

PinchukArtCentre



МРІЙНИКИ

Група SOSка

Ф О Н Д
В І К Т О Р А
П І Н Ч У К А

Група SOSка

МРІЙНИКИ

14/11 – 14/12 2008

Каталог виставки

Київ

PinchukArtCentre

VICTOR
PINCHUK
FOUNDATION

SOSka Group

DREAMERS

14/11 – 14/12 2008

Exhibition Catalogue

Kyiv

PinchukArtCentre

ГРУПА SOSka І МЕТОД РЕАКЦІЙНОЇ ДІАГНОСТИКИ

Досвід групових дій провокативної спрямованості і традиція соціальної фотографії, що зародилася у Харкові наприкінці 60-х – суть культурно-топографічного феномену колишнього промислового центру і першої української столиці. Історично дуже специфічна територія цього міста стала сприятливим підґрунтям для прояву радикального маргіналізованого художнього вислову. В умовах радянської дійсності андерґраундна діяльність харківських фотографів не мала можливості публічного вираження; 90-ті роки пов'язані з появою відкритого жесту і діяльністю некомерційних галерей-самоутворень, таких як «Up/Down», «НаПроти», «Палітра», які здійснювали спроби генерувати середовище сучасного мистецтва. На початку 2000-х потенціал старої парадигми майже себе вичерпав – провінціалізм, виділивши кілька яскравих імен, таких як Борис Михайлов і Сергій Братков, породив локальний культурний вакуум.

Поява нового типу художника, мистецтво якого нероздільне з соціальною активністю і спрямоване на формування культурного середовища, заповнило існуючу лакуну. Ця позиція стала альтернативною поширеному в сучасному українському мистецтві типу художника, що орієнтується виключно на ринкову інтеграцію. Створення галереї-лабораторії SOSka відзначило появу зони культурної автономії у Харкові, реалізувавши ряд лабораторних, виставкових, акційних і комунікативних проєктів. «Ідея про жертвовність мистецтва як такого і про необхідність його повного розчинення в соціальній практиці»¹ в умовах провінціальної локації виступила мотивацією цієї ініціативи. Паралельно подібному вектору діяльності художників відбувалося об'єднання художників у групу – формування колективного автора.

Сформувавшись у жовтні 2005-го і переживши ряд внутрішніх ідеологічних трансформацій, до середини 2006-го року група SOSka закріпила постійний склад учасників (Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов), сформувавши власний творчий метод. У ситуації цікавості до брендової тепер політичної реальності, перформативність виражає адекватну часові реакційну позицію. Провокативні акції художників формують процес діагностики, що дозволяє виявити знакові зміни соціуму. Вибором проблематики акціоніст маркує конкретні сфери життя суспільства – політика, культура, економіка, – закріплюючи найважливіші темпаральні характеристики реальності. Дослідження контексту співвідношення локального і глобального відбувається у різних соціальних групах – у фокус уваги художників попадають їх представники – від жителя міста (акція «Вони на вулиці») і структур влади (акція Рідного «Лежи і чекай») до проблем локального і глобального на прикладі сільського життя (акція «Бартер»). Практика реакційної діагностики наслідую методи, розроблені Ситуаціоністами, – «метод конструювання ситуацій, які полягають у внесенні додаткових елементів всередину реальності, що здатні її перевернути (принцип *detournement*) і тим самим відкрити нові смисли, до того приховані»². Залежно від завдання акції, група може використовувати умовні об'єкти – маски українських політиків чи репродукції робіт зірок сучасного мистецтва.

Проект «Мрійники» представляє новий тип героїв – молодих людей, чия індивідуальність прихована під приналежністю до підліткової субкультури. Однак суть висловлювання роботи не зводиться до вивчення лише проблем покоління – київські «емо»-підлітки метафорично відображають перманентний етап існування як українського, так і загальноєвропейського соціуму. Стан невизначеності і ламкості визначає пострадянські реалії 2000-х, що прийшли на заміну однозначності негативізму попереднього десятиріччя.

Невпевненість у власній політичній позиції, характерна для сьогоденного українського суспільства, як і світова фантомність економічної ситуації, визначає в молодому поколінні тип інфантильного героя-мрійника, – декламуючи свої інтереси як учасники телевізійного кастингу, молоді люди несвідомо представляють учасників захоплюючої мандрівки без конкретного пункту призначення, революціонерів, що виражають безвекторний протест.

Соціальна провокація, яка лежить в основі методу групи, не зводиться лише до практик мистецтва прямої дії і політично спрямованого акціонізму. Використовуючи досвід соціальної фотографії, така формальна частина проекту, як документування акції, виходячи за рамки архіву, набуває нового звучання і породжує самостійні фотографічні серії. Обравши традицію фотошколи як аналітичний інструмент, SOSка підходить до створення нової іконографії – альтернативної дефініції процесу глобалізації місцевого контексту.

Ганна Кривенцова
Микола Рідний

1 Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве. // Художественный журнал. – М., 2005. – № 2-3 (58-59), – С. 19-25.

2 Виленский Д. К вопросу о композиции современного политического искусства. // <http://xz.gif.ru/numbers/64/vilensky>

SOSka GROUP AND REACTIONARY DIAGNOSTICS METHOD

The experience of provocative-oriented group and social photograph tradition originated in Kharkiv in the late 60-s are the essence of cultural topographic phenomena of the former industrial center and the first Ukrainian capital. Historically, a very specific territory of Kharkiv has become a solid ground for radical marginalized artistic expression. Under restrictions of Soviet reality the underground activities of Kharkiv photographers had no opportunity for public expression; the 90-s are associated with the appearance of the open gesture and activities of non-profit self-created galleries such as «Up/Down», «NaProtiv», «Palitra» which were trying to generate the environment of the contemporary art. In the early 2000-s the potential of the old Provincialism paradigm was nearly at its end. It brought to the public several great names such as Borys Mykhailov and Serhiy Bratkov and gave rise to the local cultural vacuum.

The current lacune was filled with the appearance of a new artist type whose art and creative work were indivisible with social activity and directed to form a cultural environment. This position became an alternative to the market-oriented artist type common for Ukrainian contemporary art. The creation of SOSka gallery-laboratory marked the appearance of cultural autonomy zone in Kharkiv, providing the realization of a range of laboratorial, exhibitional, action, and communicative projects. «The idea of the art sacrificing itself and of necessity of its total dissolution in social practice»¹ in the context of provincial location was the motivation of this initiative. Alongside with this focus area of artists, gathering into communities took place and collective authors were being formed.

Formed in October 2005, SOSka undergone a number of inside ideological transformations, came to a permanent composition (Mykola Ridnyi, Ganna Kriventsova, Serhiy Popov) with its own creative method. In the context of interest towards political reality which had become a brand by then, performativity conveyed the timely reactionary idea. The artists' provocative acts constituted the diagnostics process allowing to see the landmark changes in the society. By means of choosing terms of reference the actioner marks particular spheres of social life – politics, culture, economics – fixing the most essential temporal features of reality. The exploration of the context of the local vs the global correlation takes place in various social groups whose representatives get in the artists' focus of attention, from city inhabitants («They took to the streets» action) and power structures (Ridnyi's action «Lay and wait») to local and global problems with the example of country life («Barter» action). The reactionary diagnostics practice takes over methods developed by Situationists – «the method of developing situations with adding complementary elements into the reality laying therein, these elements being able to up-end the reality (the detournement principle) and thereby disclose new values concealed until then»². Depending on the goal of the happening, the group can use conventional objects – masks of Ukrainian politicians or replicas of contemporary art stars' works.

The «Dreamers» project presents a new type of characters, young people whose individuality is concealed due to their belonging to teenage subculture. However the essence of the work doesn't resolve to contemplation of generation problems only. Kievan «emo kids» represent a metaphorical reflection of a permanent period of Ukrainian social environment existence as well as the pan-European one. The abeyance and instability designates the post-Soviet realia of 2000-s having replaced the negativism unambiguity of the previous decade. Uncertainty in the own platform illustrative of today's Ukrainian society, as well as the world economic situation illusiveness, determines the type of a day-dreamer hero in the younger generation. Reciting their interests in the quality of a TV casting participants the youth unconsciously represent participants of an exciting migration with no particular destination, revolutioners expressing a protest that has no vector.

Social provocation lying at the root of the Group's method doesn't only come down to the practice of direct-effect art and politics-oriented actionism. Making use of social photography experience, the formal part of the project, i.e. documentation of the performance, steps over the bounds of archivation, acquires a different meaning and brings forth self-consistent photographic sets. Having chosen the photo school tradition as an analytical instrument, SOSka group approach the creation of a new iconography – an alternative definition of a local character globalisation process.

Ganna Kriventsova
Mykola Ridnyi

1. K. Bishop. Social Twist in the Modern Art. // Art magazine, Moscow 2005, #2-3 [58-59], pages 19-25
2. D. Vilensky. With Reference to the Modern Political Art Composition. // <http://xz.gif.ru/numbers/64/vilensky>



1



2



3



4

1. Галерея-лабораторія SOSka. Літо 2005

2. Галерея-лабораторія SOSka. Відкриття виставки «Pret-a-porte». Грудень 2006

3. Музична програма «E3 projects», за участі музикантів незалежної електронної сцени. Травень 2006

4. Відеопоказ на дворі галереї-лабораторії SOSka. Лютий 2006

1. Gallery-laboratory SOSka. Summer 2005

2. Gallery- laboratory SOSka. Opening of the Exhibition Pret-a-porte. December 2006

3. Music program E3 projects, with the participation of musicians of an independent electric stage. May 2006

4. Outside video show of gallery-laboratory SOSka. February 2006



1



2



3



4

1. Сергій Попов, «Мийка». Фрагмент інсталяції, виставка в рамках фестивалю «Боб-Фест». 5 вересня 2008
 2. Микола Рідний, «Узбережжя». Відеопроекція, виставка в рамках фестивалю «Боб-Фест». 5 вересня 2008
 3. Микола Рідний, «Sweety». Інсталяція, фрагмент виставки «XXX». Листопад 2005
 4. Олена Полященко, «Б.У. малюнки». Інсталяція, фрагмент виставки на честь відкриття галереї-лабораторії SOSка. 18 жовтня 2005
-
1. Sergiy Popov, Washer. Fragment of an installation exhibition in the frame of the Bob-Fest festival. 5th September 2008
 2. Mykola Ridnyi, Coastline. Video projection, exhibition in the frame of the Bob-Fest festival. 5th September 2008
 3. Mykola Ridnyi, Sweety. Installation, fragment of the exhibition XXX. November 2005
 4. Olena Polyaschenko, Second-hand drawings. Installation, the fragment of the exhibition in honor of the Gallery-laboratory SOSka opening. 18 October 2005



Микола Рідний, Белла Логачова, «Be happy». 2005
Відео, 7:13 хв.

Mykola Ridnyi, Bella Logachova, Be happy. 2005
Video, 7:13 mins.



Микола Рідний, Белла Логачова, «Be happy». 2005
Кольорова фотографія, 50x75 см

Mykola Ridnyi, Bella Logachova, Be happy. 2005
Color photograph, 50x75 cm



Микола Рідний, за участі Івони Голибєвської, «Лежи та чекай». 2006
Фотодокументація акції

Mykola Ridnyi with participants of Ivona Golybevka, Lie and wait. 2006
Photos of the event



Микола Рідний, за участі Івони Голибевської, «Лежи та чекай». 2006
Відеодокументація акції, 3:50 хв.

Mykola Ridnyi with participants of Ivona Golybevka, Lie and wait. 2006
Video documentation of the event, 3:50 mins.





Група SOSка, «Бартер». 2007
Кольорова фотографія, 90x140 см

SOSka Group, Barter. 2007
Color photography, 90x140 cm

Група SOSка, «Бартер». 2007
Кольорова фотографія, 90x140 см

SOSka Group, Barter. 2007
Color photography, 90x140 cm



Група SOSка, «Бартер». 2007
Кольорова фотографія, 90x140 см

SOSka Group, Barter. 2007
Color photography, 90x140 cm





Група SOSка, «Бартер». 2007
Кольорова фотографія, 90x140 см

SOSka Group, Barter. 2007
Color photography, 90x140 cm



Група SOSка, «Бартер». 2007
Кольорова фотографія, 90x140 см

SOSka Group, Barter. 2007
Color photography, 90x140 cm



1



2

1. Група SOSka, «Бартер». Виставка «Critically in between», Арт-Афіни, Греція, 2007
2. Група SOSka, «Бартер». Виставка «Спільноти. Молоде українське мистецтво», галерея «Арсенал», Бялосток, Польща, 2007

1. SOSka Group, Barter. Exhibition Critically in between, Art-Athens, Greece, 2007
2. SOSka Group, Barter. Exhibition Communities. Young Ukrainian Art, Gallery Arsenal, Bialystok, Poland, 2007

«ТОЛЬКО ТВОИ МЕЧТЫ!» О ПРОЕКТЕ «МЕЧТАТЕЛИ» ГРУППЫ SOSka

Советская современность предложила два типа легитимации искусства. Художественная практика либо посвящала себя идеологической коммуникации, становясь, таким образом, частью идейного и концептуального обустройства модернизации. Либо же она занималась проектированием новых форм жизни, становясь, таким образом, частью социальной динамики модернизации. Если первая линия восходит к «Окнам РОСТА», то программа второй – была сформулирована ВХУТЕМАСом.

В постсоветский период на смену утопической «фабрике мечты» советского искусства¹ пришла новая не менее утопическая перспектива – рынок. Утопизм этой перспективы состоит в том, что с ней вызывали то, что она не могла дать – новую коллективную идентичность. Ведь рынку субстанционален не дискурс, а деньги; искусство как субъект рыночного обмена является носителем не «мечты», а цены; наконец, произведение на рынке – фетиш, подлежащий сугубо индивидуальному, а не коллективному потреблению. Именно поэтому так называемый кризис идентичности стал одним из очевидных последствий неолиберального капитализма.

Впрочем, неолиберальная рыночная утопия была выношена и реализовывалась как раз «последним советским поколением»², в то время как первое поколение, сформировавшееся уже в постсоветском контексте, смогло взглянуть на нее в иной утопической перспективе. Одним из парадоксальных черт нового постсоветского искусства является его попытка вернуться к первоосновам проекта современности. Так, на украинской сцене группа Р.Э.П. программно обращается к традиции агитпропа, в то время как группа SOSka видит свою работу частью новой постсоветской социальности. При этом, легитимируя свою творческую программу, они не могут не отдавать себе отчета, что в постсоветском обществе идеологическая коммуникация находится в ведении политехнологии, а социальность организуется через «спектакль». Идеальной альтернативой этому может быть ситуация, когда общественный проект вызревает в свободной демократической дискуссии, а социальность конституируется общественной самоорганизацией. В этой связи знаменательно, что Р.Э.П. и SOSka связывают свое формирование с эйфорическим опытом «Оранжевой революции».

Однако, эйфория по определению – опыт эксклюзивный и кратковременный. Созданный группой SOSka корпус работ, свидетельствует, что постсоветская социальность определяется не динамикой общественной самоорганизации, а двумя базовыми факторами – медиальным «спектаклем» и аффектом. В ситуации постсоветского кризиса идентичности социализация осуществляется через усвоение транслируемыми масс-медиа стереотипами, которым готовы следовать даже выброшенные на обочину жизни бомжи («Be Harry»). В то же самое время индивидуумы, обреченные в атомизированных постсоветских обществах на социальное одиночество и апатию, реализуют свою идентичность через трансгрессивные жесты («Лежи и жди»). Оба эти базовых принципа постсоветской социальности – спектакль и аффект, предьявлены в новом проекте группы SOSka «Мечтатели». Герои этой работы – адепты молодежной субкультуры «эмо», предстают в этой работе в двух ипостасях.

В серии фотоизображений мы видим их парящими в воздухе – т.е. вырванными из системы социальных связей, и одновременно на видеоэкране, они, последовательно появляясь один за другим, выкрикивают некие лишённые коммуникационного смысла лозунги – т.е. демонстрируют перформанс аффекта.

Конечно же социализация через корреляцию спектакля и аффекта – это то, что постсоветское общество унаследовало из недавнего прошлого. «Бурные, продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию» – лишь один из примеров перформансов аффекта, с помощью которых власть конструировала коллективную общность. Однако в постсоветском контексте происходит индивидуальная или групповая приватизация не только собственности, но и аффекта и спектакля. В результате чего, с одной стороны, аффект становится фактом обыденной жизни, оборачиваясь повседневными перформансами всеобщей истерики, а с другой, также и тем, что политическая жизнь становится медийным спектаклем индивидуальных и групповых аффектов (украинская политическая жизнь даёт здесь, пожалуй, наиболее показательные примеры).

Представленное в «Мечтателях» субкультурное действие также можно расценить как пример постсоветской групповой приватизации спектакля и аффекта. Симптоматичным здесь является не столько сам факт субкультурности – поздний советский период отличался высокой субкультурной динамикой, сколько то, почему подобное действие было не возможно в советское время. Как свидетельствуют исследователи, советская субкультура выражала себя на языке «стеба», т.е. подвергала апроприации и остранению язык господствующей коллективной общности³. Однако «мечтатели» существуют в контексте лишённом господствующей коллективной общности, поэтому выкрикиваемые ими слоганы, в отличие от тех «здравниц», что раздавались после «переходящих в овацию аплодисментов», носят узко групповой или предельно субъективный статус. Нет больше всеобщей «фабрики мечты», у нынешних «мечтателей», как выкрикивает один из персонажей SOSки – «только свои мечты».

В результате, возникает вопрос: насколько оправдан расчёт SOSки обрести в подобном социальном контексте легитимацию своего творчества? В самом деле, авторы и теоретики производственного искусства 20-х годов легитимировали свою программу задачей созидания новой формы жизни коллективной общности будущего. SOSка, во многом продолжая эту традицию, отказывается, однако, от задачи производства социальных моделей, так как сейчас эта миссия – обращённая, впрочем, уже не на будущее, а на настоящее – узурпирована спектаклем.

SOSка хотела бы, что бы новые формы жизни выросли из самой социальной динамики – они готовы их отслеживать в реальной жизни («Be Harry»), сами их провоцировать («ОНИ на улице», «Лежи и жди») или создавать в диалоге в групповыми или индивидуальными актёрами («Бартер», «Украинская готика», «Мечтатели»). А потому группа говорит не на языке визуального проекта-артефакта, так как сейчас язык этот узурпирован рынком художественных фетишей, а на языке прямого действия или/и его документа. Так насколько же оправдан этот отказ SOSки от комфортной художественной автономии в пользу растворения в социуме, если из ее собственного же анализа следует, что современное постсоветское общество погружено в апатичное принятие спектакля и выражает себя через некоммуникабельный аффект? Кстати, аналогичный вопрос может быть задан и группе Р.Э.П.: к кому обращаются в постсоветском пространстве художники-агитаторы, если общество здесь «вяло реагирует на демократическую дискуссию»⁴.

Попытку снятия этого противоречия мы можем усмотреть в том, что оно в сущности интериоризировано SOSкой в самой поэтике «Мечтателей». Важным поэтому, в этой работе является не столько то, что образы зависших в воздухе персонажей и сцены их некоммуникабельных аффектов представляет, как в постсоветском обществе утрачен символический язык самоописания, а переходность приняла стационарные формы⁵. Важным здесь является скорее то, что эти образы и сцены инсценированы реальными персонажами, которые через перформанс предъясляют тотальное господство спектакля, а через нарочитую демонстрацию аффекта – торжество некоммуникабельного аффекта, субъектами которых они в реальности и являются. Именно таким образом, встав на путь растворения в социальности и избрав для этого язык социальной акции и документа, группа SOSка делает этот язык рефлексивным. В «Мечтателях» нам предъясвлена игра в игру и аффектация аффекта, что и приводит к тому эффекту остранения собственных средств выражения, который теоретизировал и практиковал в своем эпическом театре Бертольд Брехт. Характерно, что для того, что бы не оставить не малейшего сомнения в перформативной природе предъясвленных нам образов, SOSка делает документацию осуществления своего проекта, которая сама по своей природе является документацией перформанса, частью работы.

Можно добавить, что SOSка использует еще один прием, следующий брехтовскому эпическому театру и имеющий ту же цель – остранить собственный художественный язык. В «Мечтателях» художники стремятся к предельной архитепичности образов. Летящие в пустоте персонажи суть квинтэссенция репрезентации социального одиночества, в то время как подобно кастингу проявляющиеся ненадолго в кадре с одной репликой персонажи суть квинтэссенция спектакля, наконец, один утробный и дискретный крик суть квинтэссенция аффекта.

Однако, персонажи «Мечтателей» не просто играют субкультурных адептов, они действительно являются таковыми! Так, последовательно следуя в этой работе установкам на растворение в социальной динамике, SOSка не просто инсценировала в «Мечтателях» субкультурный перформанс, но и задокументировала реальный субкультурный ритуал. В этом ритуале субкультурные активисты, прыгая на батуте, инсценируют свою социальную автономность, а сценами утробного крика – предъясляют порыв к идентичности через аффект и трансгрессию. Но идентичность согласно классическому определению Альтюссера обретается субъектом не через собственный крик, а через окрик господствующей общности, на который он отзывается⁶. Отсюда понятной становится контаминация двух составных частей работы SOSки – видео и фотографий, как и двух составных частей субкультурного ритуала «мечтателей» - прыжков на батуте и выкриков перед камерой. И художникам, и их героям, разделяющим авторство над легкой в основу работы инсценировки, очевидно, что автономные субъект или сообщество по определению не могут иметь идентичность! Следовательно, инсценируя на батуте репрезентацию своей социальной неприкаянности и одновременно разыгрывая нарочито фиктивные порывы к идентичности, «мечтатели» подвергают остранению свою собственную практику.

При этом – как уже говорилось выше - в советские годы субкультурному остранению – «стебу», подвергался язык официальной культуры с тем, что бы отделить свою идентичность от идентичности господствующей общности. Однако ныне нет более того господствующего дискурса, через окрик которого и чрез автономию от того, можно было обрести идентичность. Как и нет той демократической автономности, когда социальность конституируется диалогом самоорганизованных сообществ. Автономия дана априорно, принимая формы тягостной неприкаянности, а идентичность столь же априорно бесперспективно взыскуется через перформансы аффекта и фикции спектакля. Отсюда единственный выход, который нашли для себя «мечтатели» - пример сомоорганизовавшегося сообщества, а вместе с ними и художники SOSки – также пример художественного микросообщества, это отстранять в своей практике те социальные перформансы, что господствуют в постсоветском обществе.

Более того, подвергая в творческой практике острашению также и свои собственные средства выражения, и художники и субкультурные активисты программно предъявляют тезис – единственно возможная идентичность в ситуации невозможности идентичности это программное предъявление отсутствия идентичности.

В заключение обратим внимание на симптоматичность того, что – как свидетельствуют «Мечтатели» – в ситуации атомизированного постсоветского общества активность субкультурного сообщества принимают формы социального театра, а художественная практика – его провоцирования и документации. Как писал теоретик театра абсурда Мартин Эсслин, спектакль «близок к ритуальным основам социальности», а потому «в театре человеческое сообщество заново переживает и заново утверждает свою идентичность, что делает театр чрезвычайно политической, поскольку неизбежно социальной формой искусства»⁷. В свою очередь Джорджо Агамбен аналогично высказывался об экранных искусствах. Видео ряд строится на последовательности жестов, в то время как «жест суть базовый элемент социального, ... а политика суть сфера чистых средств, т.е. абсолютных и интегральных человеческих жестов»⁸. «Мечтатели» же представляют нам свои жесты-аффекты именно на экране и сами же в «Мечтателях» свои жесты отстраняют, превращая их в «чистые средства»! Похоже, в практике «метателей» и в творчестве авторов «Мечтателей» мы встречаемся с единственно возможной формой политического действия в обществе, где политическое действие невозможно.

Значима при этом и вторая составная часть «Мечтателей» – фотографий, вознесшихся ввысь персонажей, оттуда они как бы в невесомости и в бездействии созерцают социальный мир. А также значима и та вошедшая в состав проекта документация прыгающих на батуте «мечтателей», т.е. той деятельности, с помощью которой инсценировалась ими их бездеятельность. Но ведь именно «деятельностью, лишённую деятельности» Джорджо Агамбен называл искусство. Искусство для него этого «такая деятельность, которая состоит в том, чтобы сделать язык не-деятельным, приостановить его коммуникативные и информативные функции»⁹. Так именно это и происходит в «Мечтателях», где «бездеятельные» художники и их «бездеятельные» герои наблюдают в частности и свои собственную невозможность осуществить коммуникацию и отстраняют свои выразительные средства с тем, что бы созерцать их со стороны. Отсюда вслед за Агамбеном можно сделать вывод, что «Мечтатели» это не только пример художественной деятельности, которая «потенциально и при определенных обстоятельствах способна обретать так же и политическое значение. В самой своей основе, конститутивно, искусство есть политика, поскольку оно есть деятельность, приостанавливающая деятельность и переводящая в созерцание наши привычные смыслы и жесты и, таким образом, открывающая их для нового использования. В этом плане искусство оказывается недалеко от политики и от философии, подчас становясь от них почти неотличимым»¹⁰. Похоже, что парение «мечтателей» в невесомости это жест сугубо политический, причем еще более радикальный, чем встать на баррикады. Потому что «приостанавливая деятельный момент в биологической, экономической и социальной деятельности, они демонстрируют возможности человеческого тела, открывая его для нового возможного бытия»¹¹.

Виктор Мизиано

Больцано-Москва, октябрь-ноябрь 2008

1. «Фабрика мечты» - термин Бориса Гройса, использованный им в названии, курировавшейся им выставки «Коммунизм: фабрика мечты. Визуальная культура сталинского времени» (Ширн Кунстхалле, Франкфурт-на-Майне, 2004)
2. Настоящее выражение стало в настоящее время фактически научным термином благодаря исследованиям Алексея Юрчака, см.: Yurchak, Alexei "Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation", Princeton University Press, 2005
3. См.: Алексей Юрчак «Ночные танцы с ангелом смерти», в: Культуральные исследования; М.: Летний сад; СПб.: ЕУСПб, 2006
4. Именно этот вопрос фактически и был мною задан группе в недавней беседе, см.: R.E.P.: The Art of the Multitudes, in: Patriotism: Art as a Present, PinchukArtCenter, Kiev, 2008
5. См. об этом у: Марк Липовецкий «Паралогии», М., НЛО, 2008, СС.527-530
6. См. Джудит Батлер «Психика власти», Харьков, ХЦГИ, С.-П., «Алетейя», 2002, С. 19
7. Цит по: Липовецкий, с. 203
8. Giorgio Agamben "Mezzi serzna fini", Bollati Boringhieri, Torino, 1996, p. 53
- 9, 10, 11. Джорджо Агамбен «Искусство, без-деятельность, политика», в: Социологическое обозрение, М, 2007, том 6. № 1

NOTHING BUT YOUR DREAMS ON DREAMERS PROJECT BY SOSka GROUP

The Soviet modernity suggested two types of art legitimation. Artistic practice was either dedicated to ideological communication, thus becoming a part of ideological and conceptual modernization, or it was concerned with creating new forms of life, thus becoming a part of social dynamics of modernization. While the first line traces back to Mayakovski's ROSTA windows, the program of the latter was formulated by VHUTEMAS.

During the post-Soviet period the utopian 'dream factory' of the Soviet art¹ was substituted by the market, a new prospect that was not less utopian. The utopianism of this prospect is that it was associated with something that it couldn't grant – a new collective identity. After all, it's not the discourse that is substantial to the market, but prices; being subject to market exchange, art does not bear a 'dream' but the cost; finally a piece of art in the market is a fetish that is subject to an utterly individual consumption, but not a collective one. This is precisely why the so called identity crisis became one of the evident implications of neo-liberal capitalism.

However, the neo-liberal market utopia was nurtured and realized just by the 'last Soviet generation'² while the first generation formed in the post-Soviet context could get an insight into it in a different, non-utopian manner. One of the paradox features of the new post-Soviet art is its attempt to get back to the fundamental principles of the modern age project. Thus, on Ukrainian scene the R.E.P. group programmatically turns to the agitprop tradition whereas SOSka consider their work a part of the new post-Soviet sociality. At the same time they can't but realize that in the post-Soviet society the ideological communication is supervised by political technologies and sociality is organized by means of spectacle. The perfect alternative to this may be the situation when a public project matures in terms of a free democratic discussion and sociality is constituted by social self-organization. Thereupon it is remarkable that R.E.P. and SOSka associate their development with the 'Orange revolution' euphoric experience.

However euphoria by definition is an exclusive and short-term experience. The framework of SOSka provides evidence that the post-Soviet sociality is not determined by social self-organization dynamics but by two fundamental factors – medial spectacle and affect. Under restrictions of post-Soviet identity crisis the socialization is brought into life through stereotypes broadcasted by the media, that are eagerly followed even by tramps (Be Happy). Meanwhile in atomized post-Soviet societies individuals doomed to social loneliness and apathy realize their identity via transgressive gestures (Lay Down and Wait). Both of these fundamental principles of post-Soviet reality – spectacle and affect – are presented in a new Dreamers project by SOSka. The main characters of this work are adherents of 'emo' youth subculture who appear in this work in two guises. In the photo series we see them soaring in the air, i.e. snapped out of the social bonding system, and simultaneously on a video screen: coming one by one in succession they cry out some catchwords wholly void of any communicative sense thus demonstrating an affect performance.

It goes without saying that socialization through spectacle vs affect correlation is something that the post-Soviet society derived from yesterday. 'Continuous thunderous applause lengthening into ovation' is just one of the examples of affect performances whereby the power built a collective community. However, in the post-Soviet context not only individual or group property privatization takes place but also affect and spectacle privatization.

As a result of which, on the one hand, affect becomes a common everyday fact turning into day-to-day performances of total hysteria and, on the other hand, political life becomes a medial spectacle of individual and group affects (Ukrainian political life arguably provides most telling examples).

The subcultural activity represented in Dreamers can also be regarded as an example of post-Soviet group privatization of spectacle and affect. What is symptomatic about this is not the very fact of subculture (the late Soviet period was distinguished by high subcultural dynamics) but the fact why this kind of activity was impossible in the Soviet times. According to researchers, the Soviet subculture expressed itself in the tongue of cool talk, i.e. exposed the dominant collective community language to appropriation and alienation³. Still 'dreamers' exist in an environment deprived of dominant collective community, so the slogans cried out by them are typical of a narrow group or utterly subjective as opposed to those pledges heard after 'applause lengthening into ovation'. There's no more universal 'dream factory' and according to one of SOSka's characters the present-day 'dreamers' have 'only their own dreams'.

In the long run this brings up a question: regarding that sort of social context, to what extent is SOSka's intention justified to get their creative work legitimized? Indeed, 'productionists' art creators and theorists of the 1920-s legitimized their program by way of creating new variations of life for collective community of the future. Yet largely taking over this tradition, SOSka renounce the idea of producing social models because now this mission is assumed by the spectacle and it is not the future that it faces but the present. SOSka want the new variations of life spring up from the very social dynamics – they are ready to trace them in real life (Be Happy), provoke them on their own (THEY Are Out in the Street, Lay Down and Wait) or create them in terms of a dialogue with group or individual actors (Barter, Ukrainian Gothic, Dreamers). At the moment the language of visual artifact project is usurped by the market, that's why the group don't speak this language. They use the language of overt actions and / or documentation instead. SOSka's own analysis reveals that the modern post-Soviet environment soaks itself in apathetic acceptance of the spectacle and expresses by means of incommunicative affect. The group refuse from a favorable art autonomy to the benefit of blending into the society. But to what extent is that worthwhile? We can ask the R.E.P. group a similar question. Who do the agitator artists address in the post-Soviet environment if the society here 'reacts to the democratic discussion without much devil'?⁴

We can discover an attempt of removing this controversy in the fact that it is basically internalized by SOSka in the very poetics of Dreamers. Therefore in this work it is not so important that the characters hanging in the air and their non-communicative affect scenes represent the way of losing the symbolic language of self-description in the post-Soviet society and that transitivity has taken a static shape.⁵

What is essential here is the fact that these characters and scenes are enacted by true-life personalities who put forward the total supremacy of the performance by means of spectacle, whilst via intentional affect demonstration they present the non-communicative affect triumph while being, in fact, their participants. In this very manner SOSka group make this language reflexive by blending into sociality and choosing for this end the language of social action and documentation. In 'Dreamers' we are presented a game in a game and the affect affectation that results in the effect of their own medium alienation that was theorized and practiced by Bertold Brecht in his epic theatre. Not to let us mistrust a single character represented in a performative way, it is customary

for SOSka to carry out the documentation of their project execution, which is a performance documentation in itself, a part of their work as such.

It can be added that SOSka use one more technique taking over Brecht's epic theatre and aimed at the same purpose of alienation their own artistic language. In their Dreamers the artists reach after extreme character archetypes. The characters flying in space are the very essence of the social loneliness representation while the characters appearing in shot for a short time and enouncing one retort are the very core of the spectacle, and ultimately one deep-chest and discreet cry are the essence of the affect.

However, the Dreamers characters do not just play the parts of subcultural adepts, they really are! Thus being consistent in blending into social dynamics, not only did SOSka enact a subcultural performance in Dreamers but also documented the real subcultural ritual. The subcultural activists taking part therein jump on a trampoline and manifest their social autonomy and deep-chested screaming presents their pursuit of identity through affect and aggression. Yet according to Altusser's classical interpretation, identity is acquired by the behavior not through his / her own cry but through the hollo of the dominant collective community one responds to⁶. Hence becomes clear the contamination of two components of SOSka's work: video and photographs, as well as two constituent parts of 'dreamers' subcultural ritual – trampolining and on-camera outcry. Both artists and their characters being co-authors of the dramatization lying in the core of this work realize that an autonomous subject or community cannot possess an identity by definition! Thus simultaneously representing their social abandonment on the trampoline and obviously fictitious striving for identity 'dreamers' expose their own experience to defamiliarization.

Thereby, as was mentioned above, in the Soviet times the language of official culture was subject to subcultural alienation, that is cool talk, so as to set apart one's own identity from the dominant community's identity. However there is no more dominating discourse through the hollo of which and through the autonomy of which identity could be gained. Just as there is no more democratic autonomy when sociality is institutionalized via the dialogue of self-organized communities. The autonomy is given a priori taking the shape of burdensome abandonment. And identity being prospectless a priori is claimed in exactly the same way through affect performances and obvious fraud spectacle. The 'dreamers' represent an example of a self-organized community alongside with SOSka artists, an example of an artistic micro-community, and the only way out of this found by them is to alienate in their practice those social performances that predominate in the post-Soviet society. Moreover, both the artists and subcultural activists hold a program thesis in their creative practice: they alienate their own idioms. The one and only identity under the conditions of identity nonexistence is a programmed representation of the lack of identity.

In conclusion let us take notice of the symptomatic nature of the fact that, according to the 'dreamers', under the conditions of atomized post-Soviet environment the activities of subcultural community assume the form of social theatre whereas the provocation and documentation of the latter is fundamental for artistic practice. According to Martin Esslin, the Theatre of the Absurd theorist, dramatics is 'close to the ritual background of sociality', therefore 'the community lives through and claims its identity over and over again, which makes theatre a highly political, forasmuch as it is social, art making'⁷. Again, Giorgio Agamben commented on the screen art in a similar way. A video sequence is based on a sequence of gestures whereas a gesture is a primary unit of the social, ... and politics is the essence of pure means, i.e. absolute and integral human gestures⁸. As for the 'dreamers', they demonstrate their affect gestures right on-screen and in Dreamers leave out their gestures by themselves, turning them into 'pure means'! It looks as though in both 'dreamers' experience and creative work of the Dreamers authors we envisage the only possible form of political activity in the society where political activity is not possible. At the same time significant is also the second component of Dreamers, that is the pictures of the characters taking the air from where they contemplate the social world as if under zero gravity and out of play. As meaningful is the documentation of an integral part of the project, namely 'dreamers' trampolining,

i.e. an activity that helped them stage their inactivity. But that's just exactly what Giorgio Agamben called art – 'activity deprived of activity'. To him art is 'an activity that implies making the language inactive, suspend its communicative and informative functions'⁹.

And this is exactly what is happening in Dreamers where 'inactive' artists and their 'inactive' characters particularly observe their own failure to communicate and leave out their idioms in order to contemplate them from outside. Therefore after the manner of Agamben one can draw a conclusion that Dreamers is not just an example of artistic activity which 'bears potential and is capable of acquiring a political significance under certain conditions. Basically and constitutionally art is politics by virtue of the fact that it is an activity holding back another activity and having our common thoughts and gestures contemplated, thereby revealing them for using in a new manner. In this context art proves to be close to politics and philosophy and is occasionally nearly undistinguishable from them'¹⁰. It looks like the 'dreamers' soaring under zero gravity is a particularly political gesture, even more radical than barricading. Because 'sustaining a biological, economic and social activity they demonstrate possibilities of the human body throwing it open for a possible new existence'¹¹.

Victor Miziano

Bolzano – Moscow, October – November 2008

1. «Dream factory» is Boris Groyce's term used by him in the title of the exhibition that he supervised Communism: Dream Factory. The Visual Culture of Stalin Era. [Schirn Kunst halle, Frankfurt am Main, 2004]
2. Owing to Alexei Yurchak's studies nowadays this expression has in fact become a scientific term. See Yurchak Alexei "Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation", Princeton University Press, 2005
3. See Yurchak, Alexei "Dancing in the Night with a Death Angel", Cultural studies. Moscow, Letniy Sad. St Petersburg, EUSPb, 2006
4. This very question I asked the group in a recent talk, see R.E.S.: The Art of the Multitudes, in: Patriotism: Art as a Present, PinchukArtCenter, Kiev, 2008
5. On this subject see Paralogies by Mark Lipovetsky, Moscow, NLO, 2008, p. 527-530
6. See «The Psycho of the Power» by Judith Butler, Kharkov, HTsGI, St Petersburg, Aleteya, 2002, p. 19
7. Cited from Lipovetsky, p. 803
8. Giorgio Agamben Mezzi sernza fini, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, p. 53
- 9, 10, 11. Giorgio Agamben Art, Non-Activity, Politics, in Sociological Review, Moscow 2007, volume 6, #1



Група SOSка. Фотодокументація до проекту «Мрійники». 2008

SOSka Group. Photo documentation to the project Dreamers. 2008



Група SOSка, «Мрійники». 2008
Кольорова фотографія, 100x150 см

SOSka Group, Dreamers. 2008
Color Photography, 100x150 cm



Група SOSka, «Мрійники». 2008
Кольорова фотографія, 100x150 см

SOSka Group, Dreamers. 2008
Color Photography, 100x150 cm



Група SOSka, «Мрійники». 2008
Кольорова фотографія, 100x150 см

SOSka Group, Dreamers. 2008
Color Photography, 100x150 cm



Група SOSка, «Мрійники». 2008
Кольорова фотографія, 100x150 см

SOSka Group, Dreamers. 2008
Color Photography, 100x150 cm



Група SOSка, «Мрійники». 2008
Кольорова фотографія, 100x150 см

SOSka Group, Dreamers. 2008
Color Photography, 100x150 cm



Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection

Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection





Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection

Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection





Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection

Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection





Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection

Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection





Народитися знов
Мені важко дихати
Серце повно сльозу
Нікому не вірю
Що буде завтра?
Світ такий чужий
Тільки твої мрії
Навчій мене виживати
Більше нема чого чекати
Я так хочу
Покажи на що ти здатен
Подивись у вікно
Що таке душа?
Хто я такий?
Хто повірить у тебе?

Група SOSка, «Мрійники». 2008
Відео, 2:47 хв., вертикальна проекція

To be born again
It is difficult to breathe
My heart is full of tears
I trust nobody
What will be tomorrow?
The World is so strange
Only your dreams
Teach me to survive
There is nothing to wait
I want very much
Show what are you capable of
Look at the window
What is soil?
Who am I?
Who will believe in you?

SOSka Group, Dreamers. 2008
Video, 2:47 mins., vertical projection





ГРУПА SOSка

Микола Рідний / Народився 1985 року в Харкові, Україна / 2002 – 2008 – Харківська державна академія дизайну і мистецтв / Мешкає в Харкові.

Ганна Кривенцова / Народилася 1985 року в Євпаторії, Україна / 2002 – 2008 – Харківська державна академія дизайну і мистецтв / Мешкає в Харкові.

Сергій Попов / Народився 1978 року в Комсомольську, Україна / 1997 – 2002 – Харківський національний аерокосмічний університет / Мешкає в Харкові.

2005 – в Харкові утворилася галерея-лабораторія SOSка, художники працюють разом як група SOSка.

2007 – переможці Henkel Art Award. Відень. Австрія.

2008 – художники програми Kultur Kontakt. Відень. Австрія.

Вибрані виставки:

2008 **«New Print Politik: Пострадянська Політика та Сучасне мистецтво».**

Український інститут сучасного мистецтва. Чикаго. США

«Grabbing at straws». Студія Guenzani. Мілан. Італія

«Транзит». Арт-центр «Я–галерея». Київ. Україна

«Соціальний простір». Проект в публічному просторі. Київ. Україна

«Політика вулиць». Проект «Фабрика». Москва. Росія

2007 **«Мистецький Світ».** Галерея Feinkost. Берлін. Німеччина

«Спільноти. Молоде українське мистецтво». Галерея «Арсенал». Бялосток. Польща

«Critically in between». Серія виставок програми «Progressive nostalgia». Art–Athens. Афіни. Греція

«Winners of Henkel Art Award». Галерея Art point. Відень. Австрія

«Проект спільнот». Центр сучасного мистецтва. Київ. Україна

«Генерації UsA». PinchukArtCentre. Київ. Україна

2006 **«Videoabend».** Галерея Stadtpark. Кремс. Австрія

«Team colors». Галерея «F.A.I.T.» Краків. Польща

«Нові спільноти». Кавказька бієнале сучасного мистецтва. Тбілісі. Грузія

«Стий! Хто іде?» «Зверевский центр» / Державний центр сучасного мистецтва. Москва. Росія

«Вони пішли на вулиці». Серія публічних заходів. Харків, Київ

2005 **«Happy birthday!».** Галерея «Цех». Київ. Україна

«XXX». Галерея-лабораторія SOSка. Харків. Україна

«Художники SOSки». Галерея-лабораторія SOSка. Харків. Україна

SOSka GROUP

Mykola Ridnyi / Born in 1985 in Kharkov, Ukraine/
2002-2008 – Kharkov's State Academy of design and arts/
Lives in Kharkov.

Ganna Kriventsova / Born in 1985 in Evpatoria, Ukraine/
2002-2008 – Kharkov's State Academy of design and arts
Lives in Kharkov.

Serhiy Popov / Born in 1978 in Komsomolsk, Ukraine/
1997-2002 – Kharkov's National aero-cosmic University/
Lives in Kharkov.

2005 – created gallery-laboratory SOSka in Kharkov, works together as a SOSka group.

2007 – winners of Henkel Art Award. Vienna. Austria

2008 – artists in residence program by Kultur Kontakt Austria. Vienna.

Selected exhibitions:

2008 **«New Print Politik: Post-Soviet Politics and Contemporary Art».**

Ukrainian Institute of modern art. Chicago. USA

«Grabbing at straws». Guenzani studio. Milan. Italy

«Transit». Art-centre «Ya-gallery». Kiev. Ukraine

«Common space». Project in public space. Kiev. Ukraine

«Politics on streets». Project Fabrica. Moskow. Russia

2007 **«The Art World».** Gallery Feinkost. Berlin. Germany

«Communities. Young Ukrainian art». Gallery «Arsenal». Byalostok. Poland

«Critically in between». Series of exhibition-program «Progressive nostalgia». Art-Athens. Athens. Greece

«Winners of Henkel Art Award». Gallery «Art point». Vienna. Austria

«Communities project». Centre for contemporary art. Kiev. Ukraine

«Generations USA». PinchukArtCentre. Kiev. Ukraine

2006 **«Videoabend».** Gallery Stadtpark. Krems. Austria

«Team colors». Gallery «F.A.I.T». Krakow. Poland

«New communities». Caucasus biennale of contemporary art. Tbilisi. Georgia

«Stand! Who goes?» Zverev center / State centre for contemporary art. Moscow. Russia

«They took to the streets». Series of actions in public space. Kharkov, Kiev

2005 **«Happy birthday!».** Gallery «Zeh». Kiev. Ukraine

«XXX». Gallery-laboratory SOSka. Kharkov

«SOSka artists». Gallery-laboratory SOSka. Kharkov

Куратор:

Олександр Соловйов

Дизайн:

KARANDASH DESIGN

www.karandashdesign.com

Переклад

Тетяна Трошина

Асистенти проекту «Мрійники»:

Вадим Смарченко

Анастасія Кривенко

Особлива подяка:

Андрію Авдеєнко

Борису і Вікторії Михайловим,

Тарасу Калмикову

Ігорю Карпенко

Андрію Посонському

Олександр Рідному

Всім учасникам кастингів і зйомок

Центру сучасного мистецтва при НАУКМА, Київ

Curator:

Oleksandr Soloviov

Design:

KARANDASH DESIGN

www.karandashdesign.com

Translation:

Tetyana Troshina

Assistants of project Dreamers:

Vadim Smarchenko

Anastasiya Krivenko

Special thanks:

Andriy Avdeenko

Borys and Victoria Mikhailov

Taras Kalmykov

Igor Karpenko

Andriy Posonsky

Oleksandr Ridnyi

All participants of castings and shooting

NaUKMA Centre for Contemporary Art, Kyiv

