raise some ethical question. And I wanted to make this story depersonalized, cold and detached, to not take any sides. I like how it cools down, but the event itself is still on, the action continues and is still a serious source of tension.

KR: There is an opinion that the times of change or maybe these micro-catastrophes that happen somewhat regularly, are interesting times for an artist to work. How do you feel about the current situation?

SP: Yeah, these events are like fuel for the artists. Times like this kick you out of your cozy little bourgeois life that you slip off to sooner or later. Documenting or reflecting on moments like this in your work is like leaving evidence about the time you live in. Maybe it is simply a desire to get into an archive. But for this fuel to burn properly, there needs to be fire. There is no fire at the moment, just tension and anxiety.

KR: Time needs to pass. According to your system, art should follow tension soon. Tell me about the performance that magically fit in the current situation?

SP: This event was meeting Trial Field artists last April. Coincidentally, my hay fever started at the same time, but I did not want to miss the meeting. First, artists cannot just meet up. We need to make art. Second, Andrei Kuzkin told me about a friend of his who also had hay fever, went to the country to ride a bicycle and died. I don't really care if this story is true or not, but I was struck by the paradox irony. So, I decided to protect myself and to carry this action to the point of absurdity. And spent two and a half hours cycling in circles in a field. At first, I wanted to change the routine of the witnesses'—friends and families at barbecues. I created tension artificially, by the process' lengthy duration. Some people would leave on my 20th lap. Then children would come and look at me like at a train or some part of the nature cycle.

KR: So, in some works you document the existing tension, and in others you create it yourself then?

SP: It is also linked to my shift towards performative practices. Tension bottles up and then explodes in one performative act or another—long and unforgiving.

KR: Can we talk about the future or the alternate future? I know you like looking at the stars, and that is almost future in itself.

SP: Yeah, it's really beautiful. You can see galaxies using the right equipment. And they are actually real, and they exist, but in billions of kilometers from us, so we cannot wrap our minds around this number. It is important to be involved with the future, even though there is no practical benefit. But is useful as an exercise and as a resistance practice.

KR: How do you see the future in 10, 100, 1000 years? I remembered your 2016 work *Caviar*.

SP: Yes, there was this work, dedicated to this ‘possible future’. You can call it a superficial poster, but I could not resist making it.

Before the only shot were a lot of thoughts, indecisiveness, looking for a helmet, for arrowheads. An arrow simply entered the plastic impact screen. Long microfractures, like sunbeams, dispersed around the blade. The plastic did its job, the blade was only half-deep in it. If there was a head inside

this helmet, it would remain unharmed. How do we regard this moment? As a revolutionary rush? As evidence against the strength of the chain of command from Moscow? In the 1970s it felt both like the USSR would remain eternal and like it would surely fall, it was just unclear when—at the same time. Current situation resembles that era. But we also do not know if anything happens at all, there is just this tension that grows.

SP: Why these intervals in imagining future, 10, 100, 1000 years?

KR: Ten is really close, almost now, and you can imagine yourself in this future. A hundred years is the world without you, and a thousand is the world without anything that surrounds you now.

SP: I think in ten years we will become more self-aware and more empathetic to nature and to each other. In a hundred years the technocratic aspect is going to reach its limit. And according to McLuhan's theory we will merge with the gadgets we took out of ourselves, and they will return back to us. I think we can talk about the importance of frontier discourse. Humanity needs bigger ideas. We will start exploring planets we can approach at least because we'll have to ‘unload’ ours—I doubt there would be major wars that would control the population sizes like wildfires, with all this empathy. And in a thousand years, the human mind will expand so wide we will have 4th dimension, and the whole universe will become our home. We will see!

“Emergency Interview” with Miķelis Fišers

Recorded on April 09, 2020

Kristina Romanova: The theme or emergency is really yours. All your works of the last years are a total reevaluation of the current situation and expecting the impending apocalypse. So the “what if” finally happened. How do you feel about that?

Miķelis Fišers: I have been waiting for this all my life, you know. It would happen sooner or later. It is hard to imagine that it was not obvious that something was wrong. Actually, I think everyone understood that, the difference was in how much energy you spend to distract and not think about it, as in our world there are many ways to not think about important things. I am not at all happy or proud that I was thinking and that I always am.

KR: In which project did you first visualize your thoughts about changes?

MF: It feels like it was always this way. These thoughts go on a merry-go-round in my head and I just constantly grind them: death, the downfall of humanity, ecology mix with personal stories. I have them inside me as well, and I need to spill it out on my works before these thoughts and feelings consume me. I remember drawing *Unpopulated*, a series of landscapes in 2004. I wanted to depict the last places not screwed up by the humanity.

KR: Were these places real or fictional?

MF: Pretty real, yeah. I was specifically looking for places of power close to pyramids, mountains, even went to Maximillian Voloshin’s places in Crimea. Naturally, South America, Mexico, even Latvia. I think that was the beginning.

KR: You had this work that we showed in a group exhibition *EXTENSION.LV* in Moscow, and then in Nizhniy Novgorod—a large canvas titled *Dark Matter*.

MF: No emergency here (laughs). I know the answer now. But there was a time when I thought there was endlessness in scale: atoms consist of electrons and nucleuses, and someone lives on them. Like a mini universe. But time passed, and now science figured out you can’t really live on an electron. But you can somewhere else in the universe.

KR: Later you created your own mini universe filled with your characters but included some things from our world—like brands or popular places. I am talking about the *Disgrace* series.

MF: The whole series is made in the 1960s technique—woodcarving on polished wooden tablets, about new worlds based on ours. In this very series is the work *Lizards Care about Human Population Number Increase*, where lizards are crop-dusting bananas. This was when there was the news about this virus in Africa. My characters—reptilians—have lived in my works for a long time among UFOs, Yetis, the pyramids and the Wailing Wall (*Ecumenical Service at the Wailing Wall*, 2014).

KR: We were going to show your new project in Moscow, the one that was shown last year in Dubulti (Jūrmala, Latvia), but I don’t even know what will happen in the new world. Can you tell me about it? There was a small Wailing Wall created by you.

MF: We call Riga little Paris, and we like that we have something similar, but smaller. There is little Switzerland, little Venice where little dolphins should come soon. So, I decided to make a little Wailing Wal, because we love wailing, and you can come and let all the grief out. It’s both an installation and a sound. I recorded the audios myself; it was great. Many people told me this object had healing properties. I have made a place of power from Styrofoam. I also used frottage in some works in this project. There are polygonal rocks in Peru that to this day stay mysterious. I would put paper on them and would circle with a pencil. So, these unclear landscapes happened. You’d think, how is it possible to link these graphs to the Wailing Wall? We started losing technologies even in the B.C. times, and you can see that in many objects. At the bottom of the real Wailing Wall there are large and perfect blocks of stone, and there’s no telling how they were transported there. Same thing with Peru. I thought it was interesting, this loss of knowledge at the moment of the change of civilizations. The project is about the apocalypse again. Sadly, I have created many new words, and it is even difficult to translate the title: *Blamescapes and Superflattenings*. It is going to be a series of large canvases that I created from a large number of sketches and drawings of various years. I have spent an entire summer in front of an empty canvas and could not start. But when the vernissage time was near, I did everything in a month or two. It’s basically a collage. For example, my character Meatwinger, and the work *The Last Sermon of Stringy Meatwinger* that I already had. The main character—Trin—is the main creature on this planet, it materializes everything, and it got a little bit carried away with that, and created a second moon and disrupted gravitation. It consumes a lot of energy and heats and sweats a lot too, so there is a puddle in the foreground of the painting, a ‘sweatlake’. Anyway, it all sounds bizarre. Let it be by itself without explanations. I hope we will show it in Moscow someday.

KR: What do you expect from the current situation and the changes that are on the way?

MF: Great question, but I don’t want anything. I spent all day at my studio, but what art? Everything is pointless. Not long ago I did an engraving sketch on black granite that only stays in stone. Like I knew it. What I really don’t want to do is to rush into digital activities. It is pointless to think all will pass and everything will go back to where it was. Or to occupy yourself with a lot of work and not think. This is the time to say goodbye to the old world, even pine a little. I am rather waiting for the new world to come, even though new control is waiting there for us. It’s so amazing, I only half-believe in everything that happens. As always, I believe and not believe everything they say or show in the news. Where’s the lie and where’s the truth is unclear again. Maybe it is one more conspiracy, and maybe the earth is a living creature and she grew tired of everything and created this thing to remind everyone about herself.

I feel like I’ve been living on standby for the past four years or so, waiting for something real to happen in this world of fakes.

KR: And would you like to witness some historic event that changed the course of history?

MF: Only the psychedelic revolution of the sixties and seventies (laughs). I actually had enough; I was 18 when capitalism came instead of socialism.

KR: At the *Open Fracture* exhibition in Moscow they showed a video *Reptile Drill. NO FUTURE, PRESENT ONLY!* where you walk on burning coal. Can you think about the future now?

MF: I think the English translation of the title is important, this post-punk Buddhism. I can't really think about the future at the moment actually, it's too early. Don't know how it goes. I have a boring scenario and a fun one. The boring one is where all this goes on and on in waves for years. All these sci-fi films, but not the zombie ones, the ones about weapons and technology, where only orangutans with machine guns are left alive. This is going to be like what we feel when we look at the pyramids and don't understand a thing. Several generations are going to look at the ruins of our cities and bow down to them, but not understand anything. Like the Aztecs used their pyramids as ceremonial centers, because they understood they should bow down to whoever built them, as these creators were much cooler than them. And the happiest scenario would be if everyone realized we should change something. The AI issue is everywhere now, it's not obvious whether we control it, or it controls us. First, they tell us what we need, then where we should go, then electrocute us. I just want to go draw en plein air.

KR: I am re-reading your interview of two years ago, that you finished with saying "The greatest joy is someone confessing they started thinking about what I wanted to say after seeing my works. And once again, I'm calling for change and moralizing." It looks like this is still relevant.

УЧАСТИКИ

AES+F 1987, Москва

Концептуальные архитекторы Татьяна Арзамасова и Лев Евзович, а также график-дизайнер Евгений Святской сформировали группу AES в 1987 году. В 1995 году в ее состав вошел новый участник – фотограф Владимир Фридкес, и ее название стало звучать как AES+F. В настоящее время AES+F создают свои работы на стыке фотографии, видео и цифровых технологий, но постоянно обращают внимание и на традиционные техники, особенно скульптуру, а также живопись, рисунок и архитектуру. AES+F являлись участниками целого ряда важнейших фестивалей и биеннале современного искусства по всему миру. Произведения хранятся в крупных собраниях европейских и российских музеев и галерей.

crocodilePOWER 2011, Москва

Группа художников, основанная Петром Голощаповым и Оксаной Симатовой. Выпускники Московского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова. Их работы находятся в многочисленных частных коллекциях в России и за рубежом.

Recycle Group 2006, Москва

Художественная группа, основанная Андреем Блохиным (1987) и Георгием Кузнецовым (1985). Окончили Художественно-промышленную академию Краснодарского государственного института культуры по специальности

«графический дизайн». Были удостоены премии Кандинского в номинации «Молодой художник. Проект года». В 2015 году вошли в официальную программу Венецианской биеннале с проектом *Conversion*, а в 2017 году – представляли российский павильон выставкой *Blocked Content*.

Tanatos Banionis

Художественная группа, в которую входят Андрей Блохин и Группа анонимных художников. Самой известной работой творческого коллектива является проект «Божественный ветер», посвященный камикадзе. На спины нескольких согласившихся на участие женщин художники Tanatos Banionis нанесли татуировки в японском стиле. Участники групповых и персональных выставок.

Владимир Абих 1987, Екатеринбург

Уличный художник, работает в жанрах инсталляции, видео и фотографии. Получил образование в области современного искусства (Фонд «ПРО АРТЕ») и кинорежиссуры. Победитель международного конкурса портретов Portrait now! Четырехкратный номинант премии Курехина в категории «Искусство в общественном пространстве». Работает на стыке различных медиа и направлений: стрит-арт, интервенция, инсталляция, видео.

Кристина Аксентова 1989, Тарту, Эстония

Работает в технике живописи и графики. Окончила Московское академическое

художественное училище памяти 1905 года и Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Сейчас учится в Нью-Йоркской академии искусств. Работы находятся в частных коллекциях в России и за рубежом. Живет и работает в Нью-Йорке.

Анатолий Акуе 1986, Москва
сийский художник. В 1997 увлекся граффити. В 2008–2010 годах выступил организатором и участником фестиваля «Paint Methods» (Красноярск, Омск, Новосибирск, Барнаул). С 2009 года он ведет активную просветительскую деятельность, проводя лекции и мастер-классы во множестве городов России. Участник российских и зарубежных выставок и фестивалей.

Людмила Баронина 1988, Щецинек, Польша
Окончила Художественно-промышленную академию Краснодарского государственного института культуры, Краснодарский институт современного искусства. В 2015 году окончила аспирантуру факультета графики Кубанского государственного университета. Получила специальный приз в рамках конкурса молодых художников «Новые проекты для Anna Nova Art Gallery». Живет и работает в Краснодаре.

Кирилл Басалаев 1988, Томск
Окончил Томский государственный университет, факультет искусства и культуры, затем продолжил обучение в московском Институте проблем современного искусства. Участник групповых и персональных выставок.

Константин Бенькович 1981, Волхов
Занимается скульптурой с применением кузнецких технологий и сварки, стрит-артом и графикой. Окончил Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию имени А. Л. Штиглица. Работы находятся в коллекциях Русского музея, Музея современного искусства Эрарта, Музея стрит-арта.

Александр Бродский 1955, Москва
Российский архитектор и художник, один из основоположников «бумажной архитектуры». Работает на стыке архитектуры и изобразительного искусства. Окончил Московский архитектурный институт. В 2000 году основал Архитектурное бюро Александра Бродского. Работы находятся в собраниях Государственного Русского музея, Государственного центра современного искусства, Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, нью-йоркского Музея современного искусства.

Дмитрий Венков 1980, Новосибирск
Видеохудожник, режиссер. Получил степень магистра киноведения в Университете штата Орегон, выпускник Школы фотографии и мультимедиа имени Александра Родченко. Лауреат премии Кандинского (2012). Обладатель наград международных кинофестивалей: FIPRESCI, E-flux, Anna Schwarz Gallery Award и др.

Александра Вертинская 1969, Москва
В 1987 окончила Московскую среднюю художественную школу при Московском государственном академическом художественном институте имени В. И. Сурикова. В 1992 окончила Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Стажировалась в Национальной академии художеств в Париже. Участвовала в групповых и персональных выставках в Гронингене, Милане, Париже, Праге, Санкт-Петербурге, Флоренции.

Александр Виноградов 1963, Москва
Учился в Московском академическом художественном училище памяти 1905 года и в Московском государственном академическом художественном институте имени В. И. Сурикова. С 1994 по 2014 год работал в дуэте с Владимиром Дубосарским. Принимал участие в биеннале в Венеции, Москве, Сан-Паулу и Цетине. Работы находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Нового

музея, Московского музея современного искусства, Центра Жоржа Помпиду и в собраниях музеев Австрии, Италии, Нидерландов, США. Живет и работает в Москве и Милане.

Евгения Воронова 1991, Москва
Выпускница и преподаватель Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова. В 2018 году окончила Школу современного искусства «Свободные мастерские». Участница групповых и персональных выставок.

Дмитрий Гутов 1960, Москва
Художник и теоретик искусства. Работает с разнообразными медиа, в том числе создает скульптуры из металла. Участник Венецианской, Московской, Стамбульской, Шанхайской, Сиднейской биеннале и более 180 выставок. Работы хранятся в Третьяковской галерее и Центре Жоржа Помпиду.

Алексей Дубинский 1985, Грозный
График и живописец. Учился в Нижегородском художественном училище на факультете дизайна архитектурной среды, окончил Российской академию живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова по специальности «художник-живописец». Участник выставок в галерее «Гараж» на Николиной Горе, S11, галерее «Триумф» и Московском музее современного искусства. В 2011 году победил в конкурсе Martini Art Weekend.

Владимир Дубосарский 1964, Москва
Художник. С 1994 по 2014 год работал в дуэте с Александром Виноградовым. Участник Венецианской и Московской биеннале, выставок в Лувре, Saatchi Gallery в Лондоне, Государственной Третьяковской галерее и ГМИИ имени А. С. Пушкина в Москве и музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке и Бильбао. Работы хранятся в собрании Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и Центра Жоржа Помпиду.

Максим Има 1987, Ленинград
Петербургский художник с уличным бэкграундом, независимый куратор. Творческий путь начался в 2003 году исключительно с рисования на улице и поездах. С 2010 по 2015 год работал в культовом для уличных художников пространстве «Протвор». Участник и куратор групповых и персональных выставок в Перми, Москве и Санкт-Петербурбурге.

Алиса Йоффе 1987, Ташкент
Обучалась в московском Институте проблем современного искусства. Работы находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Еврейского музея и центра толерантности, фонда V-A-C, Horvath Art Foundation, Klaipéda Culture Communication Centre, Пермского музея современного искусства, Stella Art Foundation, фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина. Живет и работает в Москве.

Павел Киселев 1984, Москва
Художник, создает многомерные коллажи на стыке скульптуры и живописи, а также аудио- и видеостабилизации. Окончил Институт проблем современного искусства и Британскую высшую школу дизайна по специальности изящных искусств. Участник выставок в России и Китае. Живет и работает в Москве.

Виктория Кошелева 1989, Москва
Работает в жанре фигуристической живописи. Окончила Московский академический художественный лицей и Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова. Живет и работает в Москве и Париже.

Владислав Кручинский 1988, Москва
Художник, преподает язык африкаанс и историю Южной Африки в Московском государственном институте международных отношений. Имеет степень PhD по истории, проводил исследования в Кейптауне, Йоханнесбурге и Претории. Участник групповых и персональных выставок. Живет и работает в Москве.

Максим Ксута 1971, Москва
Окончил Московский авиационный технологический институт имени К. Э. Циолковского в 1994 году. Тогда же начал брать уроки рисунка, акварельной графики и корпсной живописи. Участник групповых и персональных выставок. Живет и работает в Москве.

Антон Кузнецов 1973, Казань
Окончил Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Институт проблем современного искусства и Школу современного искусства «Свободные мастерские» в 2011 году. Номинант премии Сергея Курёхина в 2015 году. Работы находятся в собрании Московского музея современного искусства, а также в частных коллекциях в России и США.

Настя Кузьмина 1989, Ульяновск
Окончила Школу фотографии и мультимедиа имени Александра Родченко. Участница и организатор выставочного проекта «Опытное поле». Автор серии перформансов «Пропасть». Принимала участие в групповых и персональных выставках.

Чинчжу Ли 1980, Пусан, Южная Корея
Работает в технике традиционной корейской живописи. Окончила отделение восточной живописи в Университете Хонгик. Участница групповых и персональных выставок. Живет и работает в Пхаджу и Сеуле.

Си Ло 1994, Таньшань, Китай
Окончил художественный лицей, обучался в Санкт-Петербургской Академии художеств. Обладатель призов в художественных конкурсах, участник групповых и персональных выставок.

Иван Лунгин 1979, Москва
Учился в Школе изящных искусств Рюэй-Мальмезона. Номинант премии Кандинского 2007 года. Лауреат Мемориального фонда Иосифа Бродского и стипендиант Американской академии в Риме. Живет и работает в Париже и Москве.

Джан Ен Мин 1979, Кванджу, Южная Корея.
Обучалась в Университете Хонгик в Сеуле и Национальной Высшей школе изящных искусств в Париже. Участница групповых и персональных выставок. Работы находятся в коллекции Modern Art Museum of Saint-Etienne Métropole.

Александр Морозов 1974, Луганск
Окончил Академию художеств в Санкт-Петербурге. Создает произведения в жанре живописи, графики, скульптуры и инсталляции. Участник групповых и персональных выставок.

Мария Обухова 1986, Москва
Училась в Институте проблем современного искусства, в Школе современного искусства «Свободные мастерские», в Открытой школе «Манеж / MediaArtLab». С июля 2019 года является резидентом мастерских Музея современного искусства «Гараж».

Николай Онищенко 1979, Воронеж
Художник, работает преимущественно с графикой и видео. Окончил художественно-графический факультет Воронежского государственного педагогического университета, отделение станковой графики, и Институт проблем современного искусства. Живет и работает в Москве.

Павел Отдельнов 1979, Дзержинск
Окончил Нижегородское художественное училище, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова и Институт проблем современного искусства. Номинант премии Кандинского, финалист премии Сергея Курёхина, номинант премии STRABAG Art Award. Живет и работает в Москве.

Александра Пастернак 1991, Москва
Обучалась на театрально-декорационном отделении в Московском академическом художественном училище памяти 1905 года. Училась сценографии в Российском институте театрального искусства ГИТИС. Участница групповых и персональных выставок в России и Франции. Живет и работает в Москве.

Ульяна Подкорытова 1984, Брянск
Окончила Высшую школу печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета по специальности «художник-график» и Школу фотографии и мультимедиа имени Александра Родченко. В 2016 году была участницей лаборатории Наталии Пшеничниковой «Голос» при Институте театра, фестиваль «Золотая Маска». Живет и работает в Москве.

Сергей Прокофьев 1983, Москва
Выпускник Школы современного искусства «Свободные мастерские» и Института проблем современного искусства. Участник коллектива «Это не здесь», с 2016 года участник коллектива «Галерея Электрозвод». Живет и работает в Москве.

Слава Птрк 1990, Шадринск
Уличный художник. Окончил Уральский федеральный университет по специальности «журналистика», учился в Школе современного искусства «Свободные мастерские», поступил в Школу фотографии и мультимедиа имени Александра Родченко. Участник групповых и персональных выставок. Создатель фестиваля партизанского стрит-арта «Карт-бланш» (Екатеринбург).

Арсен Ревазов 1966, Москва
Фотограф, писатель, врач, предприниматель. Окончил Московский государственный медико-стоматологический университет, работал в сферах рекламы и интернет-технологий. Использует технику инфракрасной фотографии. Участник групповых и персональных выставок.

Айдан Салахова 1964, Москва
Выпускница и преподаватель Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова. Основатель «Первой галереи», а затем «Айдан Галереи». Участница Венецианской и Московской биennale современного искусства.

Игорь Самолет 1984, Котлас
Окончил Сыктывкарский государственный университет по специальности «графический дизайн», завершил обучение в Школе фотографии и мультимедиа имени Александра Родченко по направлению «Проектная фотография». Вшел в список «25 фотографов, меняющих представление о России» по версии Calvert Journal. Участник параллельной программы европейской биennale современного искусства Manifesta 10.

Мария Сафонова 1979, Ржев
Окончила Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, а также Институт проблем современного искусства и Школу современного искусства «Свободные мастерские». Финалист премии Кандинского 2012 года и номинант 2014 и 2017 годов. Работы Марии Сафоновой находятся в коллекциях Московского музея современного искусства, Музея современного искусства Эрарта, Центра современного искусства имени Сергея Курёхина, Национального музея женщин и детей в Пекине, а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

Альберт Солдатов 1980, Москва
Художник, окончил Московский государственный университет печати, учился в Школе фотографии и мультимедиа имени Александра Родченко в мастерской новых медиа. Лауреат Премии Кандинского 2014 в номинации «Молодой художник».

Егор ТОЙ 1993, Нижний Новгород
Уличный художник из команды ТОЙ, образовавшейся в 2012 году. С помощью валиков, колорантов и строительных маркеров художники создают на холстах шероховатую, неровную фактуру, присущую городским поверхностям. Подчеркнуто небрежные, легкие, почти случайные по своей манере произведения ретранслируют уличную эстетику и субкультурный стиль жизни. Участник групповых и персональных выставок.

Елизавета Федермессер 1995, Москва
Фотограф, диджитал художник. Окончила факультет сценографии Российского института театрального искусства ГИТИС в 2014 году, а также Gerrit Rietveld Academie в Амстердаме по специальности Moving Image в 2018 году. Живет и работает в Амстердаме.

Микелис Фишерс 1970, Рига, Латвия
Выпускник отделения живописи Латвийской академии художеств.
Участник групповых и персональных проектов в Латвии, Германии, Великобритании и России. Работы Микелиса хранятся в собраниях Музея современного искусства «Киасма», входят в коллекцию будущего Музея латвийского современного искусства и Латвийского национального художественного музея. Представлял Латвию на 57-й Венецианской биеннале. Живет и работает в Риге.

Ева Хелки 1993, Санкт-Петербург
Училась в Академии художеств имени И. Е. Репина в Санкт-Петербурге и в Национальной высшей школе изящных искусств в Париже. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Дмитрий Шабалин 1995, Москва
Окончил факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, поступил в Институт проблем современного искусства. Был редактором отдела моды журналов Numéro и Interview. В 2017 году стал одним из пяти представителей России на Международной биеннале декоративно-прикладного искусства Révélations в Париже. Живет и работает в Москве.

Кейто Ямагути 1990, Сендай, Япония
Окончила частный университет Тохоку в Сендай. В 2012 году художница переехала в Санкт-Петербург, где продолжает обучение в Академии художеств. Участница групповых и персональных выставок.

PARTICIPANTS

AES+F 1987, Moscow
AES Group was originally formed in 1987 by conceptual architects Tatiana Arzamasova and Lev Evzovich and multidisciplinary designer Evgeny Svyatsky. Exhibiting abroad since 1989, the group expanded its personnel and name with the addition of photographer Vladimir Fridkes in 1995. AES+F's recent work develops at the intersection of photography, video, and digital technologies, although it is nurtured by a persistent interest in more traditional media—sculpture especially, but also painting, drawing, and architecture. AES+F were participants of many important festivals and biennale of contemporary art around the globe. Their works are held in large collections of European and Russian museums and galleries.

Vladimir Abikh 1987, Yekaterinburg
Street artist working with photography, video and installations. Educated in modern art and filmmaking. Winner of the international portrait contest Portrait Now! Four-time nominee of the Sergey Kuryokhin Prize under the notion of Art in Public Space. Works at the intersection of many media and genres: street art, intervention, installation, video.

Kristina Aksentova 1989, Tartu, Estonia
Works with painting and graphic art. Graduated from Moscow Academic Art College named in memory of 1905, and later from Moscow Surikov State Academic Art Institute. Studies painting in the New York Academy of Arts. Works can be found in private collections in Russia and abroad. Lives and works in New York.

Anatoly Akue 1986, Moscow
Russian artist. In 1997, he took interest in graffiti. In 2008–2010, he founded and participated in the Paint Methods festival in Krasnoyarsk, Omsk, Novosibirsk and Barnaul. Since 2009, he conducts educational activity by reading lectures and workshops in many Russian cities. Participated in Russian and international exhibitions and festivals.

Lyudmila Baronina 1988, Szczecinek, Poland
Graduated from the Academy of Art and Industry of the Krasnodar State Institute of Culture and Krasnodar State Institute for Contemporary Art. Finished her postgraduate studies in graphic art in Kuban State University in 2015. Received a special prize in the young artists' competition New Projects for Anna Nova Art Gallery. Lives and works in Krasnodar.

Kirill Basalaev 1988, Tomsk
Graduated from the Art and Culture faculty, Tomsk State University, then continued his studies in the Institute for Contemporary Art in Moscow. Participated in group and solo exhibitions.

Konstantin Benkovich 1981, Volkov
Works with street art, graphic art and sculpture including welding. Graduated from the Saint Petersburg State Academy of Art and Design. Works are held in the collections of the Russian Museum, Erarta Museum and the Museum of Street Art.

Alexander Brodsky 1955, Moscow
Russian architect and a visual artist, one of the forefathers of the 'paper architecture'. Brodsky has been working on the edge of modern art and architecture. Graduated from the Moscow Architectural Institute. In 2000, he founded Alexander Brodsky's Architect bureau. Works are held in the collections of the Russian Museum, the National Centre for Contemporary Art, Pushkin State Museum of Fine Arts and the MoMA.

crocodilePOWER 2011, Moscow
A group of artists founded by Peter Goloschapov and Oksana Simatova, both graduates of Stroganov Moscow State University of Arts and Industry. Their works can be found in numerous private collections in Russia and abroad.

Alexey Dubinsky 1985, Grozny
Graphic artist and painter. Graduated from the Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov majoring as painter (2011), as well as from the Nizhny Novgorod Art School, Department of Design and Architectural Environment. Participated in exhibitions at the Garage Gallery, S11, Triumph Gallery and Moscow Museum of Modern Art. Won the Martini Art Weekend competition in 2011. Lives and Works in Moscow and Tbilisi.

Vladimir Dubossarsky 1964, Moscow
A painter, worked in a duo with Alexander Vinogradov in 1994–2014. Participated in Venice and Moscow Biennale and exhibitions at the Louvre, Saatchi Gallery, State Tretyakov Gallery, Pushkin State Museum of Fine Arts and Solomon Guggenheim Museums in New York and Bilbao. Works are held in the collections of State Tretyakov Gallery, State Russian Museum and Centre.

Elizaveta Federmesser 1995, Moscow
Photographer and digital artist. Graduated from the Faculty of Scenography of Russian Institute of Theatre Arts in 2014 and Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam with a degree at Moving Image in 2018. Lives and works in Amsterdam.

Miķelis Fišers 1970, Riga, Latvia
Graduated from painting department of Latvian Academy of Arts. Participated in group and solo projects in Latvia, Germany, Great Britain and Russia. The works by Miķelis are held in the Kiasma Museum of contemporary art, future Museum of Latvian Contemporary Art and Latvian National Museum of Art collections. He represented Latvia on the 57th Venice Biennale. Lives and works in Riga.

Dmitry Gutov 1960, Moscow
Artist and art theorist. Works with multiple media, including metal sculptures. Participated in the Venice, Moscow, Istanbul, Shanghai and Sydney biennials and more than 180 exhibitions. Works are held in the State Tretyakov Gallery and Centre Pompidou.

Eva Helki 1993, Saint Petersburg
Studied at Repin Academy of Arts in St. Petersburg and Paris National Higher School of Fine Arts. Lives and works in St. Petersburg.

Maxim Ima 1987, Leningrad
Saint Petersburg artist with a street background, independent curator. His creative career began in 2003 exceptionally with drawing on the street and trains. From 2010 to 2015, he worked in the cult space for street artists Protvor. Participant and curator of group and personal exhibitions in Perm, Moscow and Saint Petersburg.

Pavel Kiselev 1984, Moscow
Artist. Creates sound and video installations and 3D collages on the edge of painting and sculpture. Graduated from the Institute for Contemporary Art in Moscow and the Fine Arts faculty of British School of Art and Design. Participated in exhibitions in Russia and China. Lives and works in Moscow.

Victoria Kosheleva 1989, Moscow
Specialises in figurative painting. Graduated from the Moscow Art Lyceum and the Moscow Surikov State Academic Art Institute. Lives and works in Moscow and Paris.

Participants

Vladislav Kruchinsky 1988, Moscow
Artist, teaches Afrikaans and South Africa History in Moscow State Institute of International Relations. Received a Ph.D. in History, conducted research in Cape Town, Johannesburg and Pretoria. Participated in group and solo exhibitions. Lives and works in Moscow.

Maxim Ksuta 1971, Moscow
Graduated from the Tsiolkovsky Moscow State Aviation Technological University in 1994. Started taking lessons in sketching, watercolor and oil painting around the same time. Participated in group and solo exhibitions. Lives and works in Moscow.

Nastya Kuzmina 1989, Ulyanovsk
Artist, who works in a variety of genres: video, installations, and performance. Graduated from the Rodchenko School of Photography and Multimedia. Organizer and participant of the Opytnoe Pole group. Participated in group and solo exhibitions.

Anton Kuznetsov 1973, Kazan
Graduated from the Moscow Surikov State Academic Art Institute, Institute for Contemporary Art in Moscow and the Free Workshops School of Contemporary Art in 2011. Nominee of the Sergey Kuryokhin Prize 2015. Works are held in the collection of Moscow Museum of Modern Art and private collections in Russia and the US.

Jinju Lee 1980, Busan, South Korea
Works in the traditional Korean painting technique. Graduated from the Hongik University in the Oriental Painting programme. Participated in group and solo exhibitions. Lives and works in Paju and Seul.

Si Lo 1994, Tangshan, China
Graduated from an art lyceum, studied in the Saint Petersburg Academy of Arts. Winner of artistic competitions, participated in group and solo exhibitions. His works are held in Russian, Western and Chinese private and museum collections.

Ivan Louguine 1979, Moscow
Studied in the Fine Arts School in Rueil-Malmaison. Kandinsky Prize 2007 Nominee. Laureate of the Joseph Brodsky Memorial Fund. Received a scholarship from the American Academy in Rome. Lives and works in Paris and Moscow.

Jung Yeon Min 1979, Gwangju, South Korea
Studied at Hongik University in Seoul and the National Higher School of Fine Arts in Paris. Participated in group and solo exhibitions. The works are held in the collection of Modern Art Museum of Saint-Etienne Métropole.

Alexander Morozov 1974, Lugansk
Graduated from the Saint Petersburg Academy of Arts. Works with painting, sketching, sculpture and installation. Participated in group and solo exhibitions.

Maria Obukhova 1986, Moscow
Studied at the Institute for Contemporary Art, at the Free Workshops School of Contemporary Art, at the Manege / MediaArtLab open school. Since July 2019, she has been a resident of the Garage Museum of contemporary art workshops.

Nikolay Onischenko 1979, Voronezh
Artist, works mainly with graphics and video. He graduated from the art and graphic faculty of the Voronezh State Pedagogical University, Department of easel graphics, and the Institute for Contemporary Art. Lives and works in Moscow.

Pavel Otdelnov 1979, Dzerzhinsk
Graduated from Nizhny Novgorod Art School, Moscow Surikov State Academic Art Institute and Institute for Contemporary Art. Nominee of Kandinsky Award, finalist of the Sergey Kuryokhin Prize, nominee of STRABAG Art Award. Lives and works in Moscow.

Alexandra Pasternak 1991, Moscow
Studied at the Theater and Decoration Department of the Moscow Academic Art College. Studied Scenography at the Russian Institute of Theatre Arts. Participated in group and solo exhibitions in Russia and France. Lives and works in Moscow.

Uliana Podkorytova 1984, Bryansk
Graduated from the Higher School of Printing and Media Industry of the Moscow Polytechnic University with a degree in graphic art and the Rodchenko School of Photography and Multimedia. In 2016, she joined the Voice laboratory of Natalia Pshenichnikova at the Theater Institute, the Golden Mask festival. Lives and works in Moscow.

Sergei Prokofiev 1983, Moscow
Alumnus of the Free Workshops School of Contemporary Art and Institute for Contemporary Art. Participant of It's Not Here art group. Since 2016, he has been participating in Elektrozavod Gallery collective. Lives and works in Moscow.

Slava Ptrk 1990, Shadrinsk
Street artist. Graduated from Ural Federal University with a degree in journalism, studied at the Free Workshops School of Contemporary Art, entered the Rodchenko School of Photography and Multimedia. Participated in group and solo exhibitions. Founder of Carte Blanche partisan street art festival (Yekaterinburg).

Recycle Group 2006, Krasnodar
Art group founded by Andrey Blokhin (1987) and Georgy Kuznetsov (1985). Both graduated in graphic design from Academy of Art and Industry of the Krasnodar State Institute of Culture. Kandinsky Prize winners in the Young Artist and Project of the Year categories. The group entered the official Venice Biennale programme in 2015 with their *Conversion* project, and in 2017 represented Russia there with the *Blocked Content* exhibition.

Arsen Revazov 1966, Moscow
Photographer, writer, doctor, businessman. Graduated from Moscow State University of Medicine and Dentistry, worked in advertising and internet technologies. Works with infrared photography technique. Participated in group and solo exhibitions.

Maria Safronova 1979, Rzhev
Safronova graduated from the Surikov Art Institute in Moscow and the Institute for Contemporary Art and the Free Workshops School of Contemporary Art. Finalist of the Kandinsky Prize in 2012 and nominee in 2014 and 2017. Maria's works are held in the collections of the Moscow Museum of Modern Art, Erarta Museum of Contemporary Art, Kuryokhin Art Center, Chinese Museum of Women and Children, as well as in Russian and international private collections.

Aidan Salakhova 1964, Moscow
Graduate and teacher at the Moscow Surikov State Academic Art Institute. Founder of Pervaya Gallery and Aidan Gallery. Participated in Venice and Moscow biennales of contemporary art.

Igor Samolet 1984, Kotlas
Graduated from Syktyvkar State University with a degree in graphic design and from the Rodchenko School of Photography in the project photography programme. He was included in Top 25 artists who change the image of Russia according to Calvert Journal. Participated in parallel programme of European Biennial of Modern Art Manifesta 10.

Dmitry Shabalin 1995, Moscow
Graduated from the Faculty of Journalism of Lomonosov Moscow State University, entered the Institute for Contemporary Art. He was an editor of fashion departments of the *Numéro* and *Interview* magazines. In 2017, he became one of five representatives from Russia on The International Fine Craft & Creation Biennial Révélations in Paris. Lives and works in Moscow.

Albert Soldatov 1980, Moscow
Artist, graduated from Moscow State University of Printing Arts, studied at the Rodchenko School of Photography and Multimedia at the new media workshop. Winner of the Kandinsky Prize 2014 in the nomination Young Artist of the Year.

Tanatos Banionis
A group of anonymous artists, their most famous work being the *Divine Wind* project dedicated to kamikaze. The group members tattooed Japanese imagery on the several female volunteers' backs. The artists participated in group and solo exhibitions.

Erer TOY 1993, Nizhny Novgorod
Street artist from TOY, that was founded in 2012. Using rollers, colorants and construction markers, the artists create a rough, uneven texture on canvases inherent in urban surfaces. Emphatically light, and almost careless in their manner, the works retransmit street aesthetics and subcultural lifestyle. Participated in group and solo exhibitions.

Dmitry Venkov 1980, Novosibirsk
Film director and video artist. Graduated from the Rodchenko Photography and Multimedia School in Moscow, received an MA in Cinema Studies in University of Oregon. He has been awarded numerous prizes such as the Kandinsky Prize, The International Federation of Film Critics Award (FIPRESCI) and the 4th Oberhausen e-flux prize, amongst others.

Alexandra Vertinskaya 1969, Moscow
Graduated from the Moscow Art School at the Moscow Surikov State Academic Art Institute. In 1992, she graduated from the Moscow Surikov State Academic Art Institute. Did an internship at the Academie des Beaux-Arts in Paris. Participated in group and solo exhibitions in Groningen, Milan, Paris, Prague, Saint Petersburg and Florence.

Alexander Vinogradov 1963, Moscow
Studied in the Moscow Academic Art College and in Moscow Surikov State Academic Art Institute. Collaborated with Vladimir Dubossarsky in 1994–2014. Participated in Venice, Moscow, São Paulo, and Cetinje Biennale. Works are held in the collections of the Tretyakov State Gallery, the State Russian Museum, the New Museum, Moscow Museum of Modern Arts, Centre Pompidou and museums of Austria, Italy, Netherlands and the USA. Lives and works in Moscow and Milan.

Evgenia Voronova 1991, Moscow
A graduate and a lecturer at the Moscow Surikov State Academic Art Institute. In 2018 Voronova graduated from the Free Workshops School of Contemporary Art. Participated in group and personal exhibitions.

Keito Yamaguchi 1990, Sendai, Japan
Graduated from the private Tōhoku University in Sendai. In 2012, the artist moved to Saint Petersburg, where she continues studying at the Academy of Arts. Participated in group and solo exhibitions.

Alisa Yoffe 1987, Tashkent
Studied in the Institute for Contemporary Art in Moscow. Works are held in the collections of the Tretyakov State Gallery, Jewish Museum and Tolerance Center, the V-A-C Foundation, Horvath Art Foundation, Klaipėda Culture Communication Centre, Perm Museum of Modern Art, Stella Art Foundation, Vladimir Smirnov and Konstantin Sorokin Foundation. Lives and works in Moscow.

Издание приурочено к выставке
«ЧРЕЗЫЧАЙНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ»
19 июня — 19 июля 2020

ГАЛЕРЕЯ «ТРИУМФ»

Емельян Захаров, Дмитрий Ханкин, Вера Крючкова, Ольга Ковачева, Марина Бобылева, Михаил Марткович, Кристина Романова, Григорий Мелекесцев, Валентина Хераскова, Алексей Шервашидзе, Владимир Чуранов, София Ковалева, Константин Алявдин, Наиль Фархатдинов, Никита Семенов, Анастасия Лебедева, Полина Могилина, Александра Высоцкая, Артур Князев, Мария Савельева, Кристина Павлова, Ксения Лукьяннова, Ирина Литвякова, Анастасия Дымова

КУРАТОРЫ

Марина Бобылева
София Ковалева
Ирина Литвякова
Полина Могилина
Кристина Романова
Наиль Фархатдинов

ТЕКСТЫ

AES+F
Александра Архипова
Марина Бобылева
Александра Вертинская
Артур Князев
София Ковалева
Ирина Литвякова
Полина Могилина
Николай Онищенко
Сергей Прокофьев
Кристина Романова
Наиль Фархатдинов
Александр Филиппов
Микелис Фишерс

Галерея выражает благодарность Государственному бюджетному учреждению здравоохранения города Москвы «Городская клиническая больница имени С. И. Спасокукоцкого Департамента здравоохранения города Москвы» за оказанное содействие в организации выставки.

Особая благодарность Антону Ерунцову за искреннюю и бескорыстную поддержку деятельности галереи «Триумф».

Информационный партнер:

РОССИЯ СЕГОДНЯ

Тираж 500 экз. Отпечатано в типографии «Август Борг».

ISBN 978-5-6043051-7-1

Все права защищены. Предоставленные материалы и их фрагменты не подлежат воспроизведению, тиражированию, любого вида распространению, размещению в интернете без письменного согласия правообладателя и издателя данного каталога.

Работы © Авторы
Тексты © Авторы
Интервью © Авторы
© Галерея «Триумф», 2020
© Анастасия Дымова, 2020 (дизайн)
Не для продажи



Edited on the occasion of
“STATE OF EMERGENCY” exhibition
June 19 — July 19, 2020

TRIUMPH GALLERY

Emeliyan Zakharov, Dmitry Khankin, Vera Kryuchkova, Olga Kovacheva, Marina Bobyleva, Mikhail Martkovich, Kristina Romanova, Grigory Melekestsev, Valentina Kheraskova, Alexey Shervashidze, Vladimir Churanov, Sofiya Kovaleva, Konstantin Alyavdin, Nail Farkhatdinov, Nikita Semenov, Anastasia Lebedeva, Polina Mogilina, Alexandra Vysotskaya, Artur Knyazev, Maria Savelyeva, Kristina Pavlova, Ksenia Lukyanova, Irina Litvyakova, Anastasia Dymova

CURATORS

Marina Bobyleva
Sofiya Kovaleva
Irina Litvyakova
Polina Mogilina
Kristina Romanova
Nail Farkhatdinov

TEXTS

AES+F
Alexandra Arkhipova
Marina Bobyleva
Alexandra Vertinskaya
Artur Knyazev
Sofiya Kovaleva
Irina Litvyakova
Polina Mogilina
Nikolay Onischenko
Sergei Prokofiev
Kristina Romanova
Nail Farkhatdinov
Alexander Filippov
Miķelis Fišers

The gallery is grateful to The State Budgetary Healthcare Institution of the city of Moscow 'City Clinical Hospital named after S. I. Spasokukotsky of Moscow Healthcare Department' for its assistance in organizing the exhibition.

A special thanks goes to Anton Eruntsov for his sincere and selfless support of Triumph Gallery.

Media Partner

ROSSIYA СЕГОДНЯ

Edition 500. Printed at August Borg, Moscow.

ISBN 978-5-6043051-7-1

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in any retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrical or otherwise without first seeking the written permission of the copyright holders publisher.

Works © Artists
Texts © Authors
Interviews © Authors
© Triumph Gallery, 2020
© Anastasia Dymova, design, 2020
Not for sale



