

Ф О Н Д
В І К Т О Р А
П І Н Ч У К А

Reflection Reflexion

6 жовтня - 30 грудня 2007

Сергій Братков Ентоні Гормлі
Андреас Гурскі Пітер Дойг
Марк Квінн Олег Кулік
Джефф Кунс Крістіан Марклей
Сара Морріс Такаші Муракамі
Габріель Орозко Арсен Савадов
Сем Тейлор-Вуд Олег Тістол
Пьотр Укланскі Річард Філліпс
Демієн Хьорст Василь Цаголов
Ілля Чічкан & «Сині носи»

Каталог виставки

Київ

PinchukArtCentre

V I C T O R
P I N C H U K
F O U N D A T I O N

Reflection REFLECTION

6 Oct - 30 Dec 2007

Exhibition Catalogue

Kyiv

PinchukArtCentre

Serhiy Bratkov Peter Doig
Illya Chichkan & Blue noses
Antony Gormley Andreas Gursky
Damien Hirst Oleg Kulik
Jeff Koons Christian Marclay
Sarah Morris Takashi Murakami
Gabriel Orozco Richard Phillips
Marc Quinn Arsen Savadov
Sam Taylor-Wood Oleg Tistol
Vasyl Tsagolov Piotr Uklanski

Що сконструйовано складніше – фізичний Всесвіт чи трансфізичний Розум?

Це – з якого боку дивитись.

Закони оптики зрозумілі: щоб побачити себе, людині потрібне щось, що здатне віддзеркалювати. Годиться все – дзеркало, тоноване скло автомобіля, поверхня лісового озера.

Закони мислення якщо й простіші, то лише інструментально. Щоб зрозуміти себе, розкодувати себе, людині потрібен час: якщо пощастить, то вистачить одного життя. А дзеркала чи озера для цієї рефлексії не потрібні: кожна людина – сама собі озеро. Деякі з людських озер настільки глибокі, що здатні вмістити в собі ще й мільйони чужих поглядів, які шукають в них відповіді на свої запитання. Шукають – і, якщо пощастить, знаходять.

Великі Озера – ось що Ви побачите зараз. Справді ВЕЛИКІ Озера, причому не на кордоні Штатів та Канади, а в центрі європейського Києва. Не мегатони води, а непідвладні вимірюванням об'єми людського (чи, може, навіть надлюдського) творчого ресурсу. І якщо далекі водоймища з їхніми громовими водоспадами чекатимуть на туристів і через тисячоліття, то конфігурація таких імен збирається не щодня.

Тож, не відволікайтеся на пусте. Зазирніть у Великі Озера. Побачте віддзеркалення. Ввімкніть рефлексію.

Ласкаво прошу,

Віктор Пінчук

What is composed in a more complex way, the physical Universe or the trans-physical Mind?

It depends from what point of view to judge.

The laws of optics are understandable: in order to see one's self, a person needs something that is capable to reflect. Anything will do – a mirror, a tinted window of a car or a surface of a forest lake.

The laws of thinking may be simpler, but if true then they are such only in an instrumental sense. In order to understand one's self, decode one's self, a person needs time: if one is lucky, one human lifetime suffices. And mirrors or lakes are not needed for this reflection: everyone is inherently a lake. Some 'human lakes' are so deep that are able to contain millions of views of other people looking inside for answers to their questions. They are looking and if they are lucky, they will find those answers.

Great Lakes – this is what you will see right now. These are truly GREAT Lakes and moreover, they are not at the U.S.-Canadian border, but rather in the center of a European city of Kyiv. These are not megatons of water, rather volumes of human (or maybe even posthuman) creative resource that is not subject to measurement. While those distant bodies of water with thundering waterfalls will be always waiting for tourists even in many thousands of years, the constellation of such artists does not come together every day.

So, don't get distracted by vanity. Look into the Great Lakes. See their reflection. Start off your reflection.

Welcome,

Victor Pinchuk

Центр сучасного мистецтва PinchukArtCentre повною мірою втілює ідею організації виставок, важливих як на національному, так і на міжнародному рівні, виставок сучасної художньої творчості. Колекція PinchukArtCentre – нова провідна колекція сучасного мистецтва, що відображає постійну відданість Центра колекціонуванню та представленню найкращих витворів мистецтва.

Центр розпочав збирати твори мистецтва лише чотири роки тому і тільки рік тому відкрився у своєму нинішньому приміщенні. Але за такий короткий термін Центр зібрав найкраще з українського та світового мистецтва і, таким чином, став прикладом для наслідування для інших світових культурних інституцій.

Виставка Reflection включає нещодавно придбані твори, що красномовно демонструють дух і глибину колекції. Роботи таких митців, як Сергій Братков, Пітер Дойг, Андреас Гурскі, Демієн Хьорст, Джефф Кунс, Крістіан Марклей, Такаші Муракамі, Габріель Орозко, Арсен Савадов, Сем Тейлор-Вуд, Олег Тістол, Василь Цаголов і Пьотр Укланські, заповнили різні поверхи Центра.

Отже, PinchukArtCentre – це особливе місце, присвячене збереженню сучасних витворів мистецтва та їх показу. Власне колекція та тимчасові виставки у Центрі дарують відчуття рівноваги у світі мистецтва – а він оточує нас незалежно від того, чи шукаємо ми зустрічі з ним, чи ні, тому що майже всі речі, створені людиною, несуть на собі печать мистецтва в найширшому сенсі. Колекція відкриває нам перспективу, дарує задоволення, надихає та допомагає більш критично поставитись до своїх смаків і стандартів інших. Колекція ніби створена для порівняння візуальної уяви нашого часу з іншими. Вона дає нам можливість глибше пізнати власну культуру і порівняти її з іншими.

Ці витвори мистецтва набули нової історії тут, у Києві, відтепер вони – частина Центра, і будуть ще не раз виставлятися. Колекція витворів мистецтва в PinchukArtCentre дає нам можливість відійти від самих себе, від жорстких вимог робочого дня та світу навколо. У певному сенсі, як церква або храм, цей Центр – новий притулок. Тепер він пропонує нам альтернативу популярним джерелам друкованої продукції, реклами, кіно та телебачення, а інколи навіть ізолює їх та допомагає нам поставити їх у певний контекст більш широкого розуміння естетики та культури. Тут йдеться про те, щоб побачити і знайоме, і нове шляхом, який проллє світло на розуміння цього світу.

Петро Дорошенко

Президент
PinchukArtCentre, Київ

Директор
Центр сучасного мистецтва Baltic, Гейтсхед

The PinchukArtCentre is committed to presenting exhibitions of national and international importance that relates to current artistic activity. The PinchukArtCentre Collection is a new and leading collection of contemporary art, featuring its consistent commitment to collect and exhibit the finest art available.

The art centre began collecting art only four years ago and only opened in its present facility one year ago, but since that time it has assembled a core of Ukrainian and international art that is becoming a role model for other global institutions to emulate.

This exhibition, Reflection, includes numerous recent acquisitions that are representative of the collection's breath and depth. Works by artists such as Serhiy Bratkov, Peter Doig, Andreas Gursky, Damien Hirst, Jeff Koons, Christian Marclay, Takashi Murakami, Gabriel Orozco, Arsen Savadov, Sam Taylor-Wood, Oleg Tistol, Vasyl Tsagolov and Piotr Uklanski fill the various floors.

Thus, the PinchukArtCentre is a special place dedicated to the preservation and contemplation of contemporary work of art. The collection and temporary exhibitions at the centre serve to give a sense of equilibrium in the world of art - a world which surrounds us whether we seek it out or not, since almost all things man-made have a dimension of art to them in the broadest sense. The collection offers us perspective, gives us enjoyment, inspires us, and makes us more critical of our taste and standards of others. It serves to compare the visual imagination of our age with others, to bring us to know our own culture more intensively and to compare it with others.

These art works have new history here in Kyiv; they are now part of the centre and will be exhibited at various times in the future. The collection of art works in the PinchukArtCentre will offer a retreat from ourselves and from the competitive demands of the workday and the world around us. In a certain sense, as a church or temple, the centre is a new sanctuary. It now offers us an alternative to popular outlets of printed matter, advertising, cinema and television, and sometimes even isolates these and helps to put them into context for us in relation to broader concerns of aesthetics and culture. It's all about seeing the familiar and the new in illuminating ways.

Peter Doroshenko

President
PinchukArtCentre, Kyiv

Director
Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead

Виставка нової колекції PinchukArtCentre починається прямо з вулиці. Біля входу увагу глядача привертає скульптура британця Ентоні Гормлі Reflection – дві ідентичні людські постаті дивляться одна на одну крізь вітринне скло. Ця робота дуже зримо та пластично фокусує проблему рефлексії: і з точки зору зовнішньої, формальної, що відноситься до дзеркально-символічної природи мистецтва, його Оптики, і з точки зору внутрішньої, пов'язаної зі зверненням свідомості на себе, самоспостереженням, аналізом власних думок і переживань.

Психологія пояснює появу рефлексії особливим способом існування людини у світі. Є звичайний спосіб – коли людина вся всередині життя в його окремих проявах, а не в цілому, коли вона не виключається із життя, не може зайняти хоча б подумки позицію поза ним, для рефлексії над ним. Другий спосіб – власне і є рефлексія. Саме вона немовби перериває неперервний процес життя. Людина немовби подумки займає позицію поза ним. Це – метапозиція.

Рефлексія – це роздуми про сенс людського існування та про граничні підвалини культури. З античних часів рефлексія вважається найважливішим засобом самопізнання людини, її розвитку та вдосконалення. Ключова рефлексивна позиція – перманентне впровадження ідеології сумніву та критичної самооцінки. Вірусом критицизму буквально просякнуте й сучасне мистецтво, що також невпинно питає про самого себе, свої можливості та межі. Відкрито або опосередковано подібні питання ширяють і в залах виставки нової колекції PinchukArtCentre. Сучасні митці, на відміну від минулого, втратили віру в месіанське призначення мистецтва, а рефлексія стала одним із головних його методологічних інструментів.

Рефлексія, як своєрідний механізм пошуку, дозволяє дивитись не стільки на себе, скільки в себе – в глибини свідомості, під-, та несвідоме, що також є розпізнавальною ознакою мистецтва новітнього часу.

У різних філософських системах термін рефлексія мав різний зміст. Якщо для Лейбніца рефлексія не що інше, як увага до того, що в нас відбувається, то для Гегеля – це також взаємне відображення одного в одному. Тобто, в цьому випадку дозволено вже вести мову про проекцію Я, про «віддзеркалене» Я, іншими словами – про рефлексивні відносини і складні рефлексивні процеси та моделі. Безсумнівно, таким процесуальним утворенням є й виставка Reflection, де в силу вступає принцип подвоєного, дзеркального взаємовідображення, причому, не лише одного класу «митець-митець», але і класу «митець-глядач».

Латинська етимологія рефлексії – обертання назад. Але не один мислитель відзначав, що рефлексія слугує джерелом породження нових ідей. Тому слід розрізняти рефлексію фіксуючу та проектну, доля якої – маніфестація нового бачення світу. Таким чином, рефлексія забезпечує не тільки осмислення минулого, але і, що особливо цінно, – передбачення майбутнього.

Олександр Соловйов

Куратор
PinchukArtCentre, Київ

The exhibition of the new collection at PinchukArtCentre starts right from the street. At the entrance to the art center, the viewer's attention is drawn to a sculpture titled Reflection by Antony Gormley – two identical human figures look at each other through a glass window. This work focuses the problem of reflection very visibly and plastically: both from its external, formal point of view related to a mirror-symbolic nature, to its Optics, and from its internal point of view connected with turning of one's consciousness on itself, introspection and analysis of one's own thoughts and experiences.

Psychology explains that reflection appeared as a special way of a person's existence in the world. There is a usual way, – when a person is totally immersed into life in its separate occurrences and not in its whole, when he/she does not get 'switched off' from life, and cannot take at least in his/her thoughts a position outside of it in order to reflect on it. Another way is actually reflection. It is the reflection that interrupts the incessant process of life and takes a person in his/her thoughts out of its limits...As if a person takes a position outside of it. This is a meta position.

Reflection is contemplation on the sense of a human existence and on the ultimate foundations of culture. Since ancient times reflection has been considered the most important way for a person to attain self-knowledge, growth and perfection. A key reflective position is a permanent inoculation of an ideology of doubt and a critical self-evaluation. A virus of criticism literally permeates contemporary art and also unceasingly questions itself, its possibilities and limits. Such issues wander directly or indirectly in the halls of the exhibition of the new collection at PinchukArtCentre as well. Unlike their colleagues in the past, contemporary artists have lost faith in messianic designation of art and reflection has become one of its main methodological instruments.

Being a peculiar mechanism of search, reflection allows looking not so much at oneself, but rather inside oneself – into the depths of consciousness, the sub-, and the unconscious, and all of this is also a distinctive feature of the art of contemporary times.

The term reflection had a different content in various philosophical systems. For example, Gottfried Leibniz viewed the notion of reflection as nothing other than attention to what is happening inside of us, while Georg Hegel also saw it as a mutual reflection of one in the other. In this case, we can already talk about the projection of I, a 'reflected' or 'mirror' I. In other words, this is about reflective relations and complex reflective processes and models. Undoubtedly, the exhibition Reflection is such a process-like formation as well, where a principle of doubled, mirror inter-reflection comes into effect and moreover, it is not just in a notion of 'artist-to-artist', but also 'artist-to-viewer'.

The etymology of the word reflection in Latin is 'turning back'. However, many thinkers used to note that reflection serves as a source for giving rise to new ideas. So, one should distinguish a reflection that is fixating and one that is projecting, the fate of which is the manifestation of a new vision of the world. In this way reflection gives not only an understanding of the past, but also – and this is especially valuable – an anticipation of the future.

Aleksandr Solovyov

Curator
PinchukArtCentre, Kyiv

СЕРГІЙ БРАТКОВ

SERHIY BRATKOV



Сергій Братков
«Хресний хід», 2007
кольорова фотографія, 100x280 см

Serhiy Bratkov
Sacred Procession, 2007
colour photography, 100x280 cm

Портрет Леніна, на який Сергій Братков дивився щодня в школі, був також першим портретом, який він взагалі побачив. У художній школі, а потім навчаючись на інженера, Братков займався аматорською фотографією, створюючи портрети друзів, подруг та, нарешті, незнайомців. У той час радянська фотографія була частиною державного апарату та використовувалась переважно державною пропагандистською машиною для документального зображення заводів країни та громадських робіт.

Виступаючи проти існуючих обмежень у фотографії, в пізні 1960-ті фотографі заснували «підпільний» рух у рідному місті Браткова, Харкові. У результаті цього виникла група «Час» та «радикальний реалізм». Група змінила стандартне пропагандистське ставлення до дозволених предметів, як архітектура та праця, а також атакувала такі табуовані предмети, як чоловіча оголеність. У 1994-му році під наставництвом Бориса Михайлова Братков приєднався до «Групи швидкого реагування», культурно-інтервенціоністського колективу, та об'єднав свої творчі зусилля з Сергієм Солонським та Вікторією Михайловою. Із того часу Братков присвячує себе відео, перформансу та фотографії.

Братков працює серіями, створюючи індивідуальні та групові фотографії та відображаючи те, як мистецтво функціонує в пострадянську добу. Використовуючи візуальну іконографію радянського соцреалізму, Братков задокументував демонтаж радянського міфу. Він критично підходить до пострадянської переоцінки ідентичностей, відносин із недавнім минулим та нелегкого переходу до капіталізму. Розмірковуючи за допомогою фотоапарату над сучасним життям у колишньому Радянському Союзі, з іронією та навіть чорним гумором Братков документує економічні та політичні трансформації, гостро зображуючи абсурдні моменти повсякденного життя у суспільстві, яке переживає прискорені зміни. Це контекст, в якому такі митці як Братков висловлюють більш-менш амбівалентне ставлення і до комуністичного минулого, і до капіталістичного теперішнього, яке раптово виникло, і до нового формулювання національних ідентичностей.

Працюючи в рамках перформативної естетики, фотоапарат Браткова, як продовження його руки, є його засобом комунікації. Але його роботу не слід розглядати просто як документальну. Як і радянські пропагандисти раннього покоління, він використовує інсценований маніпуляцію. Його фотографії, відео та інсталяції грають із переходом від кліше радянської пропаганди до медіа та рекламним кліше капіталізму. Портрети стереотипів, які раніше використовувались для демонстрації сили радянського режиму, скидаються Братковим для ілюстрації його ідеологічного та матеріального падіння. Він фіксує сум, меланхолію та відчай цих героїв колишнього режиму. Його зображення відлунням повторюють минуле, з яким все ще немає примирення. Вони фіксують сюрреалістичну поезію героя як ідіота.

Серед недавніх робіт Браткова є портрети, що використовують відео та фотографії людей на відпочинку. Серія «Без назви» (2006) використовує логіку реклами для створення невідповідного образу людей в купальниках, які обпираються на масивну міську будівлю, щоб прийняти сонячні ванни на снігу. На противагу, серія «Релігійна процесія» (2007) є майже Бругелівською релігійною процесією, влаштованою у безплідному та приголомшливо пустому пейзажі. Два образи дають зрозуміти, які різні та, напевно, суперечні спроби робляться, щоб примирити минуле та майбутнє Східної Європи.

Кетрін Велш



Сергій Братков
«Без назви», 2006
кольорова фотографія, 70x180 см

Serhiy Bratkov
Untitled, 2006
colour photography, 70x180 cm

The portrait of Lenin which Serhiy Bratkov looked at every day at school was also the first portrait he ever saw. Subsequently training at art school, then as an engineer, Bratkov followed an interest in amateur photography, producing portraits of friends, girlfriends and eventually strangers. At this time, Soviet photography was part of the state apparatus undertaken principally by the state propaganda machine documenting the state's factories and public works.

Reacting against the existing framework for photography, photographers established an 'underground' movement in Bratkov's home town of Kharkiv during the late nineteen sixties. What emerged was the Vremia Group and 'radical realism'. The Group transformed the standard propaganda treatment of permitted subjects like architecture and labour and it also tackled such taboo subjects as male nakedness. In 1994, under the tutelage of Boris Mikhailov, Bratkov joined the Fast Reaction Group, an interventionist collective, with Serhiy Solonsky and Victoria Mikhailova. Bratkov has since been dedicated to video, performance and photography.

Bratkov works in series to produce individual and group portraits, reflecting on how art functions in the post-soviet era. Using the visual iconography of Soviet social realism, Bratkov has documented the dismantling of the Soviet myth. Bratkov critically approaches the post-soviet renegotiation of identities, the relationship to the recent past and the uneasy transition toward capitalism. Reflecting upon contemporary life in the post Soviet Union, with a sense of irony and black humour, Bratkov has documented economic and political transformation, poignantly depicting the absurdities of daily life in a society experiencing accelerated change. This is a context in which artists like Bratkov are taking a more or less ambivalent attitude both to the communist past, to the emergent capitalist present and to the reformulation of national identities.

Working within a performative aesthetic, Bratkov's camera, like an extension of his hand, is his means of communicating. However, his work should not be viewed simply as documentary. Like the Soviet propagandists of an earlier generation, he uses staged manipulation. His photographs, videos and installations play with the transition from Soviet propaganda cliches to the media and advertising cliches of capitalism. Portraits of stereotypes that were once used to demonstrate the power of the Soviet regime are subverted by Bratkov to illustrate its ideological and material downfall. He captures the sadness, melancholy, and despair of these heroes of the regime past. His images echo a past not yet reconciled. They capture the surrealistic poetry of the hero as idiot.

Bratkov's recent work includes portraits using video and photography of people at leisure. *Untitled* (2006), uses the logic of advertising to produce an incongruous image of people in swimwear leaning against a massive urban building to sunbathe in the snow. In contrast, *Religious Procession* (2007) is an almost Brueghelian religious procession set in a stark and overwhelmingly empty landscape. The two images give a sense of how different and perhaps contradictory attempts are being made to reconcile the past and the future of eastern Europe.

Katharine Welsch

ΕΝΤΟΝΙ ΓΟΡΜΛΙ

ANTONY GORMLEY



Ентоні Гормлі
Тьмяне світло, 2007
Флюоресцентне світло, ударостійке скло із низьким вмістом заліза, ультразвукові зволожувачі повітря, алюміній, вода
320 x 978.5 x 856.5 см

Antony Gormley
Blind Light, 2007
Fluorescent light, toughened low iron glass,
ultrasonic humidifiers, aluminium, water
320 x 978.5 x 856.5 cm

Ентоні Гормлі, який вважається фігуративним скульптором з 1980-х, застосовує радикальний і відвертий підхід, сфокусований на людській фігурі, переважно на своєму власному тілі. При цьому його скульптури в одній серії відрізняються одна від одної в залежності від свого розташування в архітектурному чи іншому просторі. Інженер за освітою, митець завжди цікавився антропологією та науками - дисциплінами, які він інтегрує в свою точну та вимогливу художню роботу. Протягом 25 років митець використовує своє власне тіло як основний мотив в своїй роботі. Будучи матрицею та точкою відправки для всіх його скульптур, це тіло створює основи, на яких будується його мистецтво. Нав'язуючи зафіксовану та типову фігуру, він будує всю свою роботу на основі повторення цієї форми у співвідношенні до архітектури та громадських просторів. Для митця тіло також є обхідним шляхом проявити наше ставлення до смерті, часу та пам'яті, а також ідентичності, статі та сили. Як статична та зафіксована присутність для нинішнього тисячоліття, ця немобільна послідовність набуває свого роду відсутності відчуття часу, вписаної в пейзаж. Врешті-решт, робота Гормлі використовує свій власний досвід як об'єкт, матеріал, інструмент та суб'єкт... Для Гормлі акт безкінечного повторення тієї самої форми сприяє втраті аури, і це представляє Бен'ямінівську проблему оригінальності твору в добу механічного репродукування. Звільнивши твір від аури мистецтва та всієї манірної витонченості, він може легко сконцентруватись на іншому. Саме в такому сенсі роботи/інсталяції під назвою «Інше місце» об'єднують 100 майже ідентичних скульптур, розставлених обличчями до моря на пляжі в Кросбі. Або більш нещодавній приклад – робота «Горизонт подій» в Лондоні, де митець розташував 31 фігуру на дахах будівель міста, граючись із цим повторенням, щоб досягти масового виробництва та, в решті решт, певної абстракції. Для Гормлі тіло набуває більшого значення як інструмент для вимірювання простору, ніж просто як основа для фігуративних скульптур або монументів. У системі Гормлі глядач часто оточений роботами, які дивляться на нього/неї. Тут, у такій конфронтації двох світів, розглядається сам глядач.

Для виставки в PinchukArtCentre митець представляє ансамбль робіт, які запрошують до медитації та рефлексії. Розташована зовні, біля входу до центру мистецтва, робота Reflection, що власне і надихнула на назву нинішньої виставки, вітає відвідувачів і просто перехожих. Ця скульптура складається з двох тіл, які дивляться один на одного крізь вікно. Reflection піднімає питання подвійності та значення дзеркала. Роботи «Об'ємна хмара» та «Змінення пози – руки та ноги разом» представляють дві форми, що є типовими для творчості митця та які він розробляє у великій кількості серій своїх робіт.

Нарешті, в кінці виставки інсталяція «Тьмяне світло», вперше представлена у новій версії з того часу, коли була встановлена в галереї «Хейворд», запрошує глядача втратити себе у густому, сирому, відчутному на дотик тумані. Натхнена архітектурою Баухауса, ця архітектурна споруда, одночасно проста та складна, зроблена зі скла, металу та пари, утворює свого роду синтез занять митця. Справді, Гормлі із самого початку приваблював перформанс, але він не робив нічого, щоб публічно влаштувати його. А з роботою «Тьмяне світло» сама публіка перетворюється на акторів. «Тьмяне світло» надає глядачу можливість пережити досвід зникнення свого тіла, його випаровування та дематеріалізації, в той час як всі роботи митця засновані на тілі та його матеріальності. Це максимально ефективна та експериментальна манера пограти з присутністю та відсутністю або навіть з конфігурацією та абстракцією.

Клер Стеблер



Ентоні Гормлі
 Тьмяне світло, 2007
 Флюоресцентне світло, ударостійке скло із низьким вмістом заліза, ультразвукові зволожувачі повітря, алюміній, вода
 320 x 978.5 x 856.5 см

Antony Gormley
 Blind Light, 2007
 Fluorescent light, toughened low iron glass, ultrasonic humidifiers, aluminium, water
 320 x 978.5 x 856.5 cm

Treating the body not as a thing but as a place, the British sculptor, Antony Gormley deploys since the 1980s, a radical and head-on approach centered on the human figure, principally the body, in which the titles refer to architectural spaces. A former student at the Slade School of Art, the Central School of Art and the Goldsmiths College in London, the artist has always been interested as well in architecture, anthropology and the sciences, disciplines that he integrates in his precise and demanding artistic work. For 25 years, the artist has used his own body as the principal motif in his work. This body as matrix and point of departure for many of his sculptures has generated the foundations on which his art is constructed. Imposing a fixed and generic figure, he builds all of his work out of the repetition of this form in relation to architecture and public space. For the artist, the body is also a circuitous means of evoking our attitudes about death, time and memory as well as identity, sex and power. A static and fixed presence for millennia, this immobile consistency acquires a kind of timelessness inscribed in the landscape. Gormley's work ultimately uses its own experience as object, material, tool and subject...For Gormley, the act of infinitely repeating the same form contributes to the loss of aura and this poses the Benjaminian issue of the originality of a work in the "Age of Mechanical Reproduction". Relieved of the work of art's aura and of all preciousness, he can easily concentrate on other things. It is with this aim that the installation Another Place unites some 100 almost identical sculptures on the facing the sea on the beach in Crosby. Or more recently, Event Horizon, in London, where the artist displayed 31 figures on the roofs of the city, thereby playing with this repetition in order to approach mass production and ultimately a certain abstraction. For Gormley, the body becomes an instrument for measuring space more than the basis for figurative sculpture or monuments. In Gormley's system, the spectator is often surrounded by works that are looking at him/her. In this confrontation of two worlds the viewer is here viewed.

For the exhibition at the PinchukArtCentre the artist presents an ensemble of sculptural works inviting meditation and reflection. Situated outdoors, at the entrance of the art center, the work Reflection, which inspired the exhibition's title, welcomes visitors and people simply passing by. This sculpture is comprised of two bodies that face each other through a window. Reflection questions the idea of the double and the arena of the mirror. Quantum Cloud XXXV and Resolution I take up two forms typical of the artist that he develops in within a vast series.

Finally, at the end of the exhibition, the interactive installation Blind Light, presented in a new version for the first time since it was installed at the Hayward Gallery, invites the spectator to lose himself/herself in a thick, damp and tactile fog. Inspired by Bauhaus architecture, this architecture, simple and complex at the same time, made of glass, metal, steam and water, constitutes a kind of synthesis of the artist's preoccupations. In fact, Gormley has been attracted from the beginning by performance without having taken the step of going public with it, and with Blind Light the public is transformed into performers. Blind Light offers the experience of the figure's disappearance, its evaporation, and its dematerialization while all the artist's works are based on the body and its materiality. An immersive and experimental manner to play with the presence and the absence, or even figuration and abstraction.

Claire Staebler



Ентоні Гормлі
«Об'ємна хмара XXXV», 2001
прути з нержавіючої сталі,
241x163x164 см

Antony Gormley
Quantum Cloud XXXV, 2001
stainless steel bar
241x163x164 cm



Ентоні Гормлі
Resolution I, 2006
блоки з м'якої сталі.
191x45x34 см

Antony Gormley
Resolution I, 2006
mild steel blocks
191x45x34 cm



Ентоні Гормлі
«Чутливий матеріал XXIV», 2005
6 мм квадратний переріз, м'які сталеві прутки,
205x280x195 см

Antony Gormley
Feeling Material XXIV, 2005
6 mm square section mild steel bar
205x280x195 cm

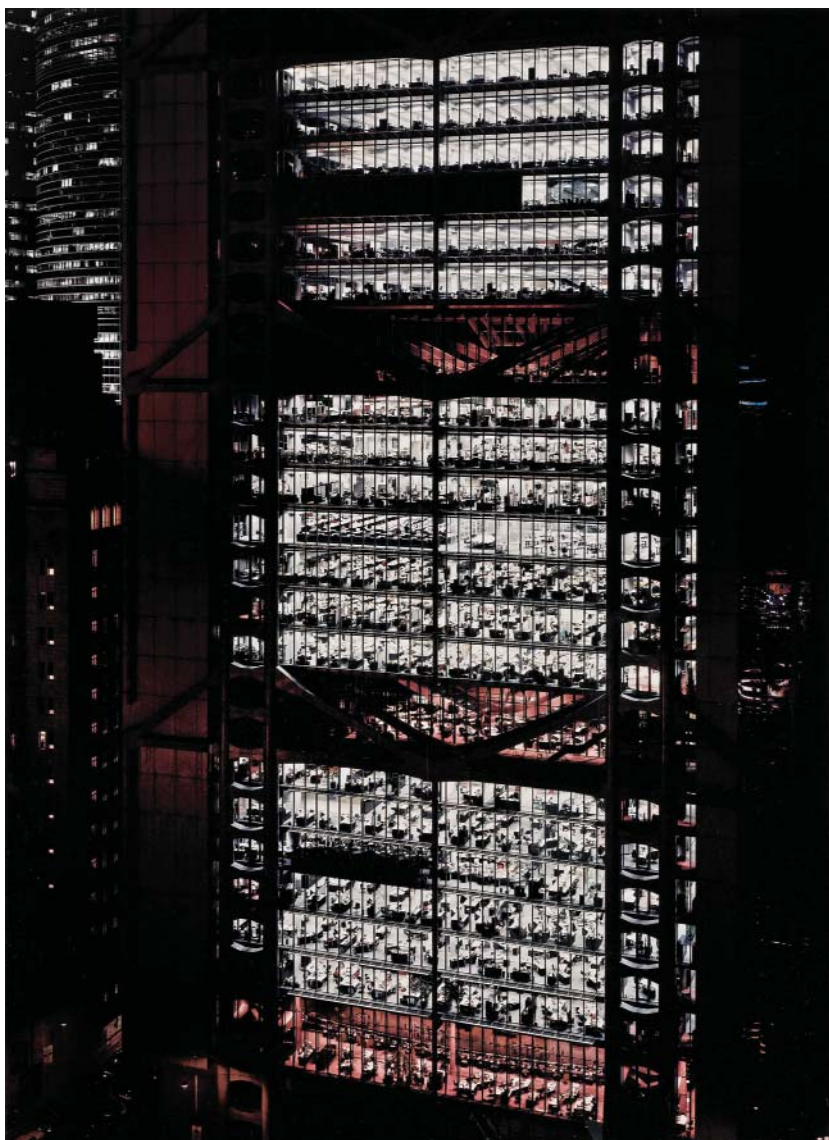


Ентоні Гормлі
Reflection, 2001
два чавунні людські тулуби,
191x68x37 см

Antony Gormley
Reflection, 2001
two cast iron body forms
191x68x37 cm

АНДРЕАС ГУРСКИ

ANDREAS GURSKY



Андреас Гурски
«Гонконг, Шанхайський банк»,
кольоровий друк, 220,2x170,2 см

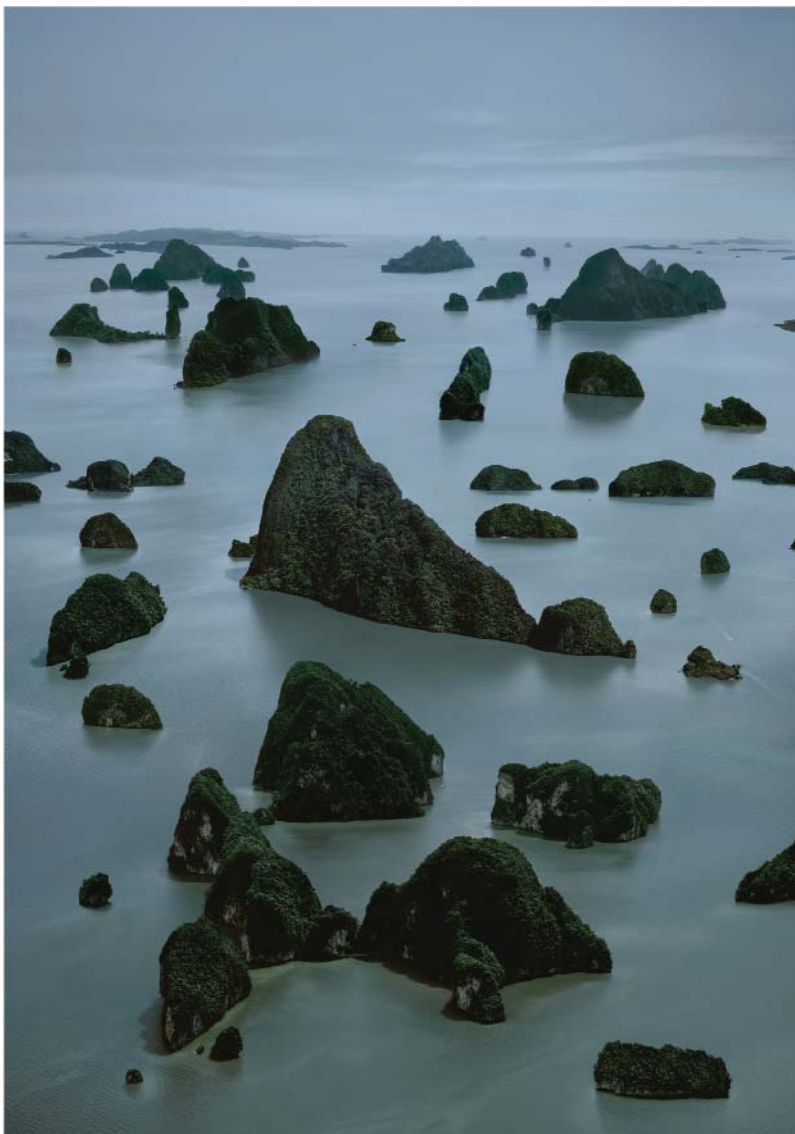
Andreas Gursky
Hong Kong Shanghai Bank, 1994
c-print, 220,2x170,2 cm

Такі фотографії Андреаса Гурскі, як «99 центів» – з монументально розгорнутими на три метри завдовжки полицями супермаркету, – час від часу дають привід соціально ангажованій критиці звинувачувати його в «поетизації» глобального капіталізму. Урбаністичні ландшафти мегаполісів, зйомки яких ведуться з вертольотів і підйомних кранів, асоціюють із всесвітньою експансією капіталу. Але таке ліво-марксистське трактування не так вже й добре співвідноситься із інтенційністю художника. Як спостерігач він займає позицію максимального дистанціювання, «буття-поза-світом». Існує культурологічна гіпотеза панорамного бачення Михайла Ямпольського, який стверджує, що починаючи від 19-20 століття змінюється сама модель сприйняття дійсності. Раціональний суб'єкт перетворюється на спостерігача, який і є культурним героєм нашого часу. Йому притаманне мета-бачення, яке актуалізується тоді, коли зникає чітка ієрархія, що впорядковує світ. Коли дійсність впритул наближається хаосом невпинного потоку візуальних образів, виникає необхідність в особливо гострому, суб'єктивному баченні, в панорамній свідомості, яка не відокремлює суттєвого від несуттєвого, деталей від цілого. Гурскі успішно вирішує деміургічне завдання відновлення цілісної картини реальності – за що його й називають «оком Бога»...

Це відбувається, парадоксальним чином, за рахунок знищення перспективи – Гурскі розгортає зображення на площині, позбавляючи простір одного, а то й двох «зайвих» вимірів. Фотографії створюються за допомогою комп'ютерного монтажу знімків, зроблених з різних ракурсів. Панорамні види не вдається відцентрувати, побудувати довкола центрального променя лінійної перспективи, їх можна лише «зшити» із різних фрагментів дійсності. Але виявити втручання художника у хід речей непросто, він старанно маскує усі «шви». Такий прихований фотомонтаж, віртуозна "фотопластика" в дигітальну добу сягає висот, які важко й уявити. Фотоколажі Гурські ваблять подвійною експозицією: незважаючи на їх гіперреальність, ми не віримо очам своїм, не віримо, що перед нами механічна репрезентація дійсності, а не фікція, фантом. Художник специфічним чином трансцендує реальність, форсуючи і загострюючи це відчуття перцептивного нонсенсу: краєвиди або зовсім позбавлені людської присутності, або людський потік заливає їх, як цунами. По суті, це одне й те саме, адже людина ніде так не відчуває метафізичне відчуження, як у натовпі. Іноді образи мають просто заворожуюче–лунатичний вигляд: художник спотворює перспективу «Островів Джеймса Бонда», які насправді є декоративним «садом каменів», настільки сміливо, що цей «архіпелаг» падає у космічну безодню біля переднього краю фото. Ми ніби пролітаємо над ним уві сні на шаленій швидкості, бентежачись відчуттям дежавю. Панорамні образи завжди є мнемонічними, пов'язаними із загубленими спогадами. Погляд блукає у просторі, доки не зустрічається нарешті зі «знайомим незнайомим»...

Фото Гурскі є надзвичайно видовищними – в цих «медіакартинах» колорит, композиція та інші нібито «морально застарілі» естетичні категорії, пов'язані із якістю твору мистецтва, виходять на перший план. «В фотографіях Гурскі, – як помітив Андрій Фоменко, – чим далі, тим яскравіше виявляється видовищність. Художник повертає із небуття майже забутий, витіснений у сферу повсякдення вид естетичного задоволення – задоволення від споглядання величного ландшафту, не стільки навіть міського, скільки природного, в душі романтиків. Роботи Гурскі нагадують панорами Каспара Давіда Фрідріха...» Від часу триумфального просування Європою моди на панорами і до сьогоденніх боевиків найефектнішими видовищами і тоді, і тепер вважались катаклізми, руйнівні стихії, воєнні битви. Гурскі знаходить арени стихій просто у мегаполісах, люди цікавлять його, власне, теж як скупчення енергій, як вид у цілому. Боксерський двобій на фотографії «Кличко» типовий в цьому сенсі – Гурскі фіксує натовп, що дихає, як єдиний організм. Біржі, love-паради – найдоречнішою тут буде метафора людського моря, що постійно хвилюється, бо, за словами Ролана Барта, природа сьогодні – це місто...

Вікторія Бурлака



Андреас Гурскі
«Острів Джеймса Бонда I», 2007
кольоровий друк, 307x223,6 см

Andreas Gursky
James Bond Island I, 2007
c-print, 307x223,6 cm

From time to time such photographs by Andreas Gursky like the one titled 99 Cents, which shows supermarket shelves that are monumentally expanded three meters lengthwise of the size of the photograph, give socially biased critics reason to accuse the artist of 'poeticizing' global capitalism. Urban landscapes of metropolises that are photographed from helicopters and cranes are associative of the global expansion of capitalism. However, such a left-wing Marxist interpretation does not relate that well with the artist's intentions. As an observer, he takes the position of maximally distancing himself, the position of 'existence-outside-the-world'. A hypothesis of panoramic vision offered by Mikhail Yampolskiy in the realm of cultural studies asserts that starting from the 19th-20th centuries, the model of perception of reality itself has been changing. A rational subject transforms into an observer who himself/herself is a cultural hero of our time. Meta-vision pertains to him/her and this meta-vision is actualized when a distinct hierarchy, which regulates the world, disappears. When a reality comes close with its incessant stream of visual images, then a certain necessity arises for particularly acute subjective vision, for a panoramic consciousness that does not separate the essential from the unessential and details from the whole. Gursky successfully resolves the demiurgic task of restoring the integral picture of reality. The artist is also called 'God's eye' for this...

Paradoxically, this happens by means of destroying perspective – Gursky expands an image on a plane and deprives the space of its one or even two 'extra' dimensions. His photographs are created with the help of computer arrangement of shots taken from different camera angles. It is not possible to center panoramic views, to create them around the central line of linear perspective. One can only 'sew' them together from different fragments of reality. However, it is not easy to reveal the artist's intrusion into these things, since he diligently disguises all the 'seams'. Such hidden photomontage and consummate 'photographic flexibility' reach such heights in the digital era that are even hard to imagine. Gursky's photo collages are attractive for their double exposure: despite their hyper-real nature, we do not believe our own eyes that we are seeing a mechanical representation of reality and not fiction or some phantom. In a certain specific way, the artist transcends the reality by forcing and sharpening this feeling of perceptive nonsense: landscapes are either totally deprived of people or crowds of people flood them like a tsunami. In essence, these two situations are the same, since nowhere else does a person feel his/her metaphysical alienation so strongly as when they are in a crowd. Sometimes his images have a mind-bending moonstruck view: the artist distorts the perspective in his series of photos titled James Bond Island, and that island is, in fact, a decorative 'rock-garden'. He distorts the perspective so boldly that this 'archipelago' falls into a cosmic abyss near the bottom part of the photo. As if we, being confused by a feeling of *deja vu*, are flying above this archipelago in our dreams. Panoramic images are always mnemonic and related with lost recollections. A viewer's look wanders in a space until it finally encounters 'the familiar unknown'...

Gursky's photos are extremely spectacular – coloring, composition and other seemingly 'morally outdated' aesthetic categories, which are related with the quality of a work of art, play a priority role in these 'media paintings'. As Andrey Fomenko noted, "The more you explore Gursky's photographs, the brighter and brighter does their spectacular nature reveal itself. The artist brings back from non-existence some kind of aesthetic pleasure, which is almost forgotten and dissolved in everyday life. That pleasure comes from contemplating a majestic landscape and not so much from viewing a city landscape, but more from viewing a natural one created in the spirit of romanticism. Gursky's works are reminiscent of panoramas by Caspar David Friedrich..." Starting from the time of Europe's triumphant promotion of popularity for panoramas and up to blockbusters of our time, cataclysms, destructive elements and war battles have been considered now and then as the showiest sights. Gursky finds arenas of elements simply in metropolises. Actually, people also interest him as an accumulation of energies, as a kind of species. A boxing match in his photograph titled Klitschko is typical in this sense. Gursky captures the crowd that is breathing like one body. Stock exchanges, love parades – here a metaphor of a sea of people, which is constantly rolling, would be the most suitable, since today, according to Roland Barthes, nature is a city...

Viktoriya Burlaka



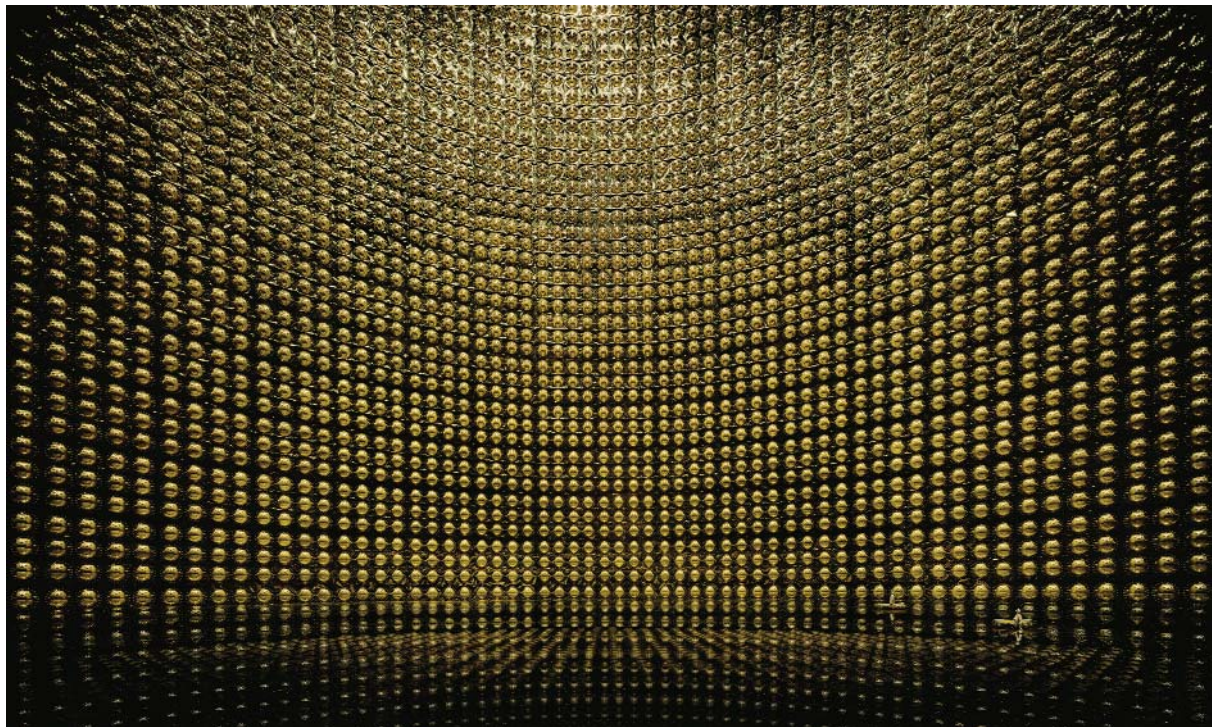
Андреас Гурскі
«Острів Джеймса Бонда II», 2007
кольоровий друк, 307х223,6 см

Andreas Gursky
James Bond Island II, 2007
c-print, 307x223,6 cm



Андреас Гурскі
«Острів Джеймса Бонда III», 2007
кольоровий друк, 307х223,6 см

Andreas Gursky
James Bond Island III, 2007
c-print, 307x223,6 cm (incl. frame)



Андреас Гурскі
«Каміоканде», 2007
кольорова фотографія, 228,2х367,2 см

Andreas Gursky
Kamiokande, 2007
colour photography, 228,2х367,2 cm



Андреас Гурскі
«Кличко», 1999
кольорова фотографія, 207х277 см

Andreas Gursky
Klitschko, 1999
colour photography, 207x277 cm



Андреас Гурскі
Loveparade, 2001
кольорова фотографія, 94,5x187,5 см

Andreas Gursky
Loveparade, 2001
colour photography, 94,5x187,5 cm



Андреас Гурскі
«99 центів», 1999
кольорова фотографія, 207x337 см

Andreas Gursky
99 cent, 1999
colour photography, 207x337 cm



Андреас Гурскі
«Стейтвіл, Іллінойс», 2002
кольорова фотографія, 207,5х307 см

Andreas Gursky
Stateville, Illinois, 2002
colour photography, 207,5x307 cm

ПІТЕР ДОЙГ

PETER DOIG



Пітер Дойг
«Постать у гірському пейзажі», 1997-1998
полотно, олія, 289х200 см

Peter Doig
Figure in Mountain Landscape, 1997-1998
oil on canvas, 289x200 cm

«Має значення лише та дійсність, яку можна побачити із заплющеними очима», - роботи Пітера Дойга змушують згадати ці слова основоположника метафізичного живопису Д. Де Кіріко... Дойг народився в Единбурзі, більшу частину дитинства провів в Тринідаді та Канаді, отримав ступені в Школі мистецтв Сент-Мартін і Школі мистецтв у Челсі і довгий час жив у Лондоні, а в 2002-му знову повернувся з родиною в Тринідад. Мандрівне життя між Шотландією, Канадою, Карибами вплинуло на його концепцію пейзажу - як такого собі ностальгічного «живопису місця», що тісно пов'язане із пам'яттю дитинства і спогадами. Місця, за словами художника, насправді «неіснуючого» - схованки, куди можна втекти від реальності. Він пише «ідеальні світи» (назва виставка в Кунстхалле у Франкфурті, в якій художник брав участь) в руслі нового символізму та ескапізму. І доводить, що символістське «кредо» пошуку уявного раю, «чогось, що виглядає так, ніби твоя душа», ніколи не втратить актуальності. Сюжети його «відлюдницьких» творів досить прості: як правило, зображено самотнього мандрівника, що шукає самого себе у пустельному пейзажі. В цьому сенсі авторської іконографії «Постать у гірському пейзажі» виглядає типово. Вона викликає відчуття метафізичного відчуження, самотності людини у всесвіті і, водночас, свідчить про її співучасть в усьому, що відбувається - щось на кшталт «ефекту метелика»... Людина, обличчя якої приховує капюшон куртки, сидить над проваллям на вершині гори. Неможливо вгадати, хто є цей «дух місця», який відвертається, уникає контакту. Просторові співвідношення людини і пейзажу також дезорієнтують глядача - в сновидному світі більше не діють ані сила тяжіння, ані закони перспективи. Темна і, в той же час, прозора - здається, крізь неї просвічує небо, постать-привід левітує, зависає в повітрі над сяючими сніжними вершинами. Враження нереальності загорюється тим, що Дойг культивує специфічний галюцинаторний ефект, коли картинка є нечіткою, контури об'єктів тануть ніби в ранковому тумані... Цими перцептивними збоями художник симулює «наївне» бачення дитячого малюнка або неопримітиву. В інших його роботах, населених химерно і старомодно вбраними «ляльками» в якості стафажу, ця стилістика неопримітиву виявляється ще яскравіше...

Як кожен художник-«мнемозініст», Дойг постійно працює над упорядкуванням свого архіву, що складається як з власних, так і анонімних, нічийних спогадів. Окрім фотографій він використовує ілюстрації із журналів, обкладинки дисків, кадри із фільмів - за правилами постмедійної доби рафіновані інтроспекції найчастіше народжуються із випадкового візуального мотлоху, що підкидає мас-медіа. Так, наприклад, «Біле каное», що встановило на минулому Сотбісі 10-ти мільйонний «рекорд», було створено за мотивами кадру із фільму жахів «П'ятниця, 13»... У Дойга метод магічного перетворення дійсності - його творчість часто асоціюють із напрямком «магічного реалізму», - базується на правильному виборі «ключа». Або ж «карти», як він сам її називає. З-поміж усіх інших він обирає саме ту фотографію, яка здатна розбудити заснулі спогади, стати провідником у дійсність, в яку він хоче проникнути. Фотографія має відповідати специфічному критерію достовірності, тобто, викликати ефект дежавю. Художник згадує, що люди часто зауважують йому, що його картини нагадують місця подій із фільмів і книг. Але так, як в живописі, цей світ безкінечних відображень і аналогій, що бентежать нас, символічно зашифрованих місць не може матеріалізуватись більш ніде. «В живописі є щось основоположне, щось, що пов'язано із його матеріальністю... Картини є повністю нелінгвістичними. Немає жодної текстової підтримки тому, що ви бачите. Я спробував позбавити зображення і його емоційного забарвлення. Намагався створити дещо, що є сумнівним, щось, що важко, майже неможливо сформулювати в словах»... Тільки живопис дає змогу вибудувати «нескінченний коридор» символічних значень. В цьому традиціоналіст Дойг вбачає вигідність і конкурентноздатність своєї позиції на британській арт-сцені поряд із провокативними Young British Artists, які створюють роботи із розчленованих тіл тварин, формаліну і слонячих екскрементів...

Вікторія Бурлака

'Only that reality which you see with closed eyes has meaning'. Peter Doig's works make us recall the words of the founder of metaphysical painting Giorgio de Chirico...Doig was born in Edinburgh and spent most of his childhood in Trinidad and Canada. He received degrees in art at the St Martin's School of Art and Chelsea School of Art and lived for many years in London. In 2002 he moved back to Trinidad with his family. A life of a traveler between Scotland, Canada and the Caribbean influenced his concept of landscape as some nostalgic 'pictorial art of a place', closely connected with childhood memory and recollections. He said that such a pictorial place is actually non-existent; such a place would have been a shelter, where one can escape from reality. He creates 'ideal worlds' (a title of an exhibition at Schirn Kunsthalle Frankfurt, in which the artist participated) in the course of new symbolism and escapism. And he proves that the symbolist 'credo' of a search for an imaginary paradise, of 'something that looks like your soul' will never lose its topicality. Plots of his 'offish' works are rather simple: as a rule, a lonely wanderer is pictured and who is looking for himself in a desert landscape. The artist's work titled Figure in Mountain Landscape looks typical in this sense of author's iconography. The work arouses a feeling of metaphysical alienation, a person's solitude in the universe and at the same time evidences a person's participation in everything that is happening. This is something of 'a butterfly effect'... A person whose face is covered by a hood of a jacket is sitting at a top of a mountain, above an abyss. It is impossible to guess who this "spirit of a place" is and who is turning away from a viewer and escapes contact. The spatial interrelationship between the person and the landscape also disorients viewers – in a dream world, neither the force of gravity nor the laws of perspective have an effect. A ghost-like figure is dark and, at the same time, transparent, making the sky visible through it. The figure levitates and is suspended in the air above shining snowy mountain tops. An impression of unreality is enhanced when Doig cultivates a specific hallucinatory effect to make the image indistinct and the contours of objects disappear as if in a morning mist... With these perceptive 'malfunctions', the artist simulates 'a naive' vision of a child's painting or neo-primitivism. This style of neo-primitivism is displayed even brighter in his other works 'populated' with 'dolls' as staffage and which are dressed like chimeras and in the old-fashioned way ...

Like every artist-mnemonist, Doig continually works on regulating his archive, which consists of both his own recollections and those of anonymous people. In addition to photographs, he uses illustrations from magazines, CD covers and film stills. According to the rules of the post-media era, refined introspections are born most often from accidental visual bits and pieces that are provided every once in a while by mass media. For example, his work titled White Canoe, which fetched a 'record' \$10 million at a Sotheby's auction in February 2007, was created on the basis of a motif of a shot from a horror movie Friday the 13th... Doig's method of magical transformation of reality – his oeuvre is often associated with a direction called magic realism – is based on the right selection of 'a key', or 'a map', as he calls it himself. Among all other photographs, he chooses exactly the one that is able to wake up recollections 'that fell asleep' and provide a guide to the reality that he wants to infiltrate. A photograph has to meet a specific criterion of authenticity, that is, it has to arouse the déjà vu effect. The artist recalls that people often note that his paintings remind them of places of events from movies and books. However, this world of infinite reflections and analogies that agitate us and places that are symbolically encoded cannot materialize anywhere else other than painting. 'There is something more primal about painting, something that has to do with its materiality... Paintings are totally non-linguistic. There is no textual support to what you are seeing. I tried to deprive an image of its emotional tint as well and tried to create something that is questionable, something that is difficult, if not impossible to put into words'... Only painting affords you the opportunity to create 'an endless corridor' of symbolic senses. Doig sees in this the advantage and competitive ability of his position on the British art scene alongside provocative Young British Artists, who create their works from dismembered bodies of animals, formaldehyde and elephant's excrements...

Viktoriya Burlaka

MAPK KBIHH

MARC QUINN



Марк Квінн
«Чекаючи на Годо», 2006
патинована бронза, 77х36х76,5 см

Marc Quinn
Waiting for Godot, 2006
patinated bronze, 77x36x76,5 cm

Сучасний митець починається з радикального жесту – естетичного теракту, кинутого в очі суспільству, що тяжіє до буржуазного умиротворення, снодійного комфорту та сірої температури. Саме тому світанок британського скульптора Марка Квінна стартував у ту саму мить, коли він представив громадськості витвір «Я сам» (1991) – копію власної голови, зробленої з 4,5 літрів авторської крові.

Сьогодні Марк Квінн – один з найбільш естетських і цікавих демиургів Великобританії. Його художній радикалізм позбавлений передбачуваного юнацького слизу та оскаженілого пустодзвонного епатажу, притаманного сучасному критичному мистецтву. Квінн воліє критикувати витончено, об'єднуючи ефективну пронизливість мачете та високоскладність лазера для мікрохірургії соціуму. Він неначе намагається отримати очманілий багаторівневий гібрид, змішуючи contemporary art із традиційними рішеннями краси та чистими академічними формами. Ми бачимо екзотичні рослини, яким природою велено розпускатися в теплих просторах. Але вони заморожені в силіконі та оточені крижаною стружкою («Заморожені квіти», 2005). Зміна середовища проживання пройшла для них непомітно – вони зберегли свою первісну пишноту, життя та смерть в одному гармонійному флаконі.

Друга робота «Приголомшливий світ бажання» (2003) – гігантська квітка, що віддалено нагадує північно-корейські тоталітарні вежі-монументи. Великий Вождь, у даному випадку, Фантастичне Прекрасне, навколо якого ширяє глядач – мохната комаха, що рветься до медового пилку та краси, що зачаровує, як до монументального абсолюту – верховного ідола і надії на інший, барвистий і солодкий світ, сад фантазій і танку уяви.

Скульптура «Вагітна Елісон Леппер» (2005), встановлена на Трафальгарській площі в Лондоні, – маніфест міцї, надії та героїзму, одна з найяскравіших робіт із серії скульптур із каліками в головних ролях. Перед нами портрет вагітної Елісон Леппер – безрукої жінки-карлиці. Виконана з білого мармуру, ця робота інсталує іншу красу в упереджений соціальний простір, звертає увагу на громадські виразки (війна, хвороби, маргіналізація калік і нещасні випадки). При цьому, Квінн не бузить, не створює трагічну гримасу. Факт вагітності Леппер, зафіксований у цьому монументі, – символ надії на продовження життя, незалежно від характеру трагедії, що трапилась.

Серед інших практик у сфері моральності та виживання, Квінн стурбований ДНК-портретами – фіксацією особистості на генному рівні. Один із автопортретів Квінна – пробірка зі зразками його власної ДНК. Ще одна аналогічна робота – «Портрет Сера Джона Салстона» (2001) – «генна скульптура» на честь культового вченого-генетика.

У проекті Reflection представлено одну з найбільш вишуканих і радикальних робіт Квінна, «Чекаючи на Году», виконану у вигляді скелету, що молиться. Алюзії на однойменний твір Семюеля Беккета та релігійний мотив надають цій скульптурі неоднозначний, а тому провокаційний символізм. Що це? Критична насмішка над сутністю сліпої віри, матеріалізований атеїзм або, навпаки, маніфест героїчності людства, яке вмирає, але продовжує вірити? Сама наявність цих спірних питань та антагоністичних смислів надає мистецтву Квінна захопливу різноманітність і змістовну об'ємність. Аналітична провокація – це завжди привід здивуватися, розмірковуючи; привід штовхнути суспільство не в пах, а в свідомість.

Анатолій Ульянов



Марк Квінн
«Чекаючи на Годо», 2006
патинована бронза, 77х36х76,5 см

Marc Quinn
Waiting for Godot, 2006
patinated bronze, 77x36x76,5 cm

A contemporary artist starts from a radical gesture – an aesthetic act of terrorism thrown into the eyes of society inclined to bourgeois pacification, drowsy comfort and 'gray' temperature. Exactly for this reason, the dawn of a British sculptor named Marc Quinn came at the very same moment he presented to the public his work titled *Self* (1991) – a copy of his own head made out of 4.5 liters of the author's blood.

Today Marc Quinn is one of the more aesthetic and interesting demiurges of Great Britain. His artistic radicalism is deprived from foreseeable juvenile 'slime' and a rabid void defiant style inherent to contemporary critical art. Quinn prefers to delicately criticize by combining an effective piercing force of a machete and the high sophistication of a laser beam in order to perform micro-surgeries on society in an attempt to achieve some crazy multifarious hybrid by mixing contemporary art with traditional 'solutions' of beauty and pure academic forms. We see exotic plants that are assigned by nature to blossom in warm spaces. But they are frozen in silicone and surrounded by small chips of ice (*Frozen Flowers*, 2005). A change in the habitat of the plants went unnoticed – they preserved their initial splendor, life and death in one harmonious flask.

Another work titled *The Overwhelming World of Desire* (2003) is a giant flower that is distantly reminiscent of North Korean totalitarian towers-monuments. This is the Great Leader that in this case is the Fantastic Wonderful, around which a viewer flits – a shaggy insect that strives to honey pollen and enchanting beauty as the monumental absolute, the supreme idol and hope for another colorful and sweet world, a garden of fantasy and dance of imagination.

A sculpture titled *Alison Lapper Pregnant* (2005), installed on Trafalgar Square in London is a manifesto to power, hope and heroism; it is one of the author's brighter works from a series of sculptures with disabled people being the main characters. We see a portrait of a pregnant Alison Lapper, an armless female dwarf. The work made of white marble instills a different beauty in a biased social space, draws one's attention to public flaws (war, diseases, marginalization of disabled people and accidents). At the same time, Quinn does not cause disorder and does not make a tragic grimace. The fact of Lapper's pregnancy being fixed in this monument is a symbol of hope for the continuation of life, regardless of the nature of tragedy.

Among other practices in the sphere of morality and survival, Quinn is also busy with DNA-portraits – a fixation of a personality on a genetic level. One of Quinn's self-portraits is a test-tube with samples of his own DNA. One of the similar works – *Portrait of Sir John Sulston* (2001) is a 'gene' sculpture in honor of an iconic scientist-geneticist.

For the *Reflection* exhibition one of the more exquisite and radical of Quinn's works is presented – *Waiting for Godot*, which is made in the form of a praying skeleton. Allusions to the namesake work by Samuel Beckett and the religious motif give this sculpture an ambiguous, therefore, provocative symbolism. What is it? A critical mockery of the essence of blind faith, materialized atheism or, on the contrary, a manifesto to heroism of a human race that is dying, yet continues to have faith? Just the presence of these disputable questions and antagonistic senses give Quinn's art an exciting variety and a pithy volume. An analytical provocation is always a reason to be surprised while thinking; it is a reason to strike a blow to the consciousness of a society, rather than giving it a good swift kick in the 'groin'.

Anatoliy Ulyanov



Марк Квінн
«Чекаючи на Годо», 2006
патинована бронза, 77х36х76,5 см

Marc Quinn
Waiting for Godot, 2006
patinated bronze, 77x36x76,5 cm

OLEG KULIK

ОЛЕГ КУЛІК



Олег Кулік
З циклу «Вікна», 2003
кольорова фотографія, 230х500 см

Oleg Kulik
From series Windows, 2003
colour photography, 230x500 cm

«В понятті «пейзаж/ландшафт» мене цікавить його неоднозначність. Воно заводить нас у самі хащі мови, історії мистецтв, філософії. З одного боку, це реальний простір, з іншого – реальність, яку штучно сфабриковано, мистецтво, жанр, симулякр, ландшафт свідомості і т.д. З одного боку, це сприйняття (perception), з іншого – репрезентація (representation). Це протиріччя здається мені принципово важливим. «Вікна», передовсім, про це... Проблема, яка займає мене багато років – це можливість діалогу двох умовностей, реальності та її репрезентації...».

Олег Кулік

У мистецтві постійно рефлексується межа між реальним і зображеним – від часів Канта «вікном» у реальність твору мислилась рама картини. З часом, коли мистецтво усвідомило прагнення «революційного» розширення власних кордонів, на перший план виступає більш загадковий фетиш. Він не трансцендує ілюзорний простір твору, але розчиняє глядача у ньому, позначає кордон і одночасно розмиває його. Це – площина скла, яка грає роль медіуму між світами ілюзії і реальності. Вона максимально загострює відчуття відносності опозиції «реальне & ірреальне», навмисно заплутує глядача, аби той врешті-решт змирився із тотальністю ілюзії, дозволив собі загубитися в безкінечному коридорі відображень. Скло уявного «вікна», що відділяє «картинку» від реальності, у Куліка теж стає об'єктом зображення. У серії «Вікон» зверху над основним зображенням за допомогою комп'ютерного монтажу він проектує відображення глядачів, що розглядають його ніби панорами в вітринах зоологічного музею. Так знищується не лише межа між реальністю і репрезентацією, але межа між мертвою і живою матерією. Величні ліси, морські узбережжя, які художник знімав у Чорногорії, «населені» ним опудалами таксономованих тварин, що робить і без того холодні краєвиди ще більш «замороженими». Те, що мало б нести екологічний смисл, нагадувало про можливість знайти рай серед природи, при ближчому розгляданні виглядає зовсім не так оптимістично – ця природа вже є мертвою... Міфологема прозорості робить скло і смерть амбівалентними – скло трансформує плоть в символ, пронизаний смертю, і навпаки – мертво у склі оживає і наповнюється духом. Своєрідним «оскленням», вбивством тілесного в прозорому був також проект Куліка «Музей» – воскові скульптури під прозорими ковпаками. Формуючи фігури з воску, художник не розгладжував стики форми. Постаті поп-ідолів виглядали ніби зомбі, вкриті анатомічними швами: Курнікова у стрибку, повішена Бйорк у ролі «Танцююча в темряві», Гагарін, Мадонна... Більше того, тема подвійної експозиції, прозорості кордонів між живим і мертвим, дійсністю і мистецтвом була контрапунктною від самого початку творчості Куліка. У 1984-му він створив масштабні неоконструктивістські композиції з плексигласу, які було побудовано на контрапункті прозорих геометричних форм і живої дійсності, що проглядала крізь них. А в 1993-му році він організував фестиваль під назвою «Про прозорість». В наступному, 1994-му, – знову звертається до серії об'єктів з плексигласу, в яких крізь прозорі пластини просвічували встановлені на деякій відстані чорно-білі репортажні фото...

Про що свідчить нав'язливе повторення художником цієї оптичної структури? Мабуть, про те, що за прозорість кордонів мистецтво заплатило більше, ніж розраховувало. «Мистецтво, з притаманною йому геніальністю, авантюристичністю, здатністю породжувати ілюзії і заперечувати реальність, протиставляючи їй сцену, на якій речі підкорюються правилам вищої гри – це мистецтво щезло» (Ж.Бодрійяр)... Погляд, що проникає за скло, тоне у пустоті. Світ по той його бік лякає холодом небуття, а по цей – теж бачимо лише примарну гру тіней. Щезаючі «музейні» види – це не крокодили, жирафи і морські котики. Щезаючий вид - це саме мистецтво, яке «розростається завдяки симуляції», проте, це не рятує його від небезпеки «остаточно припинити своє існування»...

Вікторія Бурлака

'I am interested in the ambiguity of a concept scenery/landscape. It leads us into the very depths of language, art history, and philosophy. On the one hand, this is a real space, on the other, this is a reality that is artificially fabricated, it is art, genre, simulacrum, landscape of consciousness, etc. On the one hand, this is perception, on the other – representation. This contradiction seems to me to be critically important. Windows are, first and foremost, about this... An issue that has been of utmost interest to me for many years is the possibility of dialog between two conventions – reality and its representation...'

Oleg Kulik

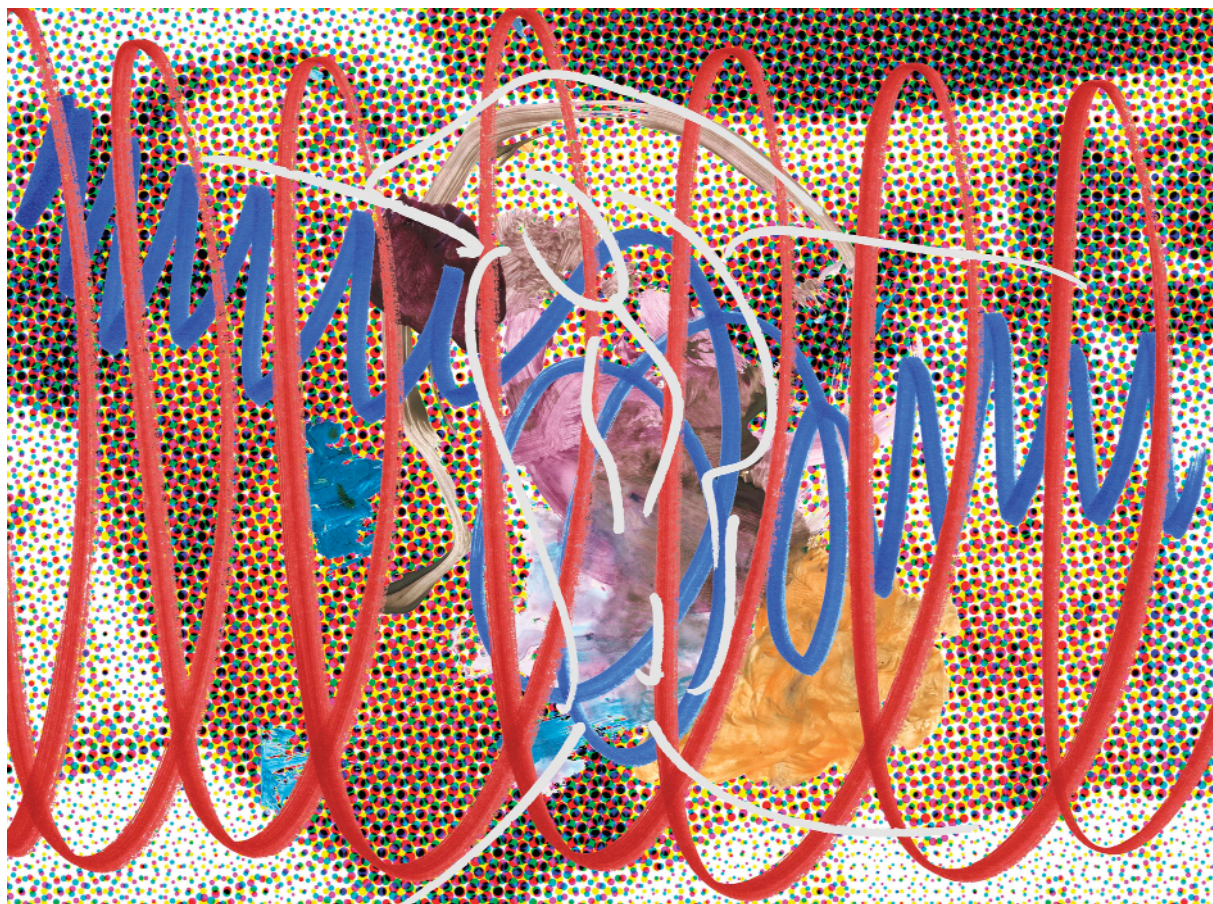
The verge between the real and the depicted has been continually reflected in art – since the times of Immanuel Kant, a frame of a painting has been thought as a 'window' into the reality of a work of art. Over time, when it became clear that art needed 'revolutionary' expansion of its own boundaries, it took on a more mysterious fetish that became more important. It does not transcend an illusionary space of the work, but rather 'dissolves' a viewer in it; it sets a verge and simultaneously washes it away. This is a plane of glass that plays the role of a medium between the worlds of illusion and reality. It stresses to the limit a feeling of relativity of opposition of 'real and unreal'. It deliberately confuses a viewer so that he/she finally resigns himself/herself to the totality of illusion and lets himself/herself get lost in an endless corridor of reflections. A glass of an imaginary 'window' that separates 'the picture' from reality becomes also an object of depiction in Kulik's work. Using computer arrangement, Kulik projects reflections of viewers above a main image in his series called Windows. The viewers look at an image as if they were looking at panoramas behind glass windows at a zoology museum. In this way not only is the verge between reality and representation destroyed, but also the verge between dead and live matter. Majestic forests and sea coastlines shot by the artist in Montenegro are 'populated' by him with stuffed animals - this makes the 'cold' landscapes even more 'frozen'. Something which is supposed to bear ecological sense and would remind of a possibility of finding paradise among nature does not give the look of optimism when viewed closely – this nature is already dead...A mythologeme of transparency makes glass and death ambivalent - the glass transforms flesh into a symbol permeated with death and vice versa – the dead in the glass becomes alive and is filled with spirit. Furthermore, Kulik's project titled Museum was such a peculiar 'vit-rescence'. It was a killing of the bodily in the transparent. The project represented wax sculptures inside showcases. Forming figures out of wax, the artist did not smooth out the joints of each form. Pop idols' figures looked like zombies covered with surgical stitches: Anna Kournikova in a jump, hanged Bjork from a movie called Dancer in the Dark, Yuri Gagarin, Madonna... Moreover, double exposure, transparency of boundaries between the live and the dead, reality and art have been an underlying theme in Kulik's creative work since its very inception. In 1984 he created large-scale neo-constructivist compositions of plexiglass, which were constructed on a verge of transparent geometrical forms and live reality that was visible through them. In 1993 he organized a festival called On Transparency. Next year, in 1994 he again turned to a series of objects made of plexiglass – black and white reportage photos, which were installed at some distance, were visible through transparent plates...

What does the artist's obtrusive repetition of this optical structure tell about? Perhaps it tells that for transparency of boundaries, art paid more than expected. 'Art with its inherent genius, adventurousness, ability to create illusions and refute reality by opposing it with a scene, where things are subdued to rules of a higher game – such art has disappeared' (Jean Baudrillard)... A look that penetrates through a glass disappears in a void. The other side of the world is frightening by its coldness of non-existence; on this side, we also see just an illusory play of shadows. Declining 'museum' species are not crocodiles, giraffes and fur seals. A declining species is the art itself that 'expands thanks to simulation', which nevertheless does not save it from a danger 'of ceasing its existence eventually'...

Viktorya Burlaka

ДЖЕФФ КУНС

JEFF KOONS



Джефф Кунс
«Дівчина (Цятки)», 2007
полотно, олія, 274х371 см

Jeff Koons
Girl (Dots), 2007
oil on canvas, 274x371 cm

Джефф Кунс з'явився на нью-йоркській арт-сцені 1980-х та швидко створив собі репутацію одного з митців, які резюмували в своїй творчості бурхливі часи американського живопису. Живопис Кунса можна описати як вид мистецтва, що привласнює інші художні прояви, зі специфічним концептуальним ухилом, який також оновлюється у поп-арті а-ля Енді Уорхол. Естетика митця цілковито охоплює культуру американського середнього класу (з якого він і сам походить) та його наївні, прості та популярні смаки, що не вибачаються за те, якими вони є. Він особливо цікавиться американським баченням дитинства та сексу, які часто змішуються непомітним і хвилюючим чином в його роботі.

Зараз іконографія мистецтва Кунса переважно знайома багатьом: пілососи та реклама «Nike», надувний іграшковий зайчик, квітка та потяг, порцелянові або дерев'яні фігурки, – і це лише декілька прикладів. Він підносить такі прості повсякденні об'єкти до рівня фетиша або монумента, створюючи їх у дорожніх матеріалах, ретельно відтворюючи деталі та маніпулюючи розміром. Широко розрекламованою була думка, що митець – який сам себе називає «Людиною ідей» – наймає армію помічників для роботи в своїй майстерні та передає більшу частину виготовлення своїх робіт спеціалізованим майстрам. Ця відсутність «руки митця» часто викликала цинічне ставлення і з боку критиків, і публіки. Така реакція мало що змінює, хіба що свідчить про все ще існуюче неприйняття будь-якого методу створення мистецького твору, який відрізняється від класичної моделі, коли митець наодинці працює в своїй майстерні. Щоб ще погіршити ситуацію для тих, хто поділяє таку думку, відверте визнання Кунса та «зговір» з арт-ринком йдуть рука об руку з рівнем слави та популярності, яких він досяг. Серед усіх буквально монументальних досягнень в своїй кар'єрі Кунс можливо відомий найкраще завдяки своїй серії «Зроблено в раю» (1990-1992). Це фотографії, картини та скульптури, зроблені у тандемі з його колишньою дружиною, італійською зіркою фільмів для дорослих, Чіччоліною. Кунс завжди стверджував, що ця серія робіт не порнографічна, а навпаки, є чистим, справжнім святкуванням сексу.

«Пейзаж (Водоспад) II» та «Дівчина (Цятки)», що знаходяться в колекції PinchukArtCentre, належать до недавньої серії робіт митця, «Халк Елвіс» (2007). У той час коли в багатьох роботах цієї серії зображені його «фірмові» фігуративні образи американської культури – Неймовірний Халк, надувна іграшкова мавпа та Дзвін Свободи, серед інших, – вищезгадані два полотна, із властивою жестикуляційною абстракцією, напевно, найабстрактніші та найточніші в усій групі. Робота «Пейзаж (Водоспад) II» відзначена плямами та мазками яскравих, пастельних та флуоресцентних кольорів, які, як здається, нанесені бравадним пензлем на скелястому пейзажі. З іншого боку, робота «Дівчина (Цятки)» демонструє, очевидно, еротичне зображення жінки, виконане в невиразній (де)композиції кольорових цяток, на передньому плані яких зображені витки червоних і синіх ліній, що пробігають полотном як радіохвилі; додатково тут є плямки синього, рожевого, жовтогогарячого та пурпурового. Згори цих шарів на обох полотнах контурною лінією намальована піхва, зображена з близької відстані, а з її боків – урізані ноги. Якщо живописна манера цих полотен нагадує роботи американських митців-кольористів, таких як, наприклад, Хелен Франкенталер, а кольорові цятки – полотна Роя Ліхтенштейна, то примарні контури, що пливуть над палімпсестами, змушують нас пригадати картину Густава Курбе «Походження світу» (1866). Кунс давно цитує мистецтво історичних попередників у дискусії своєї власної роботи; так, ним часто згадуються Дюшан та Далі. Використовуючи тут ім'я батька реалізму, шляхом свого найвідомішого скандалу, Кунс добивається такого сприйняття цих полотен, яке поширюється навіть за межі поп-арту та абстрактного експресіонізму. У той же час ці полотна можуть також розглядатися як жест вписування в історію свого власного успіху завдяки скандалу – серії «Зроблено в раю». Незважаючи на багато посилань на інші твори, завдяки багатству тонів, формальному запевненню та провокативній суміші мотивів ці полотна постають чіткими прикладами того, що творчість Джеффа Кунса – одного з найважливіших американських митців наших днів – виключна.

Дор'юн Чонг



Джефф Кунс
«Пейзаж Водоспад II», 2007
полотно, олія, 274x213 см

Jeff Koons
Landscape Waterfall II, 2007
oil on canvas, 274x213 cm

Jeff Koons, emerged in the New York art scene of the 1980s and quickly established a reputation as one of the artists that epitomized the heady time in American art. Through a succession of triumphant one-person exhibitions and series of works – 'Equilibrium' (1985), 'Luxury and Degradation' (1986), and 'Banality' (1988), in particular – Koons came to embody the ethos and zeitgeist of a period often characterized by excess, greed, and the lowbrow. Koons' art may be described more precisely as a type of appropriation art with a peculiar conceptual bent that also updates on Pop Art à la Andy Warhol. The artist's aesthetic wholeheartedly embraces American middle-class culture (his own background) and its unapologetically naive, simple, and popular tastes. He is especially interested in the American visions of childhood and sex, which are often intermingled in unnoticed and perturbing ways in his work.

Much of the iconography of Koon's art is now familiar to many: vacuum cleaners and Nike ads, inflatable toy bunny, flower, and train, china or wood figurines, to name just a few. He elevates such objects of humble and ubiquitous origins to the level of a fetish or monument by rendering them in precious material, meticulous recreation, and manipulation of scale. It has been well publicized that the artist – self-claimed 'Idea Man' – employs armies of assistants in his workshop and farms out much of the fabrication of his works to specialized craftsmen. This lack of the 'artist's hand' has often incited cynical dismissals from both critics and general public – a reaction that does effectively little other than revealing the still persistent discomfort around any method of artmaking that deviates from the classical model of the artist working alone in the studio. To make things worse for those holding this view, Koons' frank acknowledgment of and collusion with the art market has gone hand in hand with the level of fame and celebrity that he has achieved. Of all the literally monumental accomplishments of his career, Koons may be best known for the series titled 'Made in Heaven' (1990-1992) – photographs, paintings, and sculptures made in collaboration with his ex-wife, Italian adult-film star Cicciolina. Koons has always maintained that the series is not pornographic but is instead unadulterated, pure celebration of sex.

Landscape (Waterfall) II and Girl (Dots), in the collection of the PinchukArtCentre, belong to the artist's recent painting series, Hulk Elvis (2007). While many of the works in the series feature his trademark figurative images of American culture – the Incredible Hulk, inflatable monkey doll, and the Liberty Bell, among others – with gestural abstraction, these two paintings are perhaps the most abstract and most explicit in the group. Landscape (Waterfall) II is marked with splashes and splotches of bright, pastel, and fluorescent colors from a seemingly bravado brush laid over a rocky landscape. Girl (Dots), on the other hand, shows presumably an erotic image of a woman, rendered in obscure (de)composition of color dots, on top of which are coils of red and blue lines racing across the screen like radio waves, plus spare smears of paint in blue, pink, orange, and purple. On top of these layers on both canvases is an economic line drawing of a vulva seen at close range and flanked by a pair of truncated legs. If the brushwork here is reminiscent of the work of American colorist painters, such as Helen Frankenthaler, and the color dots, of Roy Lichtenstein, the ghostly contours floating above the palimpsests hark back to Gustave Courbet's *L'origine du monde* of 1866. Koons has long cited art of historical forefathers in discussing his own work; Duchamp and Dali have been evoked frequently. By invoking the name of the father of Realism here, by way of his most notorious scandal, Koons compels a reading of these paintings that extends beyond Pop Art and Abstract Expressionism, even. At the same time, these paintings may be also seen as a gesture of historicizing his own *succes de scandale* – 'Made in Heaven'. Many referential possibilities notwithstanding, the tonal exuberance, formal assurance, and provocative melange of motifs make these paintings clear examples of what makes the work of Jeff Koons – one of the most important American artists working today – singular.

Doryun Chong

КРИСТІАН МАРКЛЕЙ

CHRISTIAN MARCLAY



Крістіан Марклей
«Перехресний вогонь», 2007
4-канальна відеопроєкція,
тривалість: 8 хвилин 27 секунд

Christian Marclay
Crossfire, 2007
4 channel video projection
8 minutes 27 seconds looped

Досліджуючи музику з пізніх 1970-х, особливо шуми, та наш [культурно детермінований] досвід звуку, Крістіан Марклей створив надзвичайний гучний архів робіт. Його естетика тертя та нерівності поверхні пов'язана з поп-музикою ранніх 1980-х, анархічним лоу-тех панком. Він почав використовувати програвачі як інструменти ще до того, як найсміливіші хіп-хоп діджеї почали це робити – безперечно, він був попередником «глітч-музики», яка з'явилась пізніше, в 90-х. Інколи митець фокусує нашу увагу не тільки на аудіо якостях твору, але і також на тому, як звуки відчуються, візуалізуються та трансформуються в інші форми.

Працюючи з обкладинками, колажами платівок, жакливо та чудово спотвореними музичними інструментами, а також з великомасштабними відеороботами, Марклей маніпулює платівками або псує їх, щоб створити безперервні «лупи» та «скіпи». Щось подібне він робив і раніше, коли почав об'єднувати пошкрябані, розбиті або іншим чином «змінені» платівки («Рецикльовані платівки», 1986). Також він створює малюнки колекції обкладинок ніколи не записаних альбомів, які містять різні нотки ностальгії та сексуальні стереотипи («Уявні платівки»).

Модифікуючи цю широку аудіо-візуальну «документацію», Марклей досліджує, як музика функціонує соціально. Ще навчаючись у Массачусетському коледжі мистецтв у Бостоні, Марклей зацікавився перформансами Джозефа Бойса, Віто Аккончі та авангардними експериментами Джона Кейджа. Цей досвід дав поштовх новій вірі в стару обіцянку, що музику може грати будь-хто. І справді, близькі контакти митця з панк-музикою засновані на цьому відчутті свободи, запрошенні грати, не маючи музичної освіти... Дух імпровізації та підхід «зроби це сам» дещо збігаються з ідеями Флюксус у мистецтві – митець працює з будь-якими матеріалами, що є під рукою. У відеопроєкції на чотирьох екранах – «Відео Квартет» (2002) - Марклей вирізав і вставив уривки зі старих голлівудських фільмів у вражаючому звуковому супроводі. Гра на піаніно, вереск, спів, крик – все це нагадує нам про те, який сильний ефект може мати аудіо в фільмах.

Ту саму методологію, але набагато більше зосередившись на підсиленні вражень, пропонує нам Марклей у відео «Перехресний вогонь». Оскільки ми не можемо написати та прочитати цей текст у чотирьох різних площинах, стає неможливим точно описати чотири екрани, що на кожній стіні демонструють проєкції класичних сцен стрілянини (просто уявіть добірку шалених моментів стрільби з фільмів «Бонні та Клайд», «Кримінальне чтиво», «Термінатор», «Куля в голові», «Хлопці по сусідству»...). Один із можливо найсильніших образів у громадській свідомості – образ пістолета - з'являється після звуків витягування, зарядження, прицілювання та стріляння по черзі та одночасно. Від зловісної попереджувальної статичної темряви спочатку, а потім власне до піку стрілянини, це знову ж таки здатність Марклея вирізати та вставляти, накладати один шар на інший і створювати шкалу часу, яка змушує нас слідувати та занурюватися в увесь «потік» твору. Крім перформативного, інший значний елемент художньої практики Крістіана Марклея - це його зв'язок із «контентом». Зараз усе більше і більше митців знову інсценують, виставляють або використовують наявні культурні продукти або твори, створені іншими. Французький арт-критик Ніколя Бурріо називає цей феномен «мистецтвом пост-продакшена». Мистецтво пост-продакшена відповідає на хаос глобальної культури, що поширюється в інформаційну еру, та створює техніки подолання традиційної відмінності між виробництвом і споживанням, створенням і копіюванням, «readymade» та оригінальним твором. Завдяки цьому образ діджея або «вертушечника» постає як метафора нашого часу. Художня практика Крістіана Марклея може розглядатися як спроба уявити собі цю нову форму культури, домінуючої сьогодні. Ми можемо назвати її «культура використання», де художній витвір постає як тимчасовий термінал або мережа взаємопов'язаних елементів. Те, що він робить, закон визначає більше як похідний твір, ніж художня робота в її «оригінальному» сенсі.

Елена Весіч



Крістіан Марклей
«Перехресний вогонь», 2007
4-канальна відеопроєкція,
тривалість: 8 хвилин 27 секунд

Christian Marclay
Crossfire, 2007
4 channel video projection
8 minutes 27 seconds looped

Exploring music since the late 1970's, especially noise, and our [culturally determined] experience of the sound, Christian Marclay has produced a remarkable loud archive of works. His aesthetics of abrasion and accident had links to the pop music of early 1980's, anarchic low tech punk, through treating turntables as instruments before even the most daring hip-hop DJ's did, all the way to predeceasing to the later appearance of 'glitch' scene in the nineties. Sometimes the artist focuses our attention not only on the audible qualities, but also on the way sounds are experienced, visualized and translated into other forms.

Working with covers, LP collages, monstrous and beautifully distorted musical instruments, as well as large scale video works, Marclay manipulates or damages records to produce continuous loops and skips, like when he started to incorporate scratched, broken and otherwise altered records (Recycled Records, 1986.), or produces drawings of a collection of never recorded album covers containing different notions of nostalgia and sexual stereotypes (Imaginary Records).

Modifying this vast audio-visual documentation, Marclay explores the way music functions socially. As the student of Massachusetts College of Art in Boston, Marclay got interested in performances by Joseph Beuys, Vito Acconci and avant-garde experiments by John Cage. The experience triggered a new belief in the old promise that music can be played by anybody, and true, his close encounters with punk are based on this feel of freedom, invitation to play without being educated as a musician... Spirit of improvisation and DIY approach overlaps with Fluxus ideas on art, with the artist's preference to work with whatever materials are at hand. Henry Cowell, a teacher of John Cage and Dick Higgins, coined the term 'score', a series of notes that allow anyone to perform the work, and which is linked to both Nam June Paik's description of 'do it yourself' approach and Ken Friedman's term 'musicality'.

In a four-screen-projection Video Quartet (2002) Marclay did a cut&paste of the old Hollywood film excerpts underlined with imposing sound – piano playing, screaming, singing, shouting, reminding us how powerful the effect of audible in the movies could be, actually leading our emotions while watching.

The same methodology, but with much more of focus to supercharged impressions, offers the video Crossfire. As we can't write and read this text in four different directions, it is not possible to accurately describe four displays covering each wall with projections of classical shootout scenes (just imagine the selection of shooting frenzy moments in Bonnie and Clyde, Pulp Fiction, The Terminator, Bullet in the Head, Boys in the Hood...). One of the possibly most powerful images in public consciousness, the one of the gun, follows the sound of pulling, loading, charging and firing in succession and simultaneously; from the creepy and anticipating static-and-darkness at the beginning all the way to the shooting crescendo, it is again Marclay's ability to cut and paste, to put one layer upon another in a developing timeline, that makes us follow and immerse into the flow of the work.

Besides performative, the other significant element of Christian Marclay's practice is his relation to the 'content'. More and more artists today re-stage, re-exhibit or use available cultural products or the works made by others. French art critic, Nicolas Bourriaud, calls this phenomenon 'the art of postproduction'. The art of postproduction responds to the proliferating chaos of global culture in the information age and builds the techniques of overcoming of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. It creates the figure of DJ or turntablist as the metaphor of our age. Christian Marclay's practice can be entirely seen as an attempt to envision this new form of culture which is predominant today. We can call it the *culture of use*, in which artwork appears as the temporary terminal, or as the network of interconnected elements. What he is doing the law determines rather as the derivative work than as an artwork in its 'original' sense.

Jelena Vesic



Крістіан Марклей
«Перехресний вогонь», 2007
4-канальна відеопроєкція,
тривалість: 8 хвилин 27 секунд

Christian Marclay
Crossfire, 2007
4 channel video projection
8 minutes 27 seconds looped

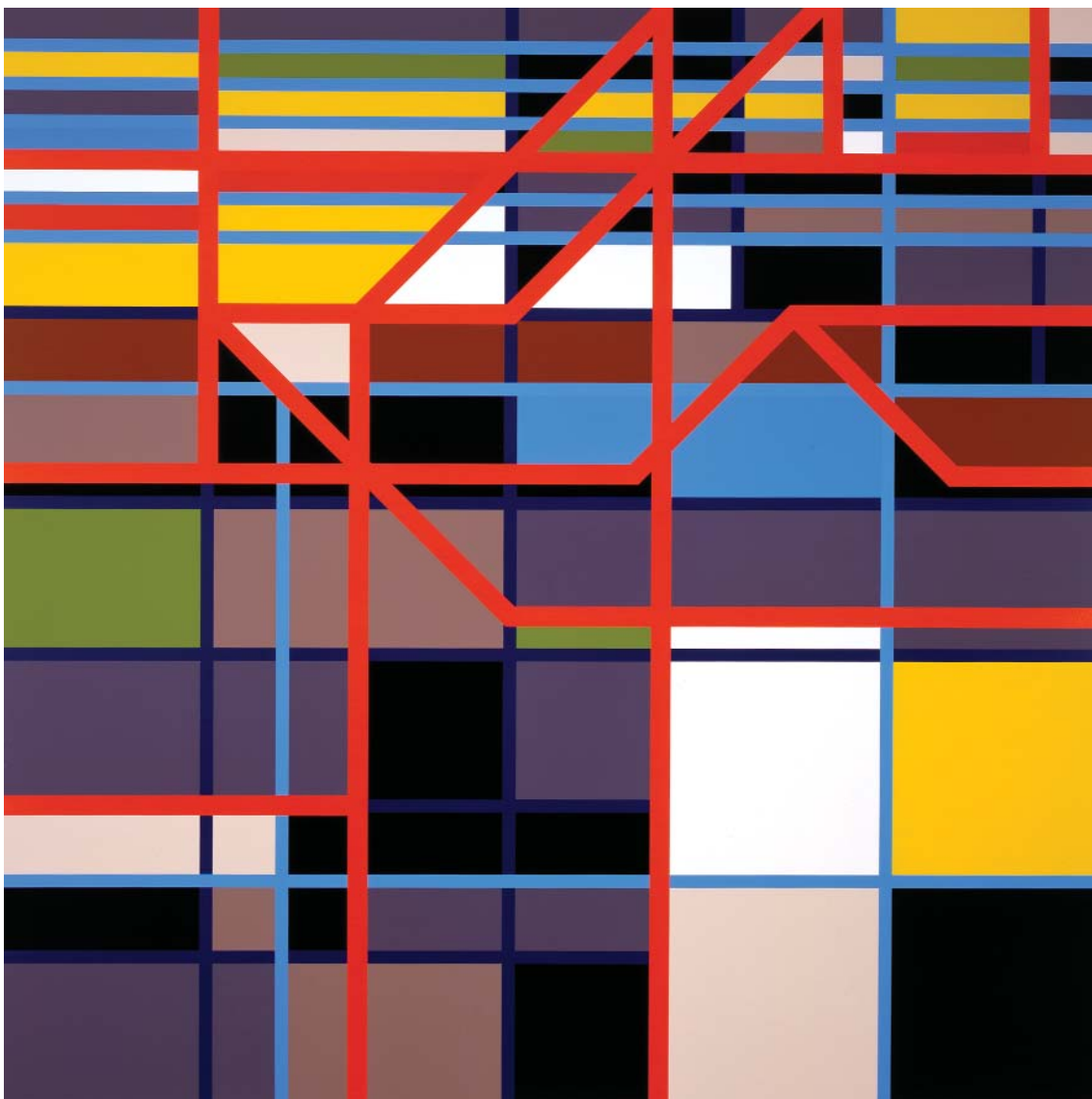


Крістіан Марклей
«Перехресний вогонь», 2007
4-канальна відеопроєкція,
тривалість: 8 хвилин 27 секунд

Christian Marclay
Crossfire, 2007
4 channel video projection
8 minutes 27 seconds looped

CAPA MOPPIC

SARAH MORRIS



Сара Морріс
«Китайський театр Манна [Лос-Анджелес]», 2005
полотно, побутова глянцева фарба
214x214 см

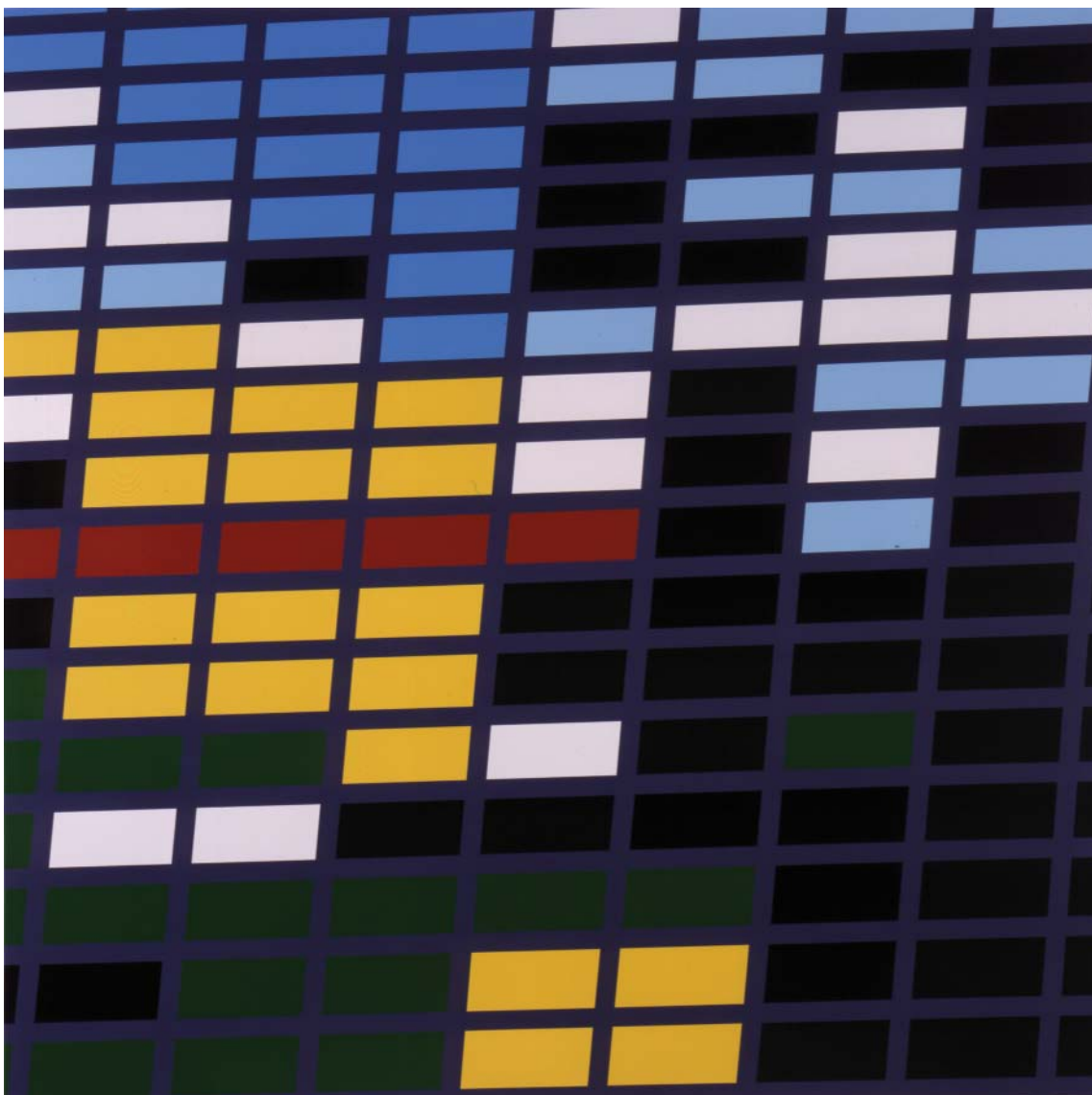
Sarah Morris
Mann's Chinese Theater [Los Angeles], 2005
household gloss on canvas
214x214 cm

Американська мисткиня Сара Морріс, яка народилась в 1967-му році, переважно відома своїми зображеннями геометричних абстракцій, що нагадують про архітектурну велич та яскраві вогні американських мегаполісів. Її картини – прямі лінії-розподільники та цільні кольорові блоки, виконані глянцевою малярною фарбою на великих квадратних полотнах – все це утворює іскристі оптичні ефекти. Картини Морріс, які використовують решітки на всій поверхні, належать до європейсько-американського модерністського живопису, історичними представниками якого є Ганс Хоффман, Френк Стелла та Агнес Мартін. Мета живопису Морріс полягає у зверненні до конкретних просторових переживань урбаністичної сучасності. У цьому сенсі в роботі Морріс прослідковуються її художньо-історичне коріння аж до початкового періоду модернізму – наприклад, зображення Гюставом Кайєботтом паризьких бульварів – або навіть ще раніше, аж до живопису доби Ренесансу, коли площі міст зображувались у перспективі, і пізніше, до абстрактної інтерпретації Пітом Мондріаном просторових і музичних ритмів сучасного міста. Іншими словами, її робота – це фільтр, крізь який енергія психогеографічного або архітектонічного досвіду набуває своєї форми, квінтесенцією якої постає власне американська форма.

Морріс так само відома своїми фільмами, як і картинами. Результатом її кінематографічних дослідів стала серія фільмів про показові американські міста, кожен з яких представляє окреме місто. На даний момент вона створила фільми про Нью-Йорк, Лас-Вегас, Маямі, Вашингтон, округ Колумбія, та Лос-Анджелес. Кожне з цих міст викликає чіткі фізичні та візуальні враження: наприклад, Нью-Йорк, який по суті є містом «арт нуво», зі своїми хмарочосами, що рясно обіймають індустріальну сучасність; та пейзаж Вашингтону, округ Колумбія, з архітектурою вишуканих мистецтв, підсиленою функціоналізмом середини 20-го століття, що слугує для вираження сили політичної влади. Але всі ці простори та архітектура є нічим, якщо не населені людьми, не використовуються та не перебувають під їхньою владою. Таким чином, фільм «Столиця» (2000, 16-мм плівка) не тільки безпосередньо зображує місця, які, так би мовити, мають силу, такі як Молл, Пентагон та Світовий Банк, але також фокусує «око» камери на своєрідних моделях поведінки людей, які «проживають» в цих місцях та використовують їх. Більш нещодавній фільм «Лос-Анджелес» (2004, 35-мм плівка) фіксує місто протягом тижня, що передуює врученню «Оскара», згідно відповідного списку культових місць цього міста, що включає готель «Бонавентура» та агентство «Creative Artists Agency». Час від часу цей показ переривається, і на екрані з'являються визначальні образи цієї фабрики мрій – кінозірки та косметична хірургія і таке інше. Один із різючих аспектів фільмів Морріс – це її здатність фіксувати місця та людей, які зазвичай не потрапляють до кадру. У той час коли її камера, здається, всюдисуща, її присутність непомітна для людей та об'єктів, яких вона знімає. Ця техніка створення фільмів свідчить також про те, що мисткиня має подвійну зацікавленість і в поверхнях, і в інтер'єрах у своїх картинах.

Обидві роботи «Мідтаун – Конде Наст» (1999) та «Китайський театр Манна, Лос-Анджелес» (2005) демонструють, як живопис Морріс стає все більш складним і все більше дезорієнтовує. Решітка, яку вона використовувала і раніше, стає більш поламаною, закрученою, складною, певні деталі перекривають одна одну. І в кіно, і в живописі зацікавленість мисткині архітектурою та простором перевершує захоплення лише фізичними характеристиками, і її роботи сягають царини антропології та психології. Одночасно Морріс постійно досліджує специфічні нерозкриті можливості кожного із видів мистецтва, якими займається. У цьому світлі ці картини виражають, через свою просту композицію та однорідні палітри кольорів, візуальні враження величності, фантазії та ефективності, а також банальності та екстравагантності, – все те, що визначає американську цивілізацію.

Дор'юн Чанг



Сара Морріс
«Мідтаун – Конде Наст», 1999
полотно, побутова глянцева фарба
214x214 см

Sarah Morris
Midtown – Conde Nast, 1999
household gloss on canvas
214x214 cm

American artist Sarah Morris, born in 1967, is primarily known for her paintings of geometric abstraction that evoke architectural grandeurs and bright lights of American metropolises. Her paintings consist of fragmental divisions of solid color blocks, done with gloss house paint on large square canvases to produce scintillating optical effects. In its employment of continuing grids, Morris' painting belongs to the lineage of Euro-American modernist, whose historical practitioners include Donald Judd, Dan Graham, Frank Stella, and Agnes Martin. If geometric abstraction and its usage of the grid were traditionally directed at creating non-illusionistic space, thus non-objective reality, the aim of Morris' art lies in conversing with concrete spatial experiences of urban modernity. In that sense, Morris' work traces its art historical precedence back to the originary moment of Modernism – Gustave Caillebotte's portrayal of Parisian boulevards, for instance – and even further back to Renaissance painting's perspectival conjuring of city plazas, via Piet Mondrian's abstract interpretation of spatial and musical rhythms of the modern city. In other words, her work is a filter through which the energy of psycho-geographic or architectonic experience is given form – quintessentially American one at that.

Morris is as well known for her films as for paintings, and her cinematic exploration has taken on a series of representative American cities, one at a time; the list so far includes New York, Las Vegas, Miami, Washington, D.C., and Los Angeles. Each of these cities conjures a distinctive set of physical and visual impressions: for instance, New York, with skyscrapers that exuberantly embrace industrial modernity; and Washington D.C.'s landscape of Beaux-Arts architecture reinforced by mid-20th century functionalism, put to service of expression of political authority. But these spaces and architecture are nothing if not inhabited, utilized, and owned. *Capital* (2000, 16mm film) thus not only portrays the physical seats of power, such as the Mall, the Pentagon, and the World Bank, but also focuses the camera's eye on peculiar behavior patterns of those that populate and operate them. Her more recent film *Los Angeles* (2004, 35mm film) captures the city during the week leading up to the Oscars, through its respective list of iconic sites, such as the Bonaventure Hotel and the Creative Artists Agency, alternating with images that define the dreamland – movie stars and cosmetic surgery, and so on. One of the startling aspects of Morris' films is how she captures places and people that are usually off-limits. While her camera is seemingly omnipresent, its presence seems to be unnoticeable to the subjects it films. This technique of moving image-making also suggests the artist's dual interest in both surfaces and interiors in her paintings.

Midtown – Conde Nast (1999) and *Mann's Chinese Theater, Los Angeles* (2005) together demonstrate how Morris' painting have grown increasingly complex and disorienting, the earlier grids becoming gradually more fractured, overlapped, torqued, and complex. In both film and painting, the artist's engagement with architecture and space exceeds mere physical characteristics to reach into the realm of anthropology and psychology. At the same time, Morris consistently explores the specific potentials of each medium. These paintings, in that light, convey, through their simple compositions and pure palettes, visual impressions of majesty, fantasy, and efficiency, as well as banality and extravagance, all of which define what constitutes American civilization.

Doryun Chong

ТАКАШИ МУРАКАМИ

TAKASHI MURAKAMI



Такаші Мураками
«Квітка Матанго», 2006
акрил, метал, гума
414,5x231,6x231,6 см

Takashi Murakami
Flower Matango, 2006
acrylic and metal and resin
414,5x231,6x231,6 cm

Подив і розгубленість – ось що виникає під час споглядання роботи Такаші Муракамі під назвою «Кансей» («торгова марка» художника Огата Коріна школи Рінпа періоду Едо, буквальне значення назви – «Голос гірського струмка») (2007). Подив, тому що перед нами гарна, високо стилізована та імпресіоністська картина, вкрита платиновими смужками, з яскравими, майже неземними каліброваними кольорами, що нагадують нам про картини Укійо-е (світ, що плаває) періоду Едо. Робота виконана з великою майстерністю та увагою, ніби картина була вкрита коштовними камінцями. А розгубленість виникає в нас, тому що при близькому вивченні картини ми бачимо «смайлики» на квітах, деякі з них посміхаються, деякі – сумливі. Назва роботи змушує нас розгубитися ще більше, тому що припускаючи, що перше слово, тобто «Кансей», і є назвою, пізніше ми здогадуємось, що назвою роботи насправді є пояснювальне речення.

Тільки коли ми розуміємо, ким був Огата Корін (1658-1716), для нас стає можливим усвідомити деякі наміри Такаші Муракамі. Огата Корін був художником/лакувальником у період Едо історії Японії (1620-1867). Він відійшов від традиції та, нехтуючи реалізмом і звичайними нормами мистецтва, почав створювати високостилістичні та яскраві роботи. Він також був відомий тим, що використовував золото – «мати перлин» – та платину, щоб досягти бажаного ефекту. До того ж, Огата Корін був добре відомий своїми лакованими роботами, такими як коробочки для коштовностей. Для продажу своїх робіт він використовував назву «Кансей», еквівалент назви компанії. Можна побачити, що Такаші Муракамі зі своєю компанією «KaiKai KiKi» (яка не тільки популяризувала мистецтво, але також і активно просувала та продавала товари) ототожнив себе з Огатою Коріном в декількох аспектах. Таким чином, робота «Кансей» може розглядатися як пошана до митця, який створив сплеск у мистецтві свого часу та змінив культурну сцену, а також досяг комерційного успіху. Такаші навіть пішов далі і на своїй роботі поставив гриф із підписом Огати Коріна.

Але ця картина не є лише виразом пошани. Обличчя квітів зі смайликами – один із візуальних символів/логотипів, який Такаші Муракамі створив для своєї компанії «KaiKai KiKi». Використовуючи ці візуальні символи, тісно ідентифіковані із ним та його компанією, він претендує на володіння не тільки цією картиною, а також всіма роботами «Кансей». Таким чином, ця робота дає нам не лише короткий культурно-історичний урок періоду Едо, але також розповідає про наміри Такаші Муракамі в художньому світі, а саме: оживити та змінити художній світ через використання популярної культури отаку, тобто культури нав'язливих і «ботанів». Окрім того, здається, цим він твердить, що тільки нав'язливі можуть змінити світ. І дивлячись на його роботи та уявляючи, які відстані здолав митець, щоб створити їх, можна сказати, що Огата Корін був нав'язливим, і таким самим є й Такаші Муракамі.

Ці ж самі візуальні символи використовуються в іншій роботі митця під назвою «Квітка Матанго», в якості основних компонентів для покриття стіни, а також для того, щоб покрити центральний елемент роботи, який нагадує квітку. Завдяки цьому створюється вишукана мозаїка, негеометрична, органічна та наповнена сміхом і життям. Замість плоскої поверхні, ми бачимо суміш рельєфних і плоских елементів, при цьому різні квітки стають більш опуклими, залежно від перспективи.

Але на що ми дивимось? Чи дивимось ми на святкування мистецтва та життя? Або ми бачимо нав'язливого за роботою, який працює знову і знову над цим простим візуальним символом за власним вибором? Чи ми бачимо крикливу спробу митця закріпити свій брендовий образ у художньому світі, щоб змусити людей більше дізнатися про «KaiKai KiKi» і таким чином збільшити шанси своєї компанії на комерційний успіх? Можливо, тут мають місце всі ці причини разом, але Такаші, здається, хоче сказати нам ще дещо: в цьому глобалізованому світі постмодерну не існує протиріч.

Джійон Лі



Такаші Муракамі
«Кансей», 2007
платинові листи, акрил
діаметр: 150 см

Takashi Murakami
Kansei, 2007
acrylic and platinum leaf
150 cm diameter

Wonder and confusion arise when viewing Takashi Murakami's Kansei (trade name of Rinpa-school Edo Painter Ogata Korin, literal meaning: 'Voice of the Mountain Stream') (2007). We feel wonder because we see a beautiful, highly stylized and impressionistic painting overlaid with platinum strips, with vivid, almost unearthly graduated colors reminding us of the Ukiyo-e (floating world) paintings of the Edo period, done with great finesse and care, almost as if the painting has been overlaid with jewels. We feel confusion because, on close inspection, we see emoticon expressions on the flowers, some smiling, some scowling. The name of the work confuses us more, as on assuming that the first word, i.e. Kansei, is the title, we find that the explanatory sentence is the title of the work.

It is when we understand who Ogata Korin (1658–1716) is then it is possible to understand some of the intention of Takashi Murakami. Ogata Korin was a painter/lacquer of the Edo-Painting period of Japan (1620–1867), who broke away from tradition, and with disregard for realism and usual conventions, went on to create highly stylistic, vivid works. He was also known for using gold – mother-of-pearls – and platinum to obtain wanted effects. He was also well known for his lacquered works such as jewellery boxes. Kansei was a name he used for trade, and is equivalent to a company name. It can be seen that Takashi Murakami, with his KaiKai KiKi company (which not only promoted art, but also actively promoted and sold merchandise goods), identified with Ogata Korin in some aspects. This work can thus be seen as homage to the artist who created a splash and change to the cultural scene, as well as becoming a commercial success. Takashi even went as far as using Ogata Korin's signature-stamp on the work.

But this painting is not just homage. The flowers-with-emoticon faces are one of the visual symbols/logos used by Takashi Murakami for his company KaiKai KiKi. He has stamped these visual symbols, which are closely identified with himself and his company, thus claiming ownership not of the painting alone, but also that of the works Kansei. Thus, this work not only gives us a brief cultural historical lesson of the Edo period, but also tells us of Takashi Murakami's intentions in the art world – that of vitalizing and changing the art world by use of popular otaku culture, i.e. culture of obsessives and nerds. In that, he also seems to tell us that only obsessives can change the world. And, looking at the works and the lengths he went to create his works, Ogata Korin was an obsessive, and so is Takashi Murakami.

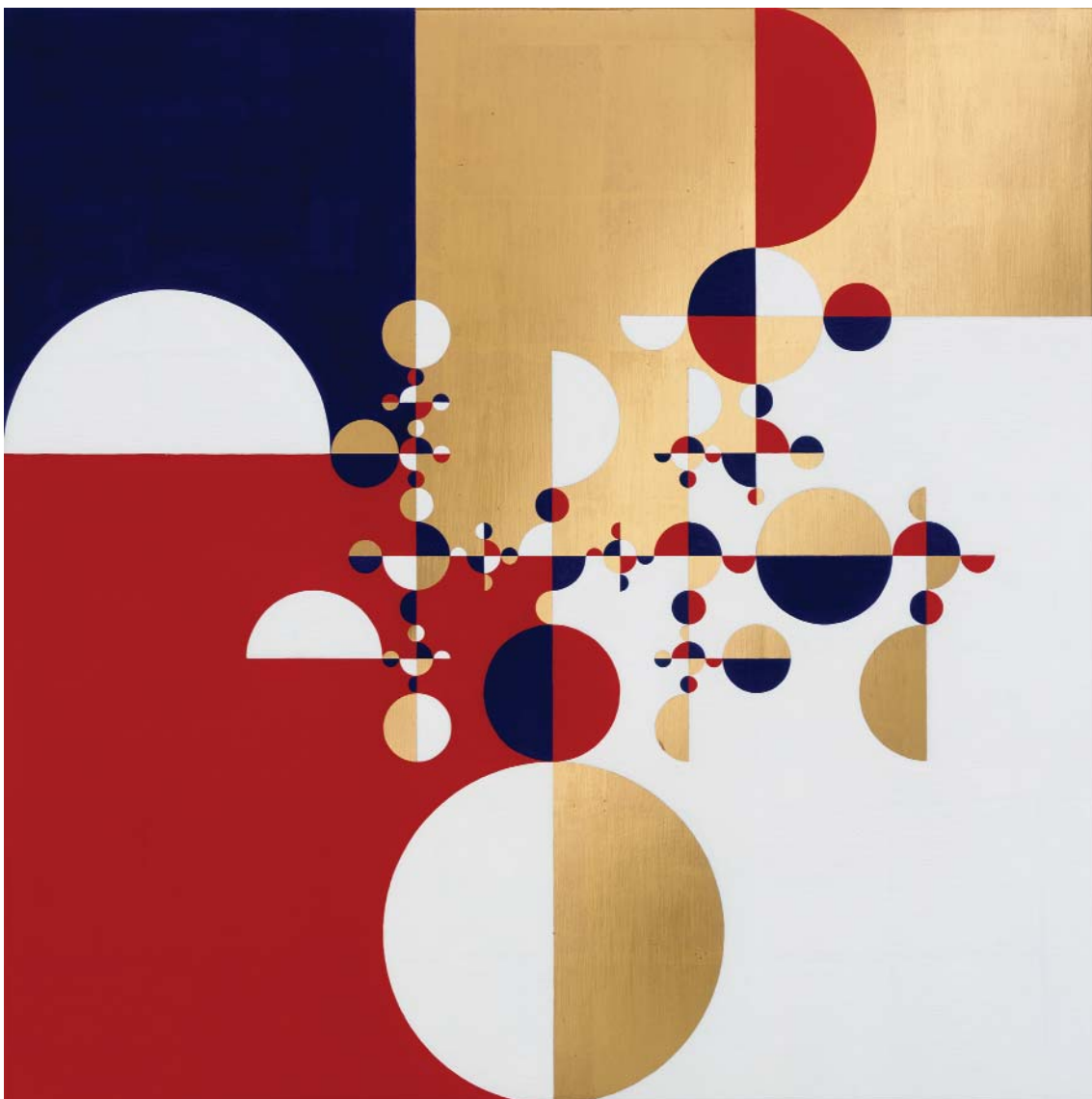
These same visual symbols are used in another of the artist's works titled Flower Matango, as basic units for the wall covering, as well as to cover the centerpiece which resembles a flower, creating an exquisite mosaic which is non-geometric, organic and full of laughter and life. Instead of being flat, we see a mixture of curves and flats, different flowers coming into more prominent view according to the viewer's perspective.

But what are we looking at? Are we looking at the celebration of art and life? Or are we seeing an obsessive at work, working and re-working on this simple visual symbol of his choice? Or are we seeing a blatant attempt in trying to imprint his brand image in the art world, in order to make people more aware of KaiKai KiKi and thereby increase his company's chance for commercial success? It may be that it is all of these, and Takashi seems to be telling us that, in this globalized post-modern, there are no contradictions.

Jiyeon Lee

ГАБРИЕЛЬ ОРОЗКО

GABRIEL OROZCO



Габріель Орозко
«Дерево самурая»
полотно, темпера
55x55 см

Gabriel Orozco
Samurai Tree 6T
egg tempura on red cedar panels with gold leaf
55x55 cm

В одному із інтерв'ю Габріель Орозко зазначає, що позбавлений естетського снобізму і працює «в реальності», яка, проте, ближче до світу тотальної ілюзії, ніж до «дійсності, даної нам у відчуттях». Вона постачає готовий матеріал для його концептуальної творчості в дусі «postproduction», яка складається з аналітичної і синтетичної стадій – спочатку він препарує цю реальність, а потім склеює її на власний розсуд. Розрізаний вздовж, як пиріг «Сітроен», з якого видалено середню частину корпусу, в результаті чого він став вужчим на 62 см, «схрещені» під прямим кутом тенісні столи з декоративним басейном посередині... Художник називає ці дивним чином трансформовані об'єкти-мутанти «неможливими». Неможливі, аномальні, але, тим не менше, існуючі частини красномовно свідчать про те, що й реальність в цілому є дуже дивною... Об'єктами «readymade», що підлягають препаруванню і парадоксальному, небанальному співставленню для Орозко стають не лише речі з контексту реальності, але й течії в мистецтві, те, що називається класикою жанру.

Беньямінівський нарис «Твір мистецтва в епоху технічної відтворюваності» з'явився в 1936-му, майже століття тому, але мистецтво продовжує знову й знову звертатися до цієї теми, адже дійти остаточних висновків тут просто неможливо. Увесь етап високого модернізму – це невпинна рефлексія мистецтва над перцептивними умовами виникнення образу, над ролями, які відведено об'єктові і суб'єктові в цьому процесі, над поняттям «ауратичності». На думку Ж. Діді-Юбермана, який описав мінімалістську скульптуру з феноменологічної точки зору, аура – це дистанція між глядачем і твором, яка створює враження величі об'єкта, і яка начебто безслідно зникає, коли твір мистецтва перестає бути одиничним і унікальним. Ця позиція спростовується поп-артом, який безликість, уніфікованість, холодну відстороненість образів, створених за допомогою репродукційних медіа, перевів до рангу естетичних категорій. Естетика кіберпанку остаточно легалізувала «клонування» образів, створених ніби за допомогою комп'ютерних програм, цифрової матриці, яка стоїть за всеосяжною видимістю...

Все це примушує згадати проект «Дерево Самурая» – така собі концептуальна «гра в бісер». Головним завданням автора тут є пошук методу, який дає можливість створити максимальну кількість комбінацій елементів геометричної абстракції. Ці картини квадратного формату схожі на комп'ютерні діаграми, які, проте, мають насичене історичне тло, що складається з «неопластицизму» Мондріана, «постживописної абстракції» 1950-60-х і особливо «симуляціонізму» межі 1980-1990-х... Окрім темперного живопису до проекту входить й колосальна за обсягом серія з 672 цифрових принтів. «Симуляціонізм» як напрямок в мистецтві тут Орозко ототожнює з «симуляціонізмом» у іншому значенні принципу побудови віртуальної реальності. Одночасно йдеться про упорядкування вигаданого світу гри і про спосіб «конструювання» (цей термін ввів до лексики мистецтва ще Мондріан) пластичної системи. В іншій назві циклу – «Інваріанти діаграм» – вчувається іронічне «пониження» статусу абстрактного образу. Художник ніби вже й не претендує на унікальне вираження мондріанівської «космічної свідомості», але демонструє щось на кшталт технічної документації. Він реєструє всі можливі комбінації ходів Рицаря, або Самурая в шаховій грі. Модулем, Самураєм системи є коло, яке «грає» на білому, червоному, синьому і золотому полях. Навіть цей набір базових спектральних кольорів, єдино дозволених концепцією «неопластицизму», підтверджує те, що Орозко посилається на хрестоматійні приклади з історії мистецтва. Ніби за схемою Мондріана він створює «динамічний ритм протиставлення чистих елементів». Але цей ритм вже не є більше унікальною маніфестацією самовираження автора, але результатом використання певного алгоритму. Так Орозко вдається до редукції принципів високого модернізму. Чи живопис при цьому перестає бути медитацією, втрачає свій «містичний раціоналізм»? Відповідь на це запитання автор лишає відкритою...

Вікторія Бурлака

In one of his interviews Gabriel Orozco notes that he is devoid of aesthetic snobbery and works 'in a reality', which, nevertheless, is closer to the world of total illusion than to 'a reality we perceive through our senses'. His reality supplies him ready material for his conceptual creative work in the spirit of 'postproduction'; his work consists of analyzing and synthesizing stages – at first, he 'dissects' this reality and then 'glues' it together at his own discretion. For instance, a Citroen car was cut from its front to the rear like a pie and the mid-section of the car's body was removed. As a result, it became narrower by 62 cm. Tennis tables were 'crossed' under a right angle and a decorative swimming pool was placed in between them... The artist calls these objects-mutants, which were transformed in an amazing way, to be 'impossible'. These impossible, abnormal, yet existing things are eloquent evidence that on the whole, reality is very amazing too... Not only usual things in the context of reality, but different directions in art – what is called a classic of the genre – for Orozco become readymade objects that will be subject to 'dissection' and paradoxical and non-banal combinations.

A Benjaminian essay titled *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* appeared in 1936, almost a century ago. But art continues to raise this issue again and again, since it is simply impossible to come to final conclusions here. The whole stage of high modernism is an incessant reflection of art on the following: perceptive conditions of the origin of images; roles that are assigned to an object and subject in this process; and the concept of 'auraticity'. According to Georges Didi-Huberman, who described minimalist sculpture from a phenomenological point of view, an aura is a distance between a viewer and a work of art that creates an impression of the grandeur of an object and supposedly disappears completely when a work of art ceases to be singular and unique. This position is disproved by pop art which put the following into the range of aesthetic categories: impersonality, commonality and the cold aloofness of images created with the help of reproductive media. The aesthetics of cyberpunk once and for all legalized 'cloning' of images as if they are created with the help of computer programs or a digital matrix that stands behind the all-embracing visibility...

All this forces us to recall a project titled *Samurai Tree* – this is some sort of a conceptual 'glass bead game'. Here the author's main task is a search for a method that makes it possible to create a maximum number of combinations of elements of a geometric abstraction. These paintings of square format look like computer diagrams, which, however, have a rich historical background that includes Piet Mondrian's neoplasticism, 'post-pictorial' abstraction of the 1950s-60s and, particularly, simulationism on the cusp of the 1980s-90s... In addition to the pictorial art of tempera paintings, the project also includes a huge series of 672 digital prints. Here Orozco identifies 'simulationism' as a direction in art with another 'simulationism' that bears a different meaning of the principle of creating virtual reality. Here the artist simultaneously talks about regulation of the invented world of game and a way of 'construction' of a plastic system (Mondrian introduced this term in the lexicon of art). The other title of the series – *Invariants of Diagrams* – makes us feel an ironic 'decline' in the status of an abstract image. As if the artist already does not claim a unique expression of Mondrian's 'cosmic consciousness', but rather demonstrates something of a kind of technical documentation. He registers all possible combinations of Knight's or Samurai's steps in a chess game. A module, Samurai of the system is a circle that 'plays' on white, red, blue and golden fields. Even this basic set of spectrum colors, which are the only ones allowed by the concept of 'neoplasticism', confirms that Orozco makes references to textbook examples from the history of art, as if he creates 'a dynamic rhythm of the opposition of pure elements' according to Mondrian's system. However, this rhythm is no longer a unique manifestation of the author's self-expression, but it is rather a result of the use of a certain algorithm. In such a way, Orozco betakes himself to the reduction of principles of high modernism. Does painting cease to be a meditation under such a situation? Does it lose its 'mystic rationalism'? The author leaves these issues unresolved ...

Viktoriya Burlaka

АРСЕН САВАДОВ

ARSEN SAVADOV



Арсен Савадов
«Серце», 2006
полотно, олія, 315х580 см

Arsen Savadov
Heart, 2006
oil on canvas, 315x580 cm

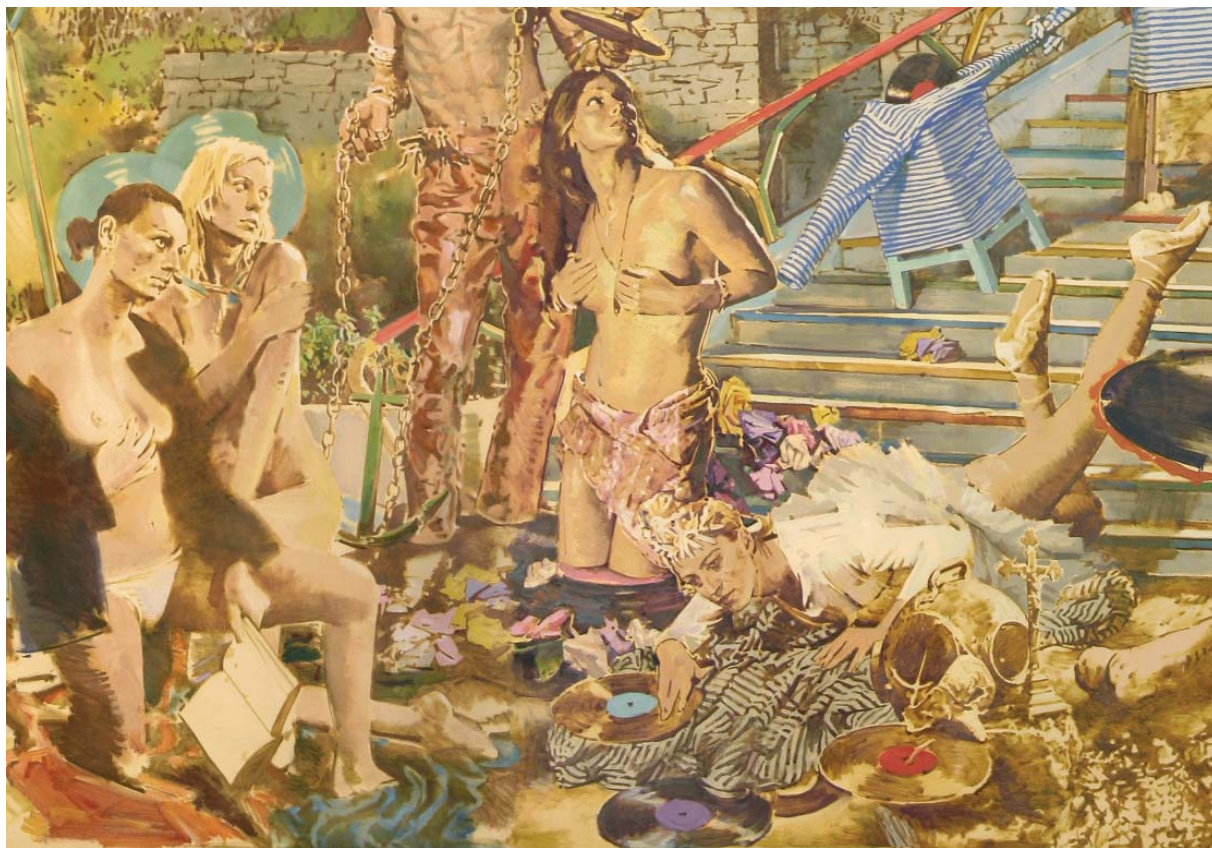
Твори Арсена Савадова зазвичай наводять на думку про трансмедійність – одне медіа в них завжди посиляється на інше, крізь живопис проглядає фото, і навпаки, вони змішуються у безкінечному кругообігу... Так, «фотогенічний» живопис монументальної композиції «Серце» справляє незвичне на перший погляд враження. Здається, що джерело інспірації Савадов тут шукає не тільки у власних фотопроєктах, але й у фотосесіях зі сторінок глянцевого журналу. Хоча насправді звернення художника до так званої «fashion» стилістики зовсім не є несподіваним. Варто згадати лише «Моду на кладовищі», яка ініціювала катастрофу естетичного смислу, любовне зіткнення протилежних категорій «прекрасного» і «величного»...

Відзначають три основних стилістичних тренди 2000-х: «треш»(trash), «гламур»(glamour) і «фейк»(fake), тобто підробка. У Савадова ми стикаємось з «гламурним фейком», симуляцією не краси, але красивості, яка заграє зі смаками цільової аудиторії модних журналів. Аналогією до цього «гламуру-фейку» можна вважати живопис московських художників Володимира Дубосарського і Олександра Виноградова – вибухову суміш з яскравих сторінок «глянцю» і повнокровної манери соцреалістичного письма. Пріоритетом Савадова теж є видовищність, аттрактивність, проте базовий компонент його стилістичного міксу інший – це більш стриманий, шляхетний нео-академізм. «Гламурний» look манекениць, які майже десять років тому позували йому на могильних плитах, окрім свого буквального не наділений жодними символічними значеннями по відношенню до глибинної реальності. Насправді ж, в символічному плані буття, саме манекениці є пустим тлом, на якому розгортається містерія смерті, на якій інакше не зацентруєш увагу. Так Савадов намагається відкрити перед глядачем завісу профанної реальності, щоб той зміг побачити іншу реальність – містичну.

Пошукам цієї реальності присвячено й композицію «Серце». В езотеричних традиціях серце вважалось центром буття і місцем перебування чистого, трансцендентного розуму. Саме ця інтелектуальна інтуїція й була «оком серця». Власне, сучасний буржуазний формат людини «духless» почав складатися від доби раціоналізму, який ототожнив розум із розсудливістю, серцю ж лишивши тільки роль осередку почуттів. Відтоді ми постійно стикаємось з болісним розривом між розумом і почуттям. Традиційно серце є центром космічного буття, місцем перебування «оживляючого тепла», від якого йде символічне випромінювання: світло і тепло одночасно – розум і любов, два аспекти одного й того самого, які неможливо роз'єднати. В іконографії («Серце Ісуса») вони позначаються гострими променями і язиками полум'я...

За композицією, «Серце» віддалено нагадує чи то «Явлення Христа народу» Олександра Іванова, чи то заразом усі схеми богоявлення у класичному мистецтві, хоча насправді є типовим сюрреалістичним галюцинозом. Вже не вперше художник вдається до вторинної переробки, «ресайклінгу» релігійної символіки: серед гірського краєвиду височать сходи в небо, які натякають на ієрархію космічної світобудови. Їх увінчано палаючим «Серцем Ісуса», оточеним замість променів смугами краватками. Біля підніжжя сходів хаотично розкидані адепти культу любові, «уламки минулої величч» сакральних образів і символічних смислів серед театрального реквізиту, який красномовно підтверджує, що весь цей мотлох вже давно не є справжнім. У повітрі ніби тарілки космічних прибульців ширяють вінілові платівки, які, підлітаючи до голів персонажів, перетворюються на німби... Все це вже не виглядає як черговий експеримент з порушення меж дозволеного і сакрального. Навпаки, в цьому хаосі більше сентиментальності, ніж нігілізму, ностальгії за символічними смислами, які мистецтво в безкінечній грі з додання усіляких заборон і перехідд неповоротно втрачає...

Вікторія Бурлака



Арсен Савадов
«Серце» (фрагмент), 2006
полотно, олія, 315х580 см

Arsen Savadov
Heart (fragment), 2006
oil on canvas, 315x580 cm

Usually, Arsen Savadov's works make one think about trans-media – one medium always refers to another one in his works, photography 'looks through' art and vice versa and they mix in infinite circulation... At first glance, 'photogenic' art in a monumental composition titled Heart makes an unusual impression. It seems that Savadov is looking for a source of inspiration not only in his own photo projects, but in photo sessions from the pages of glossy magazines. Though in reality the artist's turn to so-called fashion stylistics is not at all unexpected. One simply has to recall his series titled Fashion in the Graveyard, which initiated a catastrophe of the aesthetic sense and created a head-on collision between such categories as 'the beautiful' and 'the majestic'...

There are three main stylistic trends beginning from the year 2000 that stand out: 'trash', 'glamor' and 'fake'. We encounter in Savadov's works 'glamor fake', which is not a simulation of beauty, rather 'prettyism' that flirts with the tastes of the target audience of glossy fashion magazines. The artwork of Moscow artists Vladimir Dubosarsky and Alexander Vinogradov can be considered an analogy to this 'glamor fake' – an explosive mix of bright pages of glossy publications and a full-fledged manner of the artistic style of social realism. Brightness and attractiveness are Savadov's priorities as well, though a base element of his stylistic mix is different – this is more restrained and noble neo-academism. Except for having its only literal sense, the glamorous look of models that posed for him in front of gravestones almost ten years ago does not bear any symbolic senses in relation to in-depth reality. In truth, in the symbolic aspect of being, exactly these models are an empty background on which the mystery of death unfolds. Otherwise, it would not be possible to turn one's attention to it. In this way, Savadov is trying to unveil a certain of some profane reality in front of viewers in order for them to be able to see a different reality – a mystic one.

The composition Heart is also devoted to a search for such reality. Esoteric traditions considered the heart to be the nucleus of existence and the presence of a pure and transcendental mind. Exactly this intellectual intuition was 'the eye of a heart'. Actually, the current bourgeois format of a 'spiritless' person started to develop from the age of rationalism, which identified mind with reason and left for the heart only the role of a center of feelings. Since that time we have constantly encountered a painful gap between the mind and feelings. Traditionally, the heart is the center of cosmic being, the place of presence of 'enlivening warmth' from which a symbolic emanation radiates: light and warmth at the same time – mind and love, two aspects of the same thing, which are impossible to detach. Iconography shows them by sharp rays and spurts of flames (Heart of Jesus)...

By composition, Savadov's Heart distantly resembles either Alexander Ivanov's painting titled The Appearance of Christ before the People or altogether all the theophanies in classic art, though in reality it is a typical surrealist hallucinosis. This is not the first time when the artist turns to processing and 'recycling' religious symbolics: steps rise to the sky on a mountain landscape hinting of the hierarchy of the cosmic universe. A flaming Heart of Jesus crests the steps – instead of rays, it is surrounded by striped ties. Adepts of the cult of love are chaotically spread around the bottom of the steps – they are 'fragments of the former grandeur' of sacral images and symbolic senses among all these theatrical properties, which eloquently emphasize that all this stuff has not been real for some time. Vinyl records like extraterrestrials' flying saucers hover in the sky – when the records fly up to the characters' heads, they turn into nimbus-es... All this already does not look like just another experiment of breaking boundaries between the permissible and sacral things. On the contrary, this chaos has more sentimentality than nihilism; here there is nostalgia for symbolic senses, which art irrevocably loses in its endless game of overcoming various barriers and obstacles...

Viktoriya Burlaka



Арсен Савадов
«Серце» (фрагмент), 2006
полотно, олія, 315х580 см

Arsen Savadov
Heart (fragment), 2006
oil on canvas, 315x580 cm

СЕМ ТЕЙЛОР-ВУД

SAM TAYLOR-WOOD



Сем Тейлор-Вуд
«Автопортрет, як дерево», 2000
кольоровий друк, 121,9x152,4 см

Sam Taylor-Wood
Self Portrait as a Tree, 2000
c-print, 121,9x152,4 cm

Психологічно заряджені наративи Сем Тейлор-Вуд фіксують самотні, уразливі та напружені моменти людської драми життя. Вони досліджують фізичні та емоціональні межі особистості. Її часто великомасштабні, енігматичні образи вивчають екстремальні емоційні стани. На перший погляд, здається, що відверті, наративні можливості фотографій, фільмів та відео Тейлор-Вуд протистоять будь-якому конкретному символічному значенню. Вона привертає нашу увагу до обіцянки чогось, що знаходиться відразу поза рамою. В її образах є чітка емоційна сила, змішана із занепокоєнням, тут присутня двозначність, що інтригує, та незнята напруга.

Вільно посилаючись на джерела від Ренесансу до живопису бароко, голландських натюрмортів та голлівудського кіно, зображення Тейлор-Вуд об'єднують святе та профанне, релігійні образи з мирськими, міські пейзажі з пасторальними. Центральне місце в її роботі – це її розвідування природи створення портретів. Вона досліджує, як можна маніпулювати виразами обличчя та тіла, мовою та звуковим супроводженням, щоб відкрити слабкість або силу особистості. Її роботи часто інтроспективні, похмурі, злегка забарвлені страхом, сумом, втратою та, в решті решт, смертю.

Тейлор-Вуд максимально виражає своє життя та роботу в автопортретах, починаючи з ранніх, конфронтаційних зображень, таких як «Шльондра» (1993), «Трахати, Смоктати, Шльопати, Мастурбувати» (1997) до «Автопортрету в одnobортному костюмі з зайцем» (2001), який розповідає про її боротьбу з раком. Нещодавні автопортрети, такі як «Автопортрет, як дерево», більш алегоричні. «Автопортрет, як дерево» – це фотографія покинутого дерева, яке рвуть вітри та яке небезпечно тримається на невеличкому підвищенні на полі, освітленому золотавим світлом сутінок. Цей образ заряджений піднесенням. Де-персоналізований характер портрету свідчить про відчуження, самотність та ізолюваність предмету. Це енігматичний образ, що натякає на швидкоплинність існування, людську уразливість та безсилля перед матеріальністю.

Цей портрет типовий для її роботи в тому, що цю просту ідею втілено бездоганно. Детальність і багатство кольору гідні порівняння з роботами Старих Майстрів. Нав'язлива меланхолія зображення нагадує одне романтичне полотно німецького митця Каспара Давіда Фрідріха, створене у 19-му столітті. У той час коли в основі більшості робіт Тейлор-Вуд прослідковується меланхолія, «Автопортрет, як дерево» був однією з небагатьох робіт, яку мисткиня створила під час своєї боротьби із раком та проходження хіміотерапії. Єдиний момент, зафіксований в цьому зображенні, втілює все, що вона відчувала в той час. Зображення фіксує уразливість та стійкість людини, яка максимально перевіряється до останньої межі. Ця робота змушує нас подивитися у вічі слабкості людського стану та нагадує нам про нашу власну смертність.

Кетрін Велш

Sam Taylor-Wood's psychologically charged narratives capture solitary, vulnerable and tense moments of human high drama. They explore the physical and emotional limits of the individual. Her often grand scale, enigmatic images explore emotional extremes. At first seemingly straightforward, the narrative possibilities of Taylor-Wood's photography, film and video appear to resist any specific symbolic meaning. She draws us toward the promise of something, something just outside the frame. There is a distinct emotional power mixed with uneasiness in her images, an intriguing ambiguity and unresolved tension.

Freely referencing sources ranging from Renaissance to Baroque painting and Dutch still life through to Hollywood cinema, Taylor-Wood's imagery fuses the sacred and profane, religious imagery with the secular and urban with pastoral landscape. Central to her work is her investigation into the nature of portraiture. She explores how facial and bodily expression, language and soundtrack can be manipulated to reveal the frailty or strength of the individual. Her works are often introspective, somber, tinged with fear, sadness, loss and ultimately death.

Taylor-Wood has played out her life and work in self-portraits from the early, confrontational images of Slut (1993), Fuck, Suck, Spank, Wank (1997) to Self Portrait in a Single Breasted Suit with Hare (2001), which refers to her battles with cancer. Recent self-portraits such as Self Portrait as a Tree are more allegorical. Self Portrait as a Tree is a photograph of a forsaken, wind-battered tree perilously clinging to a rise in a field in the golden glow of twilight. It is an image charged with pathos. The de-personalised nature of the portrait is indicative of the alienation, loneliness and isolation of the subject. It is an enigmatic image that alludes to the transience of existence, human vulnerability and powerlessness over materiality.

The portrait is typical of her work in that it is a simple idea flawlessly executed. The detail and richness of colour draws comparisons with the Old Masters. The haunting melancholy of the image is reminiscent of the 19th century German romantic painting of Caspar David Friedrich. While there has been an underlying melancholy in much of Taylor-Wood's work, Self Portrait as a Tree was one of the few works produced by the artist while suffering from cancer and going through chemotherapy. The single moment captured in the image, embodies everything she was feeling at the time. The image captures the vulnerability and resilience of the human being tested to the limit, confronting us with the fragility of the human condition and reminding us of our own mortality.

Katharine Welsh

ОЛЕГ ТІСТОЛ

OLEG TISTOL



Олег Тістол
Із циклу «Південний берег Криму», 2007
полотно, олія, 200х150 см

Oleg Tistol
From the series Southern Coast of Crimea, 2007
oil on canvas, 200x150 cm

Олег Тістол був одним із перших митців в Україні, який звернувся до проблеми національної ідентичності, використовуючи методи поп-арту. Ще наприкінці 1980-х, як член групи «Вольова грань національного пост-еклектизму», він вже працював над створенням нових стереотипів. Тоді його більше цікавили історичні міфи, але з появою в Україні ознак суспільства споживання він звертається і до сучасної масової культури.

У 1990-ті разом з Миколою Маценко він створив низку проектів, об'єднаних спільною ідеєю «НАЦПРОМу», – «Музей архітектури», «Музей України», а в останні роки – «Національна географія», «Мати міст». У своїх роботах Тістол формує нові міфологічні моделі, продовжуючи стратегію експансії в колективне несвідоме. Аналізуючи раніше невідрефлектований культурний матеріал, митець обирає безпомилково пізнавані об'єкти та перетворює їх на декоративні, абстрактні ікони. Врешті-решт, створюється враження, нібито ці образи завжди існували в масовій свідомості.

Олег Тістол позиціонує себе як український митець, який освоює власну територію. Подорож до Гурзуфа в 2006-му році стала приводом для створення нової серії живопису «ПБК», що представляє портрети пальм у натуральну величину. Прийшов час українізувати і пальму, що опинилась на його території, більше того, вона також символічна для субтропічного півдня України, як берізка для Росії.

Пальма одночасно є привабливим декоративним об'єктом і міцним символом. Митець звертається до позачасового символу, вже перевантаженому безліччю асоціацій, але приходить до створення свого образу. Міф, стаючи своїм, набуває нових смислів та отримує подальший розвиток. Цим пояснюється безліч алюзій у цих роботах. Українська пальма нагадує багато про що – про те, що Крим – це головна здравниця країни, про красу всесвіту, про шоколадку «Баунті», і про те, що життя прекрасне навіть у хрущовці, якщо вона стоїть серед пальм....

Тут митець продовжує давно розпочату дискусію про красу стереотипу, але прагне відійти від будь-яких соціальних, національних або історичних тем. Він хоче створити виключно позитивний образ, хрестоматійний приклад поп-арту, як насправді загальнодоступного мистецтва.

Пальми подобаються всім без винятку, сучасне уявлення про райське життя на землі без неї не складається. Так що нездійсненна мрія про те, що мистецтво може бути близьке будь-кому, стає реальною.

Роботи серії відрізняються живописною мовою – легка комп'ютерна обробка кожної вихідної фотографії підказує несподівані кольористичні рішення. Саме всілякі «зашкалювання» за кольором обумовлюють авторські переходи від відвертого кічу до вишуканого сецесіону. При цьому митець залишається в межах свого впізнаваного холоднувато-барочного живопису.

«Палітра», що присутня на кожній картині, немовби підтверджує, що автора в цьому проекті, перш за все, цікавлять живописні задачі. На його думку, митець, який малює не з натури, а з фотографії, вручну виконує функцію «Фотошопу»: він вибирає фотомотив і покращує його згідно своєму уявленню. Фарби на палітрі відповідають фарбам, які використовуються на картині. Палітра, така сама, як і в програмі «Paint», натякає публіці на легкість і доступність такого художнього тиражування. Здається, що так може зробити кожен, але це оманливо...

Наталія Філоненко



Олег Тістол
Із циклу «Південний берег Криму», 2007
полотно, олія, 200х150 см

Oleg Tistol
From the series Southern Coast of Crimea, 2007
oil on canvas, 200x150 cm

Oleg Tistol was one of the first artists in Ukraine who addressed the issue of national identity using pop art approaches. As early as the end of the 1980's, being a member of a group called Strong-willed Verge of National Post-Eclecticism, Tistol had already worked on creating new stereotypes. At that time he was more interested in historical myths, but once the signs of a consumer society appeared in Ukraine, he turned to contemporary mass culture as well.

In the 1990's, together with Mykola Matsenko he created a range of projects united by one joint idea called 'NATSPROM' (NATIONAL INDUSTRY) – Museum of Architecture, Museum of Ukraine, and during the last years such projects as National Geography and the Mother of Cities were created. In his works Tistol forms new mythological models by continuing his strategy of expansion into the collective unconscious. Analyzing earlier unreflected cultural material, the artist chooses objects that are recognized unerringly and transforms them into decorative and abstract icons. Eventually one gets the impression that these images have always existed in the mass consciousness.

Oleg Tistol positions himself as a Ukrainian artist who develops his own territory. His trip to the Crimean city of Gurzuf in 2006 inspired him to create a new art series he titled YuBK (Southern Coast of Crimea), which depicts palm trees in their natural size. The time has come to Ukrainianize a palm tree as well, which has today appeared on Tistol's territory. Moreover, a palm tree is as symbolic of the subtropical south of Ukraine as a birch tree is of Russia.

A palm tree is simultaneously an attractive decorative object and a powerful symbol. The artist turns to the atemporal symbol that is already overloaded with a multitude of associations; nevertheless, he comes to the creation of his own image. A myth that becomes his gets new senses and finds further development. This explains many allusions in these works. The Ukrainian palm tree reminds us of many things – that Crimea is the main health resort of the country; it reminds us of the beauty of the universe, of the Bounty chocolate bar, as well as of the fact that life is beautiful even in a Khrushchevka (ugly apartment buildings of the Khrushchev era) if it stands among palm trees...

Here the artist continues a discussion, which was started a long time ago about the beauty of a stereotype. However, he tries to steer away from any social, national or historical topics. He wants to create a solely positive image, a textbook example of pop art as an art that is actually free-for-all. Everyone without exception likes palm trees; the contemporary conception of a paradisiacal life on earth does not come together without a palm tree. Thus, an unrealizable dream that art can be understood by anyone becomes a reality.

The works of this series are different in their 'language' of pictorial art – light computer processing of each initial photograph prompts unexpected color solutions. Exactly various overkill in terms of color prompted the author's transitions from forthright kitsch to exquisite secessionism. At the same time, the artist continues his easily recognized cold-baroque art.

A 'palette' that is present in every painting sort of confirms that in this project the artist is interested, first of all, in pictorial tasks. In the author's view, an artist who paints not from nature, but rather from a photograph, manually performs the functions of Photoshop: he chooses a photo motif and improves it according to his vision. Colors on the palette match colors that are used in a painting. A palette that is the same as in a Paint program is a hint to the public that such artistic replication is simple and feasible. Though it seems that anyone can do it, this is illusory...

Nataliya Filonenko

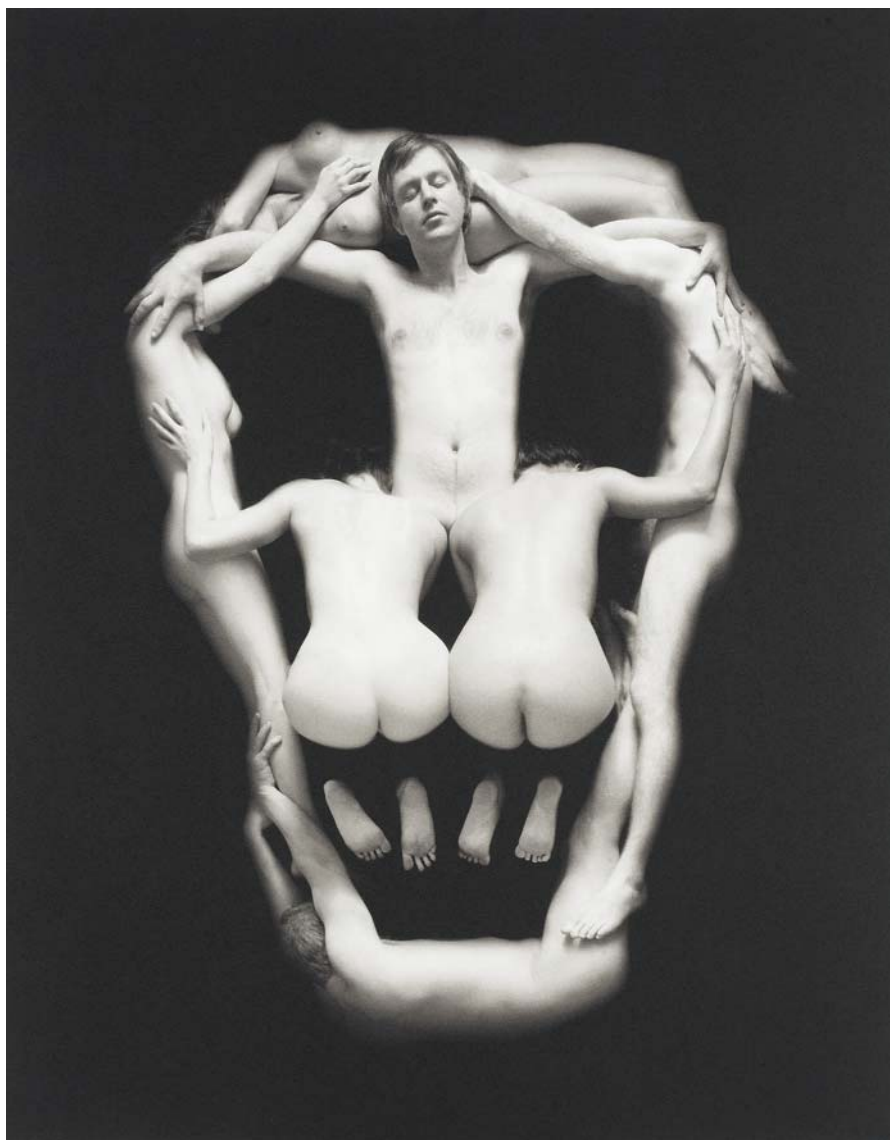


Олег Тістол
Із циклу «Південний берег Криму», 2007
полотно, олія, 200х150 см

Oleg Tistol
From the series Southern Coast of Crimea, 2007
oil on canvas, 200x150 cm

ПЬОТР УКЛАНСКИ

PIOTR UKLANSKI



Пйотр Укланскі
Без назви (Череп), 2000
платиновий друк, 50,8x40,6 см

Piotr Uklanski
Untitled (Skull), 2000
platinum print, 50,8x40,6 cm

У розмові з Мауріціо Каттеланом Укланські про себе сказав: «Я хочу бути модерністом, пост-мінімалістом, поп-концептуалістом, фотографом, дилетантом, музою художника, політичним митцем, як Болтанські, і кіношником, як Поланські».

У своїй роботі Укланські користується різними засобами художнього вираження – від фотографії, інсталяції до відео та перформансу. Він веде іронічну, критичну гру зі звабницьким чаром стереотипів популярної культури і візуальними кліше. Митець у якості матеріалу своїх робіт використовує зруйновані образи поп-культури, показуючи їхню безсумнівну магію. Його роботи також багато говорять про спонтанну радість від краси, а також про почуття провини, яке виникає під час її переживання. Укланські віднаходить красу у банальних і добре відомих речах, у забутих місцях або там, де вона виникає абсолютно неочікувано, втягуючи глядачів до ситуацій, улаштованих з метою витворення «хорошого» настрою, що пробуджує почуття ностальгії і сентименту.

«Спеціальність» Укланські – це перенесення у часі та просторі різних естетичних феноменів. До цього напрямку можна долучити також фотороботу «Без назви», 2000 рік. Митець помістив себе у центрі композиції, котра нагадує вінок, сплетений з оголених тіл молодих жінок. Це міг би бути стилізований фотозапис молодіжної оргії, якби не картина, яку утворюють сплетені тіла. Ми неминуче побачимо людський череп, і за допомогою цього жесту художник Укланські вступає у діалог з традицією і символікою, котра виросла довкола образу черепа у мистецтві. Череп – це алегорія смерті і минулості. У картинах, на яких зображено розп'яття Христа, череп іноді розташовують біля підніжжя хреста. Саме ж місце розп'яття називається Голгофа, тобто, місце черепа.

В Укланські меланхолійно-медитативне «memento mori» сплітається з нарцистичним і театральним зануренням у сюрреалізм. Потенційно неприємна картина, алегорія марноти людського життя, постає як еманация краси і еротизму. Однак ми не можемо позбутися дискомфорту, що повертається, наче бумеранг. Напруга, яка виникає від того, що кліше піддано сумніву, залишає нас в естетично підвішеному стані. Краса змішується з поганим смаком, еротизмом та смертю, легка насолода з екзистенційним неспокоєм. Митець, здається, вже вкотре ставить питання про межі між високим мистецтвом, тим багажем значень, який воно несе із собою, та популярними розвагами. Обидві ці складові необхідні, бо «підживлюють» одна одну. Де закінчується одна, а де починається інша. У цій нерозв'язній дилемі Укланські, здається, стверджує – митець залишається у самому центрі, навіть якщо це тільки центр власної композиції.

Череп Укланські повторює мотив фотографії Філіппа Гальсмана (1944 р.), на якій було представлено Сальвадора Далі у Voluptate Mors. Над постаттю Далі в «тумані» (thought bubble, як у коміксах) сплетені оголені тіла формують картину черепа. Коли Мауріціо Каттелан запитав Укланські про зв'язок із Гальсманом, Укланські відповів: «Украдена ідея автоматично не погіршує нової роботи. Вона часто покращує її. Ти повинен це знати».

Єжи (Юрій) Онух

In a conversation with Maurizio Cattelan Uklanski said about himself: 'I want to be the following: a modernist, a post-minimalist, a Popconceptualist, a photographer, a dilettante, a painter's muse, a political artist like Boltanski and a filmmaker like Polanski'.

In his work, Uklanski uses different methods of artistic expression, as seen through from photography, installation, video and performance. He plays an ironic and critical game with the seductive charm of stereotypes of popular culture and visual clichés. As for the material for his works, the artist uses destroyed images of pop culture by showing their undoubted magic. His works also tell a lot about spontaneous joy from beauty, as well as about a feeling of guilt that appears while experiencing it. Uklanski finds beauty in the banal and the recognisable, in forgotten places or where it appears unexpectedly, and involves viewers in situations where the reproduction of a 'good' mood awakens a feeling of nostalgia and sentiment.

Uklanski's 'profession' is the transfer of various aesthetic phenomena in time and in space. A photographic work titled *Untitled*, 2000 can be assigned to this direction as well. The artist placed himself in the center of the composition, which reminds one of a wreath weaved out of young women's naked bodies. This could have been a stylized photographic recording of an orgy of youth if it were not for the image that these entwined bodies create. We inevitably see a man's skull and with the help of this gesture, the artist enters into a dialogue with tradition and symbolism, which has developed around the image of a skull in art. A skull is an allegory of death and transient things. Sometimes a skull is placed at the bottom of a cross in paintings where the crucifixion of Christ is depicted. The place of the crucifixion itself was Golgotha, that is, the place of a skull.

In Uklanski's work a meditative 'memento mori' interlaces with narcissistic and theatrical immersion into surrealism. A potentially unpleasant image, an allegory of the futility of a human life appears as an emanation of beauty and eroticism. However, we cannot escape the discomfort that comes back at us like a boomerang, leaving us in an aesthetically suspended state of mind. Beauty mixes with bad taste, eroticism and death, light pleasure – with existential uneasiness. It seems that the artist has already for the millionth time raised the issue about the boundaries between high art, that burden of senses that it carries with it and popular entertainment. Both these components are necessary because they 'feed' each other. Where does one end and the other begin. It seems that in this unresolved dilemma, Uklanski asserts that the artist remains in the very center, even if it is only the center of his own composition.

Uklanski's *Skull* repeats the motif of a photograph titled *Voluptate Mors* by Philippe Halsman (born in 1944), in which Salvador Dali was presented. Entwined naked bodies form an image of a skull on the right above Dali's figure in a haze (like in a thought bubble used in comic books). When Maurizio Cattelan asked Uklanski about a reference of his work with the one by Halsman, he answered, 'If an idea is stolen it does not make the artwork automatically bad. It often makes it better. You should know'.

Jerzy (Juriy) Onuch

РІЧАРД ФІЛЛІПС

RICHARD PHILLIPS



Річард Філліпс
«Благословенна мати», 2000
полотно, олія, 231,4x182,9 см

Richard Phillips
Blessed Mother , 2000
oil on canvas, 231,4x182,9 cm

Старі порно-видання, вінтажні листівки, газетні об'яви про знайомства та fashion-журнали 1970-х («останній радикальний момент у фешн-фотографії») – саме звідси Річард Філліпс викрадає образи своїх величавих красунь. Живопис Філліпса часто вважається монументальним фотореалізмом у жанрі поп-арту, але така оцінка його художніх практик не зовсім коректна. Якщо поп-арт відкидав техніки традиційного академічного живопису, оспівував естетику реклами та весь цей рожевошокий бенкет масової культури, то з Філліпсом все трохи інакше. Глибше та цікавіше, якщо хочете. Так, подібно до митців поп-арту, він черпається у просторі масової культури, але при цьому він синтезує її з традиційним академічним живописом та намагається виявити в усьому цьому бунтівні підоснови мистецтва зламних часів (кінець 1960-х, початок 1970-х, кінець 1980-х, початок 1990-х). «Якщо поп-арт був справжнім відображенням капіталістичного реалізму («Я хочу бути машиною»), то мої роботи прагнуть вирвати з коренем контроль подібних програмних настанов. За всією цією порожнечою присутня людська природа, яка маніфестується не тільки через цинізм та іронію. <...> Нерозуміння, упередження, лицемірство, лукавство та обман заразом з коханням, милосердям та надією. Своїми картинами я не бажаю викликати безпристрасне, критичне ставлення. Не є вони також і взірцями морально допустимих норм». Таким чином, Філліпс розвиває практики поп-арту, розширяє поле їх інтересів та вичленовує такий собі поп-арт.

Серед іншого, Філліпс занепокоєний долею живописного мистецтва в сучасних реаліях. Чим є живопис сьогодні? Форма «мистецтво-товар», художній атакізм, надмірність, вінтажна вишуканість або привід для ностальгії? Якщо живопису призначено бути головним арт-товаром, то чи зможе він зберегти в собі критичний дух, чи зможе він і надалі виявляти себе суддею актуальних виразок суспільства?

Зламні часи народжують зламних митців. Мистецтво Філліпса відмінно ілюструє це судження. Ми стикаємось з особливим типом творчих істот, які страждають радикальним роздвоєнням особистості. Пуповина між автором і твором якщо не повністю атрофована, то, як мінімум, віртуальна. Продукуючи нехитромудрий солодкий гламур, Філліпс забезпечує його глибоководним філософським підґрунтям. Ностальгуючи за бунтівним мистецтвом, він влаштовує антибуржуазні хепенінги за участю нойз-музикантів.

Філософські концепції Річарда Філліпса, безумовно, цікаві та актуальні, але ними навряд чи просякнуте його мистецтво. Вони, як мінімум, неочевидні за відсутністю авторського коментаря. Мова йде про мистецтво солодке, акуратне, підмите та декоративне – про полотна для багатих просторів і ситих людей, у чиїх очах блищать стрази, а руки вкриті коксом, нафтою та бульбашками шампанського, яким запивалася підсмажена в олії на повільному вогні риба Дорадо. І навіть якщо Філліпс вбачає у засіках своїх зображень естетичні бомби, то ці бомби вже давно побували в руках саперів на службі Володаря Ринку.

У рамках проекту Reflection Філліпс представляє свою картину «Благословенна мати» (2000) – феміністичну ікону. Перед нами чорношкіра Богоматір-годувальниця, до повних персів якої тягнеться рука ослаблого білого чоловіка – образ, треба зізнатися, провокаційний, але головне – культурно адекватний, що тонко та ненав'язливо підкреслює геокультурну повсякденність сучасних США та Європи.

Анатолій Ульянов

Old porno publications, vintage postcards, newspaper classified personal ads and fashion magazines of the 1970s ('the last radical occurrence in fashion photography') – these are exactly the sources from which Richard Phillips snatches images of his stately beauties. Phillips' artwork is often viewed as monumental photorealism in the pop art genre. However, such a definition of his creative practices is not quite correct. While pop art rejected techniques of traditional academic art, praised the aesthetics of advertising and all this 'rosy-cheeked feast' of mass culture, the case with Phillips is somewhat different. Here the situation is deeper and more interesting, if you wish. It is true that like pop artists he draws on the sphere of mass culture, but at the same time he synthesizes it with traditional academic art and in all of this he strives to reveal the rebellious background of the art of crucial times (end of the 1960s, beginning of the 1970s, end of the 1980s, beginning of the 1990s). 'If Pop Art sought to be the blank mirror of capitalist realism of 'I want to be a machine', then my work seeks to break that mirror and eradicate the control of these static agendas. There is, in fact, humanity behind this emptiness, and it is not the humanity that would be dictated to us through cynicism and irony. <...> Misreading, prejudices, hypocrisy, contradiction, duplicity, and fraud are as one with love, charity, hope, and temperance. It is not a detached, critical relationship that I wish to establish with my paintings, nor are they demonstrations of morally acceptable theory. In this respect Phillips extends the range of Pop art practices and separates his own works from this precedent.

Among other things, Phillips is concerned with the fate of pictorial art. What is painting today? A form of an 'art-product', an artistic atavism, an extravagance, a vintage fad or a reason for nostalgia? If painting is destined to be the main artistic product, then will it be able to preserve its critical spirit, will it be able to manifest itself further as a blaming force of topical flaws of society?

Crucial times give birth to crucial artists. Phillips' artwork excellently illustrates this notion. Here we encounter special types of creative beings who suffer from a radical diassociation of personality. If an umbilical cord between the author and his work is not completely atrophied, then it is at least virtual. Producing unsophisticated, honey sweet glamour, Phillips supplies it with an in-depth philosophical background. Being nostalgic about rebellious art, he conducts anti-bourgeois happenings with the participation of musicians of noise bands at the openings of his exhibitions. Nothing is left outside the market and pop culture. Today you can be an anti-bourgeois artist who creates bourgeois art; a radical without bloodletting; a pop idol who rejects pop idolization.

Richard Phillips' philosophical concepts are undoubtedly interesting and topical, but they hardly permeate his art. They are at least unobvious in the absence of an author's commentary. Here we are talking about art that is sweet, accurate, cleaned up and decorative – these are canvases for rich spaces and satiated people, in whose eyes strasses shine and whose hands are covered with coke, oil and champagne bubbles, which they drank while with eating Dorado fish fried in oil on a slow fire. And even if Phillips sees 'aesthetic bombs' in the hidden depths of his paintings, these bombs have already been in the hands of sappers at the service of the art market's service.

For Reflection, Phillips presents his painting titled Blessed Mother (2000) – a feminist icon. We see a dark-skinned Holy Mother – a wet-nurse, to whose full breasts a weakened white man's hand is reaching. One must admit that the image is provocative, but the main thing is that it is culturally adequate; it delicately and unobtrusively emphasizes geocultural everyday life of contemporary U.S.A and Europe.

Anatoliy Ulyanov

ДАМИЕН ХЬОРСТ

DAMIEN HIRST



Демієн Х'орст
«Гарний вибух картини марнославства
(з метеликами)», 2007
полотно, метелики та побутова глянцева фарба
діаметр 213,4 см

Damien Hirst
Beautiful Explosion of Vanity Painting
(with Butterflies), 2007
butterflies and household gloss on canvas
213,4 cm diameter

Найважливіший митець сучасного мистецтва Британії, провокативний підбурювач, що суперечить сам собі, протягом приблизно останніх п'ятнадцяти років Демієн Хьорст дивує художній світ своїми численними творчими витівками. Накопичуючи успіхи та рекорди, і в художньому і фінансовому сенсах, Демієн Хьорст перш за все є митцем, завдяки якому сучасне мистецтво досягло широкої аудиторії. Революціонізуючи британське мистецтво скульптури, піднімаючи питання положення митця та методів створення та оновлення художніх «матеріалів», Демієн Хьорст досяг статусу постаті міжнародної масштабу Енді Ворхола. Як і ця ікона поп-арту, митець завжди працює в багатьох сферах (мода, музика, дизайн...) за межами світу сучасного мистецтва, який інколи виявляється завузьким.

Демієн Хьорст створює скульптури, полотна, фотографії, відео та інсталяції. Митець радикально відданий ідеї дослідження тем універсальних і близьких до наших щоденних занять. Порушуючи всі табу, Демієн Хьорст у своїй творчості піднімає такі питання, як шлях від життя до смерті, материнство, світ тварин проти світу людей, релігія, секс і безсмертя. Якщо назви його робіт схожі на невеличкі вірші (на кшталт хокку), то Хьорст намагається згладжувати всі посилання на різні сфери та додати містичного виміру, звідки також виникають назви його виставок. Роботи «Гарний вибух картини марнославства», «Деякий комфорт, отриманий від прийняття неправди, притаманної всьому» або «Цивілізація йде за плугом» – це лише декілька прикладів. Будучи всебітньо відомим завдяки таким роботам, як «Фізична неможливість смерті у свідомості того, хто живе» (мертва акула, законсервована в скляному контейнері, наповненому формаліном), Демієн Хьорст також повністю створив декор одного лондонського ресторану під назвою «Аптека», де використав предмети зі світу медицини, та нещодавно створив серію картин, які майже фотореалістично зображують народження його молодшого сина, якій роблять кесаревий розтин. Митець робить життя та смерть видимими, примушуючи нас бачити те, що ми зазвичай не бачимо або не хочемо бачити. Через деякий час навколо художнього виробництва Хьорста було створено свого роду міфологію, оскільки він звично пробує проекти все більш екстравагантні в технічному та бюджетному аспектах. Так, остання робота митця під назвою «Тому що це є любов до Бога» представляє собою людський череп, інкрустований більше ніж 8000 діамантами, зробленими одним відомим лондонським ювеліром. Ця робота стала найдорожчим твором мистецтва в світі. Як експерт з інсценування та постановки, Хьорст виставляв цю роботу як справжній скарб, слідуючи точному ритуалу, за яким глядачам було дозволено розглядати череп лише дві хвилини... Безперервно оновлюючись, створюючи парадокси та протиріччя і весь час слідуючи цьому пошуку безсмертя, в своїй творчості Хьорст намагається кинути виклик смерті, в той час коли власне матеріали для його робіт складаються з мертвих тварин, скелетів і крихких недовговічних елементів.

«Воскресіння», «Ісус та учні», «Неповна правда», «Святий Варфоломій, витончений біль», «Цивілізація йде за плугом» та «Аріель» представляють собою вишукану групу робіт, об'єднаних для проекту Reflection із нагоди першої демонстрації робіт Демієна Хьорста в Україні. Картини, бронзові скульптури, тварини, законсервовані в формаліні, – ця добірка робіт відмінно ілюструє різні напрямки творчості митця, виражені як у роботах наукової гіперреалістичної естетики, так і в абстрактних картинах, насичених яскравими кольорами та метеликами. Знов-таки, в проекті Reflection спільний «знаменник» цих робіт може бути знайдено в їх відношенні до релігії та репрезентації певних сцен і впізнаваних людей.

Клер Стеблер



Демієн Хьорст
«Аріель», 2006
полотно, метелики та побутова глянцева
фарба, 274,3x182,9 см

Damien Hirst
Ariel, 2006
butterflies and household gloss on canvas
274,3x182,9 cm (each)

One of the most important artists of contemporary British art, provocative agitator in spite of himself, for the last fifteen years or so Damien Hirst has surprised the art world with his multiple rebounds. Accumulating successes and records both artistically and financially, Damien Hirst is through whom contemporary art has reached a large public. Revolutionizing British sculpture by putting in question the artist's statute and methods of production, Damien Hirst has reached the status of an international prominence in a completely Warholian sense. Like the icon of Pop Art, the artist has always collaborated in numerous areas (fashion, music, design...) outside the world, sometimes narrow, of contemporary art.

Damien Hirst produces sculptures, paintings, photographs, videos and installations. The artist is radically committed to exploring themes at once universal and close to our daily preoccupations. Breaking all taboos, Damien Hirst treats in his work the passage from life to death, motherhood, the animal versus the human world, religion, sex, and immortality. If the titles of his works act like short poems - a kind of haiku, then Hirst tries to blur the references by adding an additional layered dimension through the titles of his exhibitions: *Beyond Belief*, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* or *Romance In the Age of Uncertainty*. World famous because of such emblematic works as *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, a dead shark conserved in a glass and steel tank filled with formaldehyde, Damien Hirst also designed the Pharmacy restaurant in London and as part of his *Fact* paintings has recently produced a series of paintings of the birth of his youngest son. The artist makes life and death visible, forcing us to see that which we don't normally see or don't want to see. Over time, a kind of mythology has been created around Hirst's artistic production as he continues to realize more ambitious projects. The artist's last work, *For the Love of God*, the cast of a human skull set with more than 8,000 diamonds, realized by a famous London jeweler, has become the most expensive work of contemporary art in the world. An expert in staging and *mise en abimes*, Hirst exhibited the work like a veritable treasure, following a precise ritual in which the spectators were only allowed to view the skull for two minutes...Renewing himself ceaselessly, maintaining paradoxes and contradictions, all while pursuing this quest for immortality, Hirst attempts in his work to defy death while its materials themselves are composed of dead animals, skeletons, and fragile, ephemeral elements.

Resurrection, *The Cancer Chronicles / Jesus and the Disciples*, *The Incomplete Truth*, *St Bartholomew Exquisite Pain*, *Ariel*, are a few examples of Hirst's artworks united for *Reflection*, the first time the artist will have exhibited in the Ukraine. Paintings, bronze sculpture, animals preserved in formaldehyde - this perfectly illustrates the artist's different articulated orientations surrounding issues such as scientific aesthetics, to abstract paintings saturated with vivid colors and real butterflies. Once again in *Reflection* the common denominator lies in their relationship with religion and in the representation of certain scenes and recognizable figures.

Claire Staebler



Демієн Хьорст
«Аріель», 2006
один із семи творів
полотно, метелики та побутова глянцева
фарба, 274,3x182,9 см

Damien Hirst
Ariel, 2006
one of seven panels
butterflies and household gloss on canvas
274,3x182,9 cm (each)



Демієн Хьорст
«Арієль», 2006
один із семи творів
полотно, метелики та побутова глянцева
фарба, 274,3x182,9 см

Damien Hirst
Ariel, 2006
one of seven panels
butterflies and household gloss on canvas
274,3x182,9 cm (each)



Де́мієн Хьорст
«Арієль», 2006
один із семи творів
полотно, метелики та побутова глянцева
фарба, 274,3х182,9 см

Damien Hirst
Ariel, 2006
one of seven panels
butterflies and household gloss on canvas
274,3x182,9 cm (each)



Демієн Хьорст
«Аріель», 2006
один із семи творів
полотно, метелики та побутова глянцева
фарба, 274,3x182,9 см

Damien Hirst
Ariel, 2006
one of seven panels
butterflies and household gloss on canvas
274,3x182,9 cm (each)



Демієн Х'єрст
«Ракові хроніки / Ісус та учні», 1994-2004
сталь, скло, фарба, голови корів/биків,
формалін, мухи, полотно

Damien Hirst
The Cancer Chronicles / Jesus and the Disciples, 1994-2004
steel, glass, paint, cows/bulls head and formaldehyde and flies
and resin on canvas



Дем'єн Х'єрст
«Воскрєсіння», 1998-2003
скло, фарба та скелет людини
213,4x213,4x213,4 см

Damien Hirst
Resurrection, 1998-2003
glass, paint, and human skeleton
213,4x213,4x213,4 cm



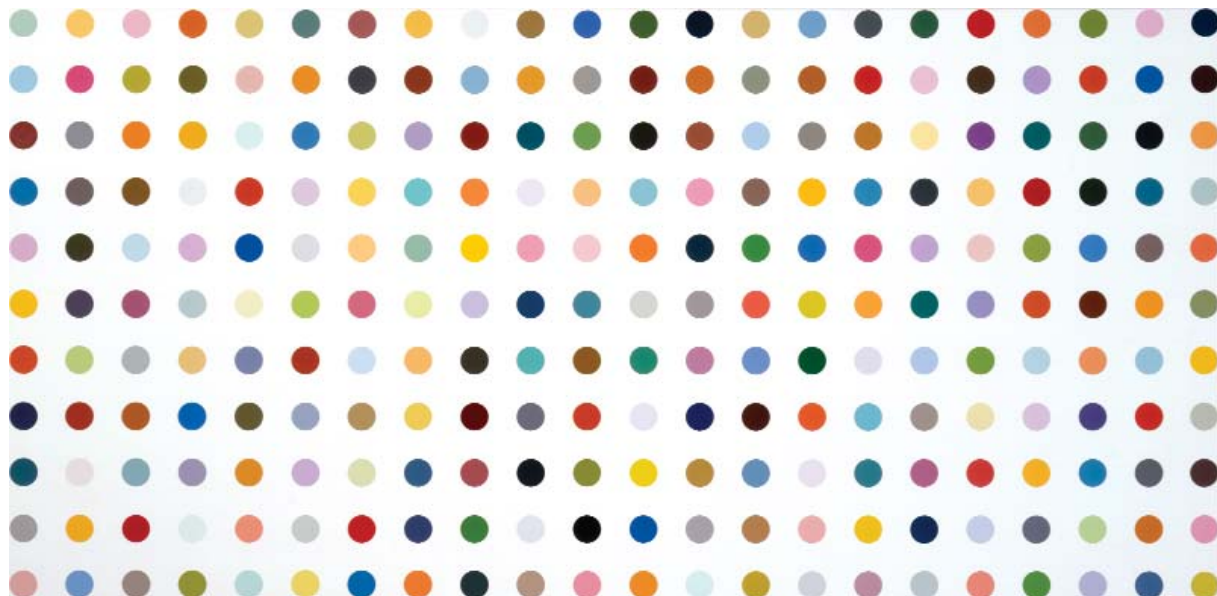
Демієн Хьорст
«Святий Варфоломій, витончений біль», 2006
бронза
250x110x95 cm

Damien Hirst
St Bartholomew, Exquisite Pain, 2006
bronze
250x110x95 cm



Дем'єн Х'єрст
«Неповна правда», 2006
скло, алюміній, акрил, голуб
та формаліновий розчин
222x176x74 см

Damien Hirst
The Incomplete Truth, 2006
glass, aluminium, acrylic, dove and
formaldehyde solution
222x176x74 cm



Дем'єн Х'єрст
«Ксилостазін», 2007
полотно, побутова глянцева фарба
106,7х218,4 см

Damien Hirst
Xylostasin, 2007
household on canvas
106,7х218,4 cm

ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ
VASYL TSAGOLOV



Василь Цаголов
«Лебедино озеро», 2007
Мультимедійна інсталяція

Vasyl Tsagolov
Swan Lake, 2007
Multimedia installation

Скульптури балерин в пачках і шахідських поясах застигли в па «Танку лебеденят» на тлі відеодекорацій – у своїй інсталяції Василь Цаголов розглядає теракт як найвидовищніший Спектакль на «онтологічній сцені сучасності»...

Добре розробленим сценарієм, досконалою режисурою, вибором акторів, ефектними декораціями тероризм відповідає усім критеріям якісної театральної постановки. Інакше і бути не може, адже відображення терористичних актів в ЗМІ вимагає особливої уваги до деталей. Після спектаклю «театру терору» 11 вересня 2001 року в Америці цитували Усаму бін Ладена, що вважав теракт лише медіумом, засобом поширення послання, яке, на його думку, американці врешті добре зрозуміли: «І ось Америка сповнена страхом – з півночі на південь, із заходу на схід». Звертаючись до західного світу, ісламісти змушені говорити його мовою – мовою суспільства спектаклю. Суть спектаклю, за Гі Дебором, криється в стані тотальної дереалізації суспільства, викликаному засобами контролю над свідомістю (телебачення, комп'ютерні мережі) – людина вже не відчуває межі між справжньою і квазіреальністю. Це стосується не тільки глядачів, але і його творців – політтехнологів, іміджмейкерів, журналістів, політиків. Спектакль – це «безперервний самовдово-лений монолог сучасного ладу з самим собою», форма самозбереження і відтворення капіталізму. Одна з основних його особливостей – перетворення всього на товар, тому, оскільки теракт, в принципі, має набувати товарного вигляду, насправді він не здатен виразити бунтівне послання. Терорист є персонажем, появу якого передбачено, протест стає апологією спектаклю. Тероризм, як помітив якимсь Славою Жижек, – це зворотний бік капіталізму, його невід'ємна сторона. Побороти тероризм означає зруйнувати капіталізм, який активно культивує страх терористичної загрози. Чи не щодня нам нагадують про страшні сюрпризи майбутнього – використання хімічних, бактеріологічних, радіоактивних речовин і навіть ядерної технології, в порівнянні з якими саморобні вибухові пристрої, люди-бомби – просто дитячі забавки...

Василь Цаголов ось уже кілька років послідовно розробляє власну теорію «нового документалізму», який насправді зводиться до набору «операторських» і «режисерських» прийомів для постановки переконливого візуального спектаклю. Тому, можна припустити, тероризм цікавить його з точки зору максимальної спектаклярності, ідеально вибудованої картинки. Він не романтизує його, навпаки додає явний елемент гротеску, який перетворює драму на фарс – танцівниці виглядають як зомбі, якими жорстко маніпулюють (про цей стан гіпнотичної керованості виконавців багато пишуть). Лебединий танок викликає алюзії з терактом у Москві під час мюзиклу «Норд-Ост», заразом згадується гендерна статистика нашого найближчого сусіда, що весь час потерпає від терористичних атак – в Росії тероризм має жайноче обличчя. Незважаючи на дивну упаковку видовища, слід віддати належне вмінню терористів захопити «онтологічну сцену», якої весь час дошукуються Цаголов. Навряд чи сьогоднішні шахіди впевнені, що мученицька смерть у війні за віру відкриває їм дорогу до раю – хіба що рай знаходиться в місцях прямої телетрансляції, де персонажі, які зринають із небуття фізичного світу, врешті знаходять справжнє існування в ефірі. Антигерої нашого часу стають медіа-зірками: мистецтво може навіть позаздрити їхній популярності. Як писав Борис Гройс в есе «Мистецтво. Політика. Дизайн», рейтинг суспільної значущості мистецтва і художників, які вважалися мало не пророками за часів модернізму, різко впав, з «онтологічної сцени» їх витіснили персонажі зі сфери політики та поп-культури. Що вже говорити про «видатних» терористів. Тому мистецтво не тільки вдається до стратегії копіювання політичних «ікон», так само часто його увагу привертає й «темний бік місяця», реверс суспільства спектаклю, інтригуюча загроза, яка стає нав'язливим страхом у свідомості сучасної людини.

Вікторія Бурлака



Василь Цаголов
«Лебедине озеро», 2007
мультимедійна інсталяція

Vasyl Tsagolov
Swan Lake, 2007
multimedia installation

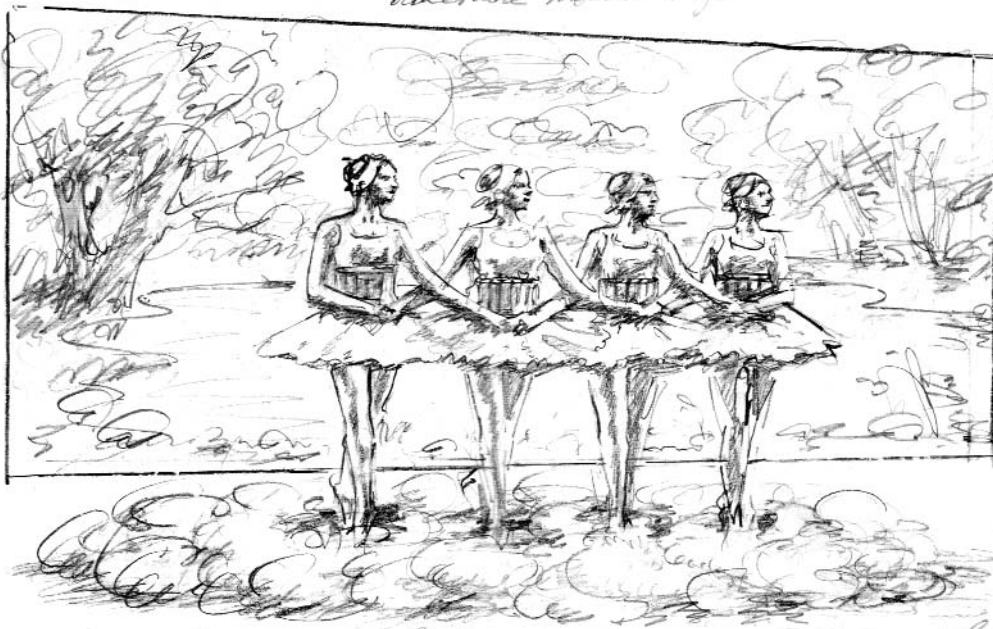
Sculptures of ballet dancers wearing tutus and Shakhid belts have frozen in the pas of 'the dance of the little swans' on the background of video decorations. In his installation Vasyl Tsagolov views a terrorist act as the most spectacular Spectacle on 'the ontological scene of contemporary times'...

With its well developed scenario, perfect direction, the selection of actors and bright decorations, terrorism seems to satisfy all the criteria of a solid theatrical performance. It cannot be otherwise, since the coverage of acts of terrorism in the mass media requires special attention to details. After the 'theater of terror' on September 11, people in America quoted Osama bin Laden, who considers an act of terrorism as simply a medium for disseminating a message that Americans finally understood, saying: 'And now America is filled with fear – from north to south, from west to east'. In addressing the western world, Islamists are forced to communicate with it in its language – the language of a society of a spectacle. According to Guy Debord, the essence of a spectacle lies in a state of total de-realization of a society, which is induced by means of control over people's consciousness (television, computer networks). Then a person no longer feels the limit between real and quasi reality. This concerns not only its spectators, but creators of the spectacle as well – political consultants, reputation managers, journalists and politicians. The Spectacle is 'an uninterrupted conceited monolog of a current state system with itself'; it is a form of self-preservation and reproduction of capitalism. One of the main features of the spectacle is transformation of everything into a product. Therefore, since a terrorist act in principle has to have a product form, in reality it is not capable of conveying a rebellious message. A terrorist is a character whose appearance is foreseen and the protest becomes an apology of the spectacle. As once Slavoj Zizek noted, terrorism is the other side of capitalism – its integral part. To overcome terrorism means to destroy capitalism, which actively promulgates the fear of a terrorist threat. Almost every day we are reminded about scary surprises of the future: the use of chemical, bacteriological, radioactive substances and even nuclear arms technologies, compared with which self-made explosive devices, 'people-bombs' are merely child's play...

For several years now Tsagolov has been consistently developing his own theory of 'new documentary art', which in reality comes down to using a set of 'camera methods and stage director's techniques' for staging a convincing visual spectacle. Therefore, it can be presumed that terrorism interests him because of its maximum spectacular effect and its ideally built picture. He does not romanticize this topic. On the contrary, he adds a certain clear element of grotesque, which transforms a drama into a farce – dancers looks like zombies who are cruelly manipulated (people write a lot about this state of hypnotic control over performers). The dance of the swans arouses allusions with a terrorist act in Moscow during a musical called Nord-Ost. At once one recalls the gender statistics of our closest neighbor, which constantly suffers from terrorist acts – in Russia, terrorism has 'a female face'. Despite the amazing 'packaging' of the show, one should give credit to the terrorists' skill to capture 'the ontological scene', which Tsagolov has long been searching for. It is unlikely that today's Shakhids are confident that a martyr's death in a war for faith opens them a path to paradise, unless of course paradise is located in places of live television coverage where the characters who appear from not-being of the physical world to finally finding their real existence in live television programs. The anti-heroes of our time become media stars: art can even envy them for their popularity. As Boris Groys wrote in his essay titled Art. Politics. Design, the rating of public significance of art and artists, who were practically considered to be prophets during the time of modernism, has fallen drastically and today the characters in politics and pop culture have squeezed them out from 'the ontological scene'. What can then one say about 'outstanding' terrorists... In short, art engages one not only into a strategy of copying political 'icons', but also its attention is often attracted to 'a dark side of the moon', a reverse of the society of the spectacle and an intriguing threat that becomes an obtrusive fear in a consciousness of a contemporary man.

Viktoriya Burlaka

Цаголов "Лебединое озеро"
 інсталяція: скульптура, прожектор, звук, дим
 скульптура: скелет в
 балетних нарядів.



скульптура білятрапеційно величезна
 з носами нахилена
 красючим літаючим
 літаючим

дима-нахилена

прожектор об'єкту
 статичний нахилена
 а динамічний
 об'єкту
 (на зрителя)

звук
 обробляється
 м.с. Чайковського
 20

ІЛЛЯ ЧІЧКАН & «СИНІ НОСИ»

ILLYA CHICHKAN & BLUE NOSES



Ілля Чічкан та «Сині носи»
«Ігри розуму», 2007
інтерактивна інсталяція

Illya Chichkan and Blue Noses
Mind Games, 2007
interactive installation

«Ігри розуму» (2007) – це спільний проект українського митця Іллі Чічкана та відомої російської групи «Сині носі» (В'ячеслав Мизін та Олександр Шабуров). Багато чого об'єднує авторів: їх роботи в більшості являють собою абсурдні, смішні або брутальні провокації, що шокують глядача. Вони весело девальвують будь-які цінності, їм подобається грати ідіотичні ролі, слідуючи власному сценарію. Крім того, всі вони використовують інтерактивні форми мистецтва.

Ідея спільної художньої акції народилась у спортивному залі, перетвореному на майстерню на час резиденції в Шаргороді, провінційному українському містечку, де митці працювали разом. Було вирішено написати портрети модних вчених і філософів, на лобі у кожного зображення прибити баскетбольне кільце, куди глядачі можуть закидати м'ячі, та назвати проект «Ігри розуму», як фільм із Расселом Кроу.

Працюючи над списком, митці обрали «Арістотеля, який придумав метафізику та «мімесіс». Дарвіна, чия теорію еволюції в усьому цивілізованому світі визнають 90 відсотків народонаселення. Гегеля, який придумав діалектику. Фройда, який придумав «підсвідоме» з психоаналізом. Ейнштейна, який придумав теорію відносності. Маклюєна, який придумав «інформаційне суспільство», «глобальне село» та сказав, що форма і є зміст. Вітгенштейна, який сказав, що будь-яку думку можна виразити просто та ясно. І т.п.». За їх фотографіями з Інтернету Ілля Чічкан написав великі портрети.

Забутий авторами іспанський філософ Ортега-і-Гассет у своїй теорії про спортивно-святковий сенс життя стверджує, що тільки в ігровій діяльності життєва активність проявляється невимушено, безцільно та вільно. Найкращим прикладом гри як безцільного напруження Ортега вважає спорт. Сучасне мистецтво, за його думкою, теж є гра, тому воно завжди комічне за своїм характером, незалежно від змісту. У такому контексті жартівливе, провокативне шоу «Ігри розуму» сміливо можна назвати спортивно-художньою акцією, де авторів об'єднує усвідомлення мистецтва як гри і тільки. Вони, як це і положено митцям-комікам, заперечують будь-яку ідеологічну підоснову проекту, що, проте, не заважає їм вітати можливість вільної інтерпретації своїх робіт.

Щоб пояснити сенс кидання м'яча в лоба славетного фізика або філософа, можна звернутися до теорії іншого проігнорованого авторами філософа – Йохана Хейзінги. У своїй відомій роботі «Людина граюча» він захищає тезу про ігровий характер культури: гра старша за культуру, гра передує культурі, гра творить культуру. Теорія кидає виклик значенню праці як культуруотворюючого фактора історії. Митці у своєму проекті протиставляють основній фігурі інформаційного суспільства – людині розумній (Homo sapiens) – фігуру людини граючої (Homo ludens), віддаючи останньому право на перемогу. Певно, як і Хейзінга, маючи на увазі, що людина, як і тварина до людини, будує своє життя у вигляді гри і таким чином творить свою культуру.

Згідно сценарію Марселя Дюшана, на відкритті однієї з його виставок діти грали у футбол посеред глядачів. На відкритті у «Синіх носів» і Чічкана відвідувачі можуть закидати м'ячі в баскетбольні корзини, поправлятися в настільному тенісі або пограти на більярді. Інтерактивність нео-дадаїстського кшталту сьогодні набуває найрізноманітніших форм. Але у даному випадку особливість взаємодії глядача з художнім твором у тому, що він фізично контактує з живописом. Заклик до брутального обходження з живописною поверхнею, яка в усі часи вважалась недоторканою і суворо оберігалась, указує на спільну для авторів позицію насмішки над усією інституцією мистецтва. Рикшетом баскетбольні м'ячі, більярдні шари та тенісні м'ячики завдають удару і по вічним цінностям цивілізації та культури.

Наталія Філоненко



Ілля Чічкан та «Сині носи»
«Ігри розуму», 2007
інтерактивна інсталяція

Illya Chichkan and Blue Noses
Mind Games, 2007
interactive installation

Mind Games (2007) is a joint project developed by a Ukrainian artist Illya Chichkan and the famous Russian artistic group Blue Noses (Vyacheslav Mizin and Alexander Shaburov). Many things unite these authors: most of their works represent absurd, funny or brutal provocations that shock viewers. They joyfully debase any values; they like to play idiotic roles by following their own scenario. In addition, all of them use interactive forms of art.

The idea for the joint artist action was born in a gym transformed into a studio for the time of the artists' stay in Shargorod, a provincial Ukrainian town where the artists worked together. They decided to paint portraits of popular scientists and philosophers and nail a basketball hoop to the forehead of each image, so that viewers could throw basketballs into the hoop. The artists decided to call their project Mind Games, as a movie with Russell Crowe (original title of the movie in English – A Beautiful Mind).

Working on a list of portraits to paint, artists chose 'Aristotle, who came up with metaphysics and 'mimesis'; Charles Darwin, whose evolution theory is recognized by 90 per cent of the population in the entire civilized world; Georg Hegel, who devised dialectics; Sigmund Freud, who contrived the unconscious with psycho-analysis; Albert Einstein, who came up with the theory of relativity; Marshall McLuhan, who invented 'the information society' and 'the global village', and said that the medium is the message; Ludwig Wittgenstein, who said that any thought can be expressed simply and clearly; and so on'. Using their photographs from the Internet, Illya Chichkan painted huge portraits. But with his lucky hand, Arnold Schwarzenegger, Fidel Castro and Mike Tyson appeared on this list as well.

A Spanish philosopher named Jose Ortega y Gasset, forgotten by the authors, asserted in his theory about sports and the holiday sense of life that an individual's life activity manifests unconstrainedly, aimlessly and freely only in playing activity. Ortega considers sports to be the best example of play as an aimless strain. In his view, contemporary art is also play; therefore, it is always comical in nature, irrespective of its content. In such a context, the humorous and provocative show Mind Games can be easily called a sports and artistic action, in which the authors are united by their comprehension of art as play and only that. They, as it is due to artists-comics, refute any ideological background of the project, which, nevertheless, does not prevent them from welcoming any opportunity of free interpretation of their works.

To explain the sense of tossing a basketball at a forehead of a famous physicist or philosopher, we can turn to a theory of another philosopher ignored by the authors, Johan Huizinga. In his famous work titled Homo Ludens, he defends a thesis about the playful nature of culture: play is older than culture, play precedes culture and play creates culture. The theory challenges a meaning of labor as a cultural and creating factor of history. In their project, the artists contradistinguish the main figure of information society – Homo sapiens – to a figure of a playing man (Homo ludens), giving the latter a right for victory. Evidently, just like Huizinga, they mean that a man like an animal preceding a man builds his life in the form of a play, thus creating his culture.

According to one scenario of Marcel Duchamp, children played football among viewers at the opening of one of his exhibitions. At opening of the exhibit of Blue Noses and Chichkan, visitors can shoot basketballs into hoops, practice table tennis or play billiards. Today, the interactivity of the neo-dadaist type is acquiring the most various forms. But in this case, the peculiarity of the interaction of a viewer with an artistic work lies in that he/she physically comes into contact with pictorial art. A call for brutal handling with a pictorial surface, which has been considered untouchable and strictly guarded during all times, is an indication of the authors' common position of mockery regarding the whole institution of art. Basketballs, billiards balls and tennis balls strike by ricochet at the internal values of civilization and culture as well.

Nataliya Filinenko



Ілля Чічкан та «Сині носи»
«Ігри розуму», 2007
інтерактивна інсталяція

Illya Chichkan and Blue Noses
Mind Games, 2007
interactive installation

Сергій Братков

Народився в 1960 році в Харкові
Живе та працює в Москві

Вибрані виставки:

Український павільйон, 52 Бієннале сучасного мистецтва, Венеція (2007); Персональна виставка, Центр сучасного мистецтва Baltic, Гейтсхед (2007); 2 Бієннале сучасного мистецтва, Москва (2007); "Новий простір", PinchukArtCentre, Київ (2006); Персональна виставка, S.M.A.K. - Музей сучасного мистецтва Stedelijk, Гент (2005); Manifesta-5, Сан-Себастьян, Іспанія (2004); "Москва-Берлін 1950-2000", Історичний музей, Москва (2004), Martin-Gropius-Bau, Берлін (2003); "Моя Москва", галерея "Ріджина", Москва (2002); Бієннале сучасного мистецтва, Сан-Паулу, Бразилія (2002)

Ентоні Гормлі

Народився в 1950 році в Лондоні
Живе та працює в Лондоні

Вибрані виставки:

"Ентоні Гормлі", галерея Hayward, Лондон (2007); 12-те Міжнародне, бієннале скульптури в Каррарі, Каррара (2006); "Ентоні Гормлі - Кімната для дихання", галерея Thaddaeus Ropac - Paris, Париж (2006); "Ентоні Гормлі - Азійське поле", Сінгапурський інститут сучасного мистецтва, Сінгапур (2005); "Ентоні Гормлі - Поле для Британських островів", Йоркширський парк скульптури, Вейкфілд, Західний Йоркшир (2005); "Ентоні Гормлі - Просвіт", галерея White Cube, Лондон (2004); "Ентоні Гормлі - Поле володіння та інші роботи", Центр сучасного мистецтва Baltic, Гейтсхед (2003); "Ентоні Гормлі - Нові роботи", галерея Nordenhake, Берлін (2001); "Між кіно та іншими неприємними альтернативами", галерея Tate Modern, Лондон (2000); "Там назовні - Виставка сучасного британського мистецтва", галерея White Cube, Лондон (2000)

Андреас Гурскі

Народився в 1955 році в Лейпцигу
Живе та працює в Дюссельдорфі

Вибрані виставки:

"Ретроспектива 1984-2007", Дім мистецтва, Мюнхен, Німеччина (2007); "Перспектива 07", галерея Lenbachhaus Munchen, Мюнхен (2007); "Клік - подвійний клік", Дім мистецтва, Мюнхен; Палац витончених мистецтв, Брюссель (2006); "Сучасні голоси: колекція живопису UBS", Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк (2005); галерея Matthew Marks, Нью-Йорк (2004); "100 митців бачать Бога", Єврейський музей живопису, Сан-Франциско, експозиція виставлялась у наступних місцях: Художній музей Laguna, Лагуна Біч, Каліфорнія; Інститут сучасного мистецтва, Лондон; Вірджинський центр сучасного мистецтва, Вірджинія Біч, Вірджинія; галерея Freedman Art, коледж Олбрайт, Редінг, Пенсільванія; та Чіквудський художній музей мистецтва, Нешвіл, Теннессі (2004); "Антиподи", галерея White Cube, Лондон (2003); "Кінематографія", Музей сучасного мистецтва Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк; експозиція виставлялась у наступних місцях: Музей Соломона Р. Гуггенхайма в Більбао (2003); Центр Жоржа Помпідю, Національний музей сучасного мистецтва, Париж (2002); "Андреас Гурскі", Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк; експозиція виставлялась у наступних місцях: Національний музей Reina Sofia, Мадрид; Центр Жоржа Помпідю, Париж; та Музей сучасного мистецтва, Чикаго (2001)

Пітер Дойг

Народився в 1959 році в Единбурзі
Живе та працює в Тринідаді

Вибрані виставки:

"Иди на Захід, молодий чоловіче", Музей образотворчого мистецтва, Лейпциг (2006); "Суттєвий живопис", Національний художній музей, Осака (2006); Трієннале галереї Tate, "Дні як оці", галерея Tate Britain, Лондон (2006); Бієннале Уїтні, "День для ночі", Музей американського мистецтва Уїтні, Нью-Йорк (2006); "Studiofilmclub", Музей Людвіга, Кельн; експозиція виставлялась у Цюрихському залі мистецтв, Цюрих (2005-2006); "Тріумф живопису. Частина I", галерея Saatchi, Лондон (2005); "Metropolitain", галерея Pinakothek der Moderne, Мюнхен, експозиція виставлялась у Товаристві підтримки розвитку культури в місті Ганновер (2004); "Живопис: Від Раушенберга до Мураками, 1964-2003", музей Civici Veneziani, Венеціанське бієннале, Венеція (2003); "100 років тому", галерея Victoria Miro, Лондон (2002); "Озеро відлуння", Музей сучасного мистецтва, Маямі (2000)

Марк Квінн

Народився в 1964 році в Лондоні
Живе та працює в Лондоні

Вибрані виставки:

"ART Futures", галерея Bloomberg Space, Лондон (2007); "Діагноз [Мистецтво] - Медицина в дзеркалі сучасного мистецтва", Музей мистецтва міста Ален, Ален (2006); "Марк Квінн, МАКРО", Римський музей сучасного мистецтва, Рим (2006); "Підвищена обізнаність", куратор Білл Вудроу, галерея Tate Modern, Лондон (2005); "Марк Квінн - Хімічна підтримка життя", галерея White Cube, Лондон (2005); 5 Гвангджуське бієннале, 2004 - "Трохи пилу, крапля води", Гвангджу (2004); "Марк Квінн: Плоть", Ірландський музей сучасного мистецтва, Дублін (2004); "Rotunda: County Hall", галерея Saatchi, Лондон (2003); "Марк Квінн", галерея Tate Liverpool, Ліверпуль (2002); "Марк Квінн - Натюрморти", галерея White Cube, Лондон (2000)

Олег Кулік

Народився в 1961 році в Києві
Живе та працює в Москві

Вибрані виставки:

"Фрікшоу - неприродна історія", Центр сучасного мистецтва Baltic, Гейтсхед (2007); "Перетинаючи кордони - Пошук художньої ідентичності в Східній Європі", Музей сучасного мистецтва Людвіга, Будапешт (2007); "Новий простір", PinchukArtCentre, Київ (2006); "Росія 2 - Погані новини з Росії", галерея White Box, Нью-Йорк (2005); "Олег Кулік. Гобі тест - 2", відеоінсталяція, галерея XL, Москва (2005); "Поза червоним горизонтом – нове мистецтво з Польщі та Росії", Центр сучасного мистецтва, Варшава (2004); "Берлін-Москва Москва-Берлін 1950-2000", галерея Martin-Gropius-Bau, Берлін (2003); "Жива культура", галерея Tate Modern, Лондон (2003); "Олег Кулік - Углиб Росії", S.M.A.K. - Музей сучасного мистецтва Stedelijk, Гент (2001); "Кулік у Варшаві", Центр сучасного мистецтва, Варшава (2000)

Джефф Кунс

Народився в 1955 році в Йорку
Живе та працює в Нью-Йорку

Вибрані виставки:

"Поза часом - Сучасний погляд", Музей сучасного мистецтва МоМА, Нью-Йорк (2007); "Джефф Кунс - Халк Елвіс", галерея Gagosian - London, Лондон (2007); "Куди ми йдемо - Добірка з колекції Франсуа Піно", Палаццо Грассі, Венеція (2006); "Необмежений живопис - Сучасний живопис і глобальний реалізм", Центр сучасного мистецтва Villa Manin, Кодроїпо (2006); "Переклад", Палац Токіо, Париж (2005); "Суперзірки: від Уорхола до Мадонни", Форум мистецтва ВА-СА, Відень (2005); "Що таке сучасне?", галерея Gagosian - New York, Нью-Йорк (2004); "Щастя - Довідник із виживання для мистецтва та життя", Музей Морі Арт, Токіо (2003); "Джефф Кунс - Easyfun-Ethereal", Музей сучасного мистецтва Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк (2002); "Від Джаспера Джонса до Джеффа Кунса - Чотири десятиліття мистецтва з колекції Broad", Лос-Анджелеський окружний музей мистецтва - LACMA, Лос-Анджелес (2001)

Крістіан Марклей

Народився в 1955 році в Сан-Рафаелі, Каліфорнія
Живе та працює в Нью-Йорку

Вибрані виставки:

"Поза часом - Сучасний погляд", Музей сучасного мистецтва МоМА, Нью-Йорк (2007); "Крістіан Марклей", галерея White Cube, Лондон (2007); "Мене зробили чужинцем", Музей "Фридеріцианум", Кассель (2006); "Музика - це краший шум", Центр сучасного мистецтва P.S.1, Лонг-Айленд (2006); Бієннале PERFORMA 05, Нью-Йорк (2005); "Крістіан Марклей", галерея Yvon Lambert - Paris, Париж (2005); "Сини та брати Люм'єр - Історія сина в мистецтві 20-го століття", Центр Жоржа Помпіду, Національний музей сучасного мистецтва, Париж (2004); "Плейлист", Палац Токіо, Париж (2004); "Крістіан Марклей - Звуки Різдва", Центр сучасного мистецтва ССА, Глазго (2003); Бієннале Уїтні-2002, Нью-Йорк (2002)

Сара Морріс

Народилася в 1967 році в Кенті
Живе та працює в Лондоні та Нью-Йорку

Вибрані виставки:

"Поза часом - Сучасний погляд", Музей сучасного мистецтва МоМА, Нью-Йорк (2007); "Сара Морріс - Індекс Тауні", галерея Air de Paris, Париж (2007); "Форми простору", Музей сучасного мистецтва Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк (2007); "Це Америка", Центральний музей, Утрехт (2006); "Сара Морріс - Митець у фокусі IFFR", Музей Бойманса ван Бьонінгена, Роттердам (2006); "Сара Морріс - Спроба [Лос-Анджелес]", Палац Токіо, Париж (2005); "Сара Морріс - Зовсім нічого - Нові картини", галерея Max Hetzler, Берлін (2004); "Дні як оці", Триєннале галереї Tate сучасного британського мистецтва 2003, галерея Tate Britain, Лондон (2003); "Сара Морріс - Маямі", Музей сучасного мистецтва - Північне Маямі (МОСА), Маямі (2002); "Сара Морріс - Нові роботи", галерея White Cube, Лондон (2000)

Такаші Муракамі

Народився в 1962 році в Токіо

Живе та працює в Асаці, префектура Сайтама, та Брукліні, Нью-Йорк

Вибрані виставки:

"Такаші Муракамі", галерея Gagosian - New York, Нью-Йорк (2007); "Комічна абстракція - руйнування іміджу, створення іміджу", Музей сучасного мистецтва MoMA, Нью-Йорк (2007); "Відшлюпайте мавпу", Центр сучасного мистецтва Baltic (2006); "Сюрприз, сюрприз", Інститут сучасного мистецтва, Лондон (2006); "Переклад", Палац Токіо, Париж (2005); "Такаші Муракамі", S.M.A.K. - Музей сучасного мистецтва Stedelijk, Гент (2005); "Бачення інших людей", галерея Marianne Boesky, Нью-Йорк (2004); "Японський досвід", Музей модернізму, Зальцбург (2003); "Моя реальність: Сучасне мистецтво та культура японської анімації", Чиказький культурний центр, Чикаго (2002); "Такаші Муракамі - Зроблено в Японії", Музей образотворчого мистецтва, Бостон (2001)

Габріель Орозко

Народився в 1962 році в Халапі, Веракрус, Мексика

Живе та працює в Парижі, Мексиці та Нью-Йорку

Вибрані виставки:

"Capricci (possibilités d'autres mondes)", Казино "Люксембург" - Форум сучасного мистецтва, Люксембург (2007); "Повітря Парижа", Центр Жоржа Помпіду, Париж (2007); галерея White Cube, Лондон (2006); "Інваріант Дерева Самурая", Музей Людвіга, Кельн (2006); "Необмежений живопис", Центр сучасного мистецтва Villa Manin, Кодройпо; "Переживання мистецтва", Венеціанське бієннале, Венеція (2005); "Універсальний досвід - Мистецтво, життя та око туриста", Чиказький музей сучасного мистецтва, Чикаго (2005); "Переклад", Палац Токіо, Париж (2005); Тайпейське бієннале, Тайпей (2004); "Спільне багатство", галерея Tate Modern, Лондон (2003)

Арсен Савадов

Народився в 1962 році в Києві

Живе та працює в Києві

Вибрані виставки:

"Вірю", арт-центр "Винзавод", Москва (2007); "Новий простір", PinchukArtCentre, Київ (2006); "Перші придбання", Палаццо Пападополі, Венеція (2005); "Parlament Light", Stella Art, Москва (2005); "Перевірка реальності", Український дім, Київ (2005); "Прощавай, зброе", Арсенал, Київ (2004); "Донбас-Шоколад", галерея Ілони Орел, Париж (2003); "Перша колекція", Центральний будинок художника, Київ (2003); "Kokto", галерея М. Гельмана, Київ (2002); 49 Бієннале сучасного мистецтва, Український павільйон, Венеція (2001)

Сем Тейлор-Вуд

Народилася в 1967 році в Лондоні
Живе та працює в Лондоні

Вибрані виставки:

"Відео вбило зірку живопису", Музей сучасного мистецтва DA2 - Domus Artium 2002, Саламанка (2007); "Глобальні фемінізми", Бруклінський художній музей, Бруклін (2007); "Сем Тейлор-Вуд - Застиглі життя", Центр сучасного мистецтва Baltic, Гейтсхед (2006); "Сем Тейлор-Вуд", Сіднейський музей сучасного мистецтва, Сідней (2006); "Суперзірки: від Уорхола до Мадонни", Форум мистецтва ВА-СА, Відень (2005); "Нерухомість - Майкл Сноу - Сем Тейлор-Вуд", Музей сучасного мистецтва МоМА, Нью-Йорк (2005); "Сем Тейлор-Вуд", Державний російський музей, Михайлівський палац, С-Петербург (2004); "Прем'єри", Музей сучасного мистецтва МоМА, Нью-Йорк (2004); "Сем Тейлор-Вуд", Фонд Bawag, Відень (2003); "Кінематографія", Музей сучасного мистецтва Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк (2002).

Олег Тістол

Народився в 1960 році в Миколаївській області
Живе та працює в Києві

Вибрані виставки:

"Телебачення", в рамках 2-го Московського бієннале сучасного мистецтва, Всесвітній банк, Москва (2007); Презентація фестивалю "Арт-Шаргород", в рамках "Арт-Москва" (2007); "Телебачення", галерея "Цех", Київ (2006); "Перевірка реальності", Український дім, Київ (2005); "КНР", галерея "Ательє Карась", Київ (2005); "Прощавай, зброє", Арсенал, Київ (2004); "Нацпром", галерея М. Гельмана, Москва (2003); "Національна географія", галерея М. Гельмана, Київ (2003); "Перша колекція", Центральний будинок художника, Київ (2003); 49 Бієннале сучасного мистецтва, Венеція (2001)

Пьотр Укланскі

Народився в 1968 році у Варшаві
Живе та працює в Нью-Йорку

Вибрані виставки:

"Презентація колекцій - Частина 2", Музей сучасного мистецтва Мігрос, Цюрих (2007); "Форми простору", Музей сучасного мистецтва Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк (2007); Колекція Франсуа Піно - добірка "Пост-Поп", Палаццо Грассі, Венеція (2006); "Суперзірки - Принцип видатного становища. Від Уорхола до Мадонни", Віденьський зал мистецтва, Відень (2005); "Універсальний досвід - Мистецтво, життя та око туриста", Чиказький музей сучасного мистецтва, Чикаго (2005); "Пьотр Укланскі", Базельський зал мистецтва, Базель (2004); 50-та Міжнародна художня виставка - Венеціанське бієннале, Венеція (2003); "Пьотр Укланскі", галерея Emmanuel Perrotin - Paris, Париж (2002); "КАЗИНО 2001: 1-е Квадрієннале", S.M.A.K. - Музей сучасного мистецтва Stedelijk, Гент (2001); "Au-dela du spectacle", Центр Жоржа Помпиду, Національний музей сучасного мистецтва, Париж (2000)

Річард Філліпс

Народився в 1962 році в Марблхеді, Массачусетс
Живе та працює в Нью-Йорку

Вибрані виставки:

"Річард Філліпс", галерея Gagosian Gallery - CA, Беверлі Хіллс, Каліфорнія (2007); "Таймер 01", Трієннале Bovisa, Мілан (2007); "Річард Філліпс - Ранні роботи на папері", галерея Max Hetzler, Берлін (2006); "Темні місця", Санта-Монікський музей сучасного мистецтва, Санта-Моніка, Каліфорнія (2006); "Річард Філліпс - проєкт Michael Fried", галерея White Cube, Лондон (2005); "Трой Браунтух - Кейт Едмір - Річард Філліпс", галерея Friedrich Petzel, Нью-Йорк (2004); "Річард Філліпс", галерея "Kunstverein in Hamburg", Гамбург (2002); "Річард Філліпс - Птахи Британії", галерея White Cube, Лондон (2002); "Сучасне обличчя - Від Пабло Пікассо до Алекса Каца", галерея Deichtorhallen, Гамбург (2001); "Річард Філліпс", Зал мистецтва, Цюрих (2000)

Демієн Хьорст

Народився в 1965 році в Брістолі
Живе та працює в Девоні та Лондоні

Вибрані виставки:

"Літо", галерея Gagosian - New York, Нью-Йорк (2007); "Демієн Хьорст", галерея White Cube, Лондон (2007); Колекція Франсуа Піно - добірка "Пост-Поп", Палаццо Грассі, Венеція (2006); "Погляд на Європу - Принти, книги та складні речі, від 1960 до тепер", Музей сучасного мистецтва MoMA, Нью-Йорк (2006); "Сучасні голоси: колекція живопису UBS", Музей сучасного мистецтва MoMA, Нью-Йорк (2005); "Добірка робіт Демієна Хьорста", Музей образотворчого мистецтва, Бостон (2005); "100 митців бачать Бога", Інститут сучасного мистецтва, Лондон (2004); "Що таке сучасне?", галерея Gagosian - New York, Нью-Йорк (2004); "Ретроспектива Демієна Хьорста", галерея Saatchi, Лондон (2003); "Фокус на Демієна Хьорста", Музей сучасного мистецтва Astrup Fearnley, Осло (2002).

Сині Носи

Дмитро Булнігін (1965), В'ячеслав Мізін (1962), Костянтин Скотніков (1958), Олександр Шабуров (1965)

Групу засновано в 1999-му році в Новосибірську
Учасники живуть та працюють в Москві

Вибрані виставки:

"Navigations: per Forma", Temple Bar Gallery & Studios, Дублін (2007); "Все про сміх", музей Mori Art, Tokyo (2007); "Револуція", галерея Transit Art Space, Ставангер (2006); "Росія 2 - Погані новини з Росії", галерея White Box, Нью-Йорк (2005); "Сині Носи - Кухонний супрематизм", галерея in SITU, Париж (2005); 1-е Московське бієннале сучасного мистецтва, Москва (2005); "Сім гріхів", галерея Moderna Galerija - Ljubljana, Любляна (2004); "Окей, Америка!", галерея Arxart, Нью-Йорк (2004); "Швидше, ніж історія", Музей сучасного мистецтва Кіазма, Хельсінкі (2004); 8 Балтійське трієннале міжнародного мистецтва - "Центр тяжіння", Вільнюс (2002)

Василь Цаголов

Народився в 1957 році в Північній Осетії
Живе та працює в Києві

Вибрані виставки:

"Новий простір", PinchukArtCentre, Київ (2006); "Оптика помаранчевої революції", галерея М. Гельмана, Москва (2006); "Росія-2", Центральний будинок художника, Москва; галерея White Box, Нью-Йорк (2005); "Перевірка реальності", Український дім, Київ (2005); "Перші придбання", Палаццо Пападополі, Венеція (2005); "Будні", "Fresh", Галерея М. Гельмана, Київ (2004); "Прощавай, зброє", Арсенал, Київ (2004); "Українські X-files", галерея М. Гельмана, Москва (2003); "Новий відлік", Центральний будинок художника, Москва (2003); "Терміновий живопис", Музей сучасного мистецтва міста, Париж (2002)

Ілля Чічкан

Народився в 1967 році в Києві
Живе та працює в Києві

Вибрані виставки:

"Ігри розуму", галерея М. Гельмана на "Винзаводі", Москва (2007); "Testing station", Дім скульптури, Стокгольм (2006); "Новий простір", PinchukArtCentre, Київ (2006); "Україно, вперед!", галерея "Ріджина", Москва (2006); "Психодарвінізм", галерея М. Гельмана, Москва (2005); "Перевірка реальності", Український дім, Київ (2005); "Прощавай, зброє", Арсенал, Київ (2004); "Manifesta-5", Сан-Себастьян (2004); "Перша колекція", Центральний будинок художника, Київ (2003); "Дівчатка і кролики", галерея "Ріджина", Москва (2001); "Новий живопис", галерея "L-Арт", Київ (2000)

Serhiy Bratkov

Born in 1960, Kharkiv
Lives and works in Moscow

Selected exhibitions:

Ukrainian Pavilion, 52 Venice Biennale International Contemporary Art Exhibition, Venice (2007); Solo exhibition, BALTIC The Centre for Contemporary Art, Gateshead (2007); 2 Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow (2007); New Space, PinchukArtCentre, Kyiv (2006); Solo exhibition, S.M.A.K. - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (2005); Manifesta 5, San Sebastian, Spain (2004); Moscow-Berlin 1950-2000, Museum of History, Moscow (2004); Martin-Gropius-Bau, Berlin (2003); My Moscow, Regina Gallery, Moscow (2002); Sao Paulo Art Biennale, Sao Paulo, Brazil (2002)

Peter Doig

Born in 1959, Edinburgh
Lives and works in Trinidad

Selected exhibitions:

Go West Young Man, Museum der Bildenden Künste, Leipzig (2006); Essential Painting, The National Museum of Art, Osaka (2006); Tate Triennial 'Days like these', Tate Britain, London (2006); Whitney Biennial 'Day for Night', Whitney Museum, New York (2006); Studiofilmclub, Museum Ludwig, Cologne; touring to Kunsthalle Zurich, Zurich (2005-2006); The Triumph of Painting. Part I, The Saatchi Gallery, London (2005); Metropolitan, Pinakothek der Moderne, Munich, touring to Kestnargesellschaft, Hannover (2004); Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami 1964-2003, Musei Civici Veneziani, La Biennale di Venezia, Venice (2003); 100 Years Ago, Victoria Miro Gallery, London (2002); Echo Lake, Museum of Contemporary Art, Miami (2000)

Ilyia Chikan

Born in 1967, Kyiv
Lives and works in Kyiv

Selected exhibitions:

Mind Games, Guelman Gallery at Winzavod, Moscow (2007); Testing station, Nobel Sculpture House, Stockholm (2006); New Space, PinchukArtCentre, Kyiv (2006); Go, Ukraine, go!, Regina Gallery, Moscow (2006); Psychodarwinism, Guelman Gallery, Moscow (2005); Reality check, Ukrainian House, Kyiv (2005); Farewell to Arms, Arsenal, Kyiv (2004); Manifesta-5, San Sebastian (2004); First Collection, Central House of Artist, Kyiv (2003); Girls and rabbits, Regina Gallery, Moscow (2001); New Painting, L-Art Gallery, Kyiv

The Blue Noses

Dmitry Bulnynin (1965), Vyacheslav Mizin (1962), Konstantin Skotnikov (1958), Alexander Shaburov (1965)

Group founded in 1999, Novosibirsk
They live and work in Moscow

Navigations: per Forma, Temple Bar Gallery & Studios, Dublin (2007); All about laughter, Mori Art Museum, Tokyo (2007); Revolution, Transit Art Space, Stavanger (2006); Russia 2 - Bad News from Russia, White Box, New York (2005); The Blue Noses - Kitchen Suprematism, in SITU, Paris (2005); 1 Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow Biennale of contemporary art, Moscow (2005); The Seven Sins, Moderna Galerija - Ljubljana, Ljubljana (2004); O.K., America! Apexart, New York (2004); Faster than history, Kiasma - Museum of Contemporary Art, Helsinki (2004); 8th Baltic Triennial of International Art - Centre of Attraction, The Baltic Triennial of International Art, Vilnius (2002)

Antony Gormley

Born in 1950, London
Lives and works in London

Selected exhibitions:

Antony Gormley, Hayward Gallery, London (2007); Internazionale XII Biennale di Scultura di Carrara, Carrara (2006); Antony Gormley - Breathing Room, Galerie Thaddaeus Ropac - Paris, Paris (2006); Antony Gormley - Asian Field, Institute of Contemporary Arts Singapore, Singapore (2005); Antony Gormley - Field for the British Isles, Yorkshire Sculpture Park - YSP, Wakefield, West Yorkshire (2005); Antony Gormley - Clearing, White Cube, London (2004); Antony Gormley Domain Field and other works, BALTIC The Centre for Contemporary Art, Gateshead, (2003); Antony Gormley - New Works, Galerie Nordenhake, Berlin (2001); Between Cinema and a Hard Place, Tate Modern, London (2000); Out There - An Exhibition of Contemporary British Art ,White Cube, London (2000)

Andreas Gursky

Born in 1955, Leipzig
Lives and works in Dusseldorf

Selected exhibitions:

Retrospektive 1984-2007, Haus der Kunst, Munich, Germany (2007); Perspektive 07, Lenbachhaus Munchen, Munich (2007); Click Doubleclick, Haus der Kunst, Munich; Palais des Beaux-Arts, Brussels (2006); Contemporary Voices, UBS Art Collection, Museum of Modern Art, New York (2005); Matthew Marks Gallery, New York (2004); 100 Artists See God, The Jewish Museum of Art, San Francisco; weitere Stationen/traveled to Laguna Art Museum, Laguna Beach, California; Institute of Contemporary Arts, London; Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, Virginia; Albright College Freedman Art Gallery, Reading, Pennsylvania and Cheekwood Museum of Art, Nashville, Tennessee (2004); Antipodes, White Cube, London (2003); Moving Pictures, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; weitere Stationen/ traveled to Solomon R. Guggenheim Museum Bilbao (2003); Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris (2002); Andreas Gursky, Museum of Modern Art, New York. Travels to the Reina Sofia, Madrid, Centre Pompidou, Paris and the Museum of Contemporary Art, Chicago (2001)

Damien Hirst

Born in 1965, Bristol
Lives and works in Devon and London

Selected exhibitions:

Summer, Gagosian Gallery - New York, New York City (2007); Damien Hirst, White Cube, London (2007); The Francois Pinault Collection - A Post-Pop selection, Palazzo Grassi, Venice (2006); Eye on Europe - Prints, Books & Multiples, 1960 to Now, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2006); Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2005); A Selection of Works by Damien Hirst, MFA - Museum of Fine Arts, Boston, Boston (2005); 100 Artists See God, ICA - Institute of Contemporary Arts London, London (2004); What's modern? Gagosian Gallery - New York, New York City (2004); Damien Hirst Retrospective, The Saatchi Gallery, London (2003); Focus on Damien Hirst, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo (2002)

Oleg Kulik

Born in 1961, Kyiv
Lives and works in Moscow

Selected Exhibitions:

Freakshow - An unnatural history, BALTIC The Centre for Contemporary Art, Gateshead (2007); Crossing Frontiers - Looking for an Artistic Identity in Eastern Europe, Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art - Budapest, Budapest (2007); New space, PinchukArtCentre, Kiev (2006); Russia 2 - Bad NEws from Russia, White Box, New York City (2005); Oleg Kulik. Gobi Test 2. Videoinstallation, XL Gallery, Moscow (2005); BEYOND THE RED HORIZON - new art from Poland and Russia, The Centre for Contemporary Art, Warsaw (2004); Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1950-2000, Martin-Gropius-Bau, Berlin (2003); Live culture, Tate Modern, London (2002); Oleg Kulik - Deep into Russia, S.M.A.K. - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (2001); Kulik in Warsaw, The Centre for Contemporary Art, Warsaw (2000)

Jeff Koons

Born in 1955, York
Lives and works in New York

Selected exhibitions:

Out of Time - A Contemporary View, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2007); Jeff Koons - Hulk Elvis, Gagosian Gallery - London - Britannia Street, London (2007); Where are we going - Selections from the Francois Pinault Collection, Palazzo Grassi, Venice (2006); Infinite Painting - Contemporary Painting and Global Realism, Villa Manin. Centro d'arte contemporanea, Codroipo (2006); Translation, Palais de Tokyo, Paris (2005); Superstars: Von Warhol bis Madonna, BA-CA Kunstforum Wien, Vienna (2005); What's modern? Gagosian Gallery - New York, New York City (2004); Happiness - A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum, Tokyo (2003); Jeff Koons - Easyfun-Ethereal, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City (2002); Jasper Johns to Jeff Koons - Four Decades of Art from the Broad Collections, Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles (2001)

Christian Marclay

Born in 1955, San Rafael, California
Lives and works in New York

Selected exhibitions:

Out of Time - A Contemporary View, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2007); Christian Marclay, White Cube, London (2007); Fremd bin ich eingezogen, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2006); Music is a Better Noise, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island (2006); PERFORMA 05, Performa, New York City (2005); Christian Marclay, Yvon Lambert - Paris, Paris (2005); Sons & Lumieres: Une histoire du son dans l'art du XXe siecle, Centre Pompidou - Musee National d'Art Moderne, Paris (2004); Playlist, Palais de Tokyo, Paris (2004); Christian Marclay: The Sounds of Christmas, CCA - Centre for Contemporary Art, Glasgow (2003); Whitney Biennial 2002, New York City (2002)

Sarah Morris

Born in 1967, Kent
Lives and works in London and New York

Selected exhibitions:

Out of Time - A Contemporary View, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2007); Sarah Morris - The Towne Index, Air de Paris, Paris (2007); The Shapes of Space, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City (2007); This is America, Centraal Museum, Utrecht (2006); Sarah Morris - Artist in Focus IFFR, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2006); Sarah Morris - Endeavor [Los Angeles], Palais de Tokyo, Paris (2005); Sarah Morris - Bar Nothing - New Paintings, Galerie Max Hetzler, Berlin (2004); Days Like These - Tate Triennial Exhibition of Contemporary British Art 2003, Tate Britain, London (2003); Sarah Morris - Miami, Museum of Contemporary Art - North Miami (MOCA), Miami (2002); Sarah Morris - New works, White Cube, London (2000)

Takashi Murakami

Born in 1962, Tokyo
Lives and works in Tokyo

Selected exhibitions:

Takashi Murakami, Gagosian Gallery - New York, New York City (2007); Comic Abstraction - Image-Breaking, Image-Making, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2007); Spank the Monkey, BALTIC The Centre for Contemporary Art, Gateshead (2006); Surprise, Surprise, ICA - Institute of Contemporary Arts London, London (2006); Translation, Palais de Tokyo, Paris (2005); Takashi Murakami, S.M.A.K. - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (2005); Seeing Other People, Marianne Boesky Gallery, New York City (2004); The Japanese Experience, Museum der Moderne Salzburg, Salzburg (2003); My Reality: Contemporary Art And The Culture Of Japanese Animation, Chicago Cultural Center, Chicago (2002); Takashi Murakami - Made in Japan, MFA - Museum of Fine Arts, Boston, Boston (2001)

Gabriel Orozco

Born in 1962, in Jalapa, Vera Cruz, Mexico
Lives and works in Paris, Mexico and New York

Selected exhibitions:

Capricci (possibilités d'autres mondes), Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg (2007); Airs de Paris, Centre Georges Pompidou, Paris (2007); White Cube Gallery, London (2006); Samurai's Tree Invariant, Museum Ludwig, Köln (2006); Infinite Painting, Villa Manin, Centro d'Arte Contemporanea, Codroipo (2006); The Experience of Art, La Biennale di Venezia, Venice (2005); Universal Experience - Art, Life, and the Tourist's Eye, Museum of Contemporary Art Chicago - MCA Chicago, Chicago (2005); Translation, Palais de Tokyo, Paris (2005); Taipei Biennial, Taipei (2004); Common Wealth, Tate Modern, London (2003)

Richard Phillips

Born in 1962, Marblehead, MA
Lives and works in New York

Selected exhibitions:

Richard Phillips, Gagosian Gallery - CA, Beverly Hills, CA (2007); Timer 01, Triennale Bovisa, Milano (2007); Richard Phillips - Early Works on Paper, Galerie Max Hetzler, Berlin (2006); Dark Places, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, CA (2006); Richard Phillips - Michael Fried, White Cube, London (2005); Troy Brauntuch - Keith Edmier - Richard Phillips, Friedrich Petzel Gallery, New York (2004); Richard Phillips, Kunstverein in Hamburg, Hamburg (2002); Richard Phillips - Birds of Britain, White Cube, London (2002); The Contemporary Face - Von Pablo Picasso bis Alex Katz, Deichtorhallen, Hamburg (2001); Richard Phillips, Kunsthalle, Zürich (2000)

Marc Quinn

Born in 1964, London
Lives and works in London

Selected exhibitions:

ART Futures, Bloomberg Space, London (2007); Diagnose [Kunst] - Die Medizin im Spiegel der zeitgenössischen Kunst, Kunstmuseum Ahlen, Ahlen (2006); Marc Quinn, MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome (2006); Raised Awareness - Curated by Bill Woodrow, Tate Modern, London (2005); Marc Quinn - Chemical Life Support, White Cube, London (2005); 5th Gwangju Biennale 2004 - A Grain of Dust A Drop of Water, Gwangju (2004); Marc Quinn: Flesh, Irish Museum of Modern Art - IMMA, Dublin (2004); Rotunda: County Hall, The Saatchi Gallery, London (2003); Marc Quinn, Tate Liverpool, Liverpool (2002); Marc Quinn - Still Life, White Cube, London (2000)

Arsen Savadov

Born in 1962, Kyiv
Lives and works in Kyiv

Selected exhibitions:

I Believe, Winzavod, Moscow (2007); New Space, PinchukArtCentre, Kyiv (2006); First Acquisitions, Palazzo Papadopoli, Venice (2005); Parliament Light, Stella Art, Moscow (2005); Reality check, Ukrainian House, Kyiv (2005); Farewell to Arms, Arsenal, Kyiv (2004); Donbass - Chocolate, Ilona Orel's Gallery, Paris (2003); First Collection, Central House of Artist, Kyiv (2003); Kokto, Guelman Gallery, Kyiv (2002); 49th Venice Biennale, Ukrainian pavilion,

Sam Taylor-Wood

Born in 1967, London
Lives and works in London

Selected exhibitions:

Video Killed The Painting Star, DA2 - Domus Artium 2002, Salamanca (2007); Global Feminisms, Brooklyn Museum of Art, Brooklyn (2007); Sam Taylor-Wood - Still Lives, BALTIC The Centre for Contemporary Art, Gateshead (2006); Sam Taylor-Wood, Museum of Contemporary Art Sydney, Sydney (2006); Superstars: Von Warhol bis Madonna, BA-CA Kunstforum Wien, Vienna (2005); Stillness - Michael Snow - Sam Taylor-Wood, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2005); Sam Taylor-Wood, The State Russian Museum - Mikhailovsky Palace, St. Petersburg (2004); Premieres, MoMA - Museum of Modern Art, New York City (2004); Sam Taylor - Wood, Bawag Foundation, Vienna (2003); Moving Pictures, Solomon R. Guggenheim Museum, New York City (2002)

Oleg Tistol

Born in 1960, Mykolaivska oblast
Lives and works in Kyiv

Selected exhibitions:

Television, 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art, World Bank, Moscow (2007); Presentation of Art Shargorod Festival, Art Moscow (2007); Television, Tseh Gallery, Kyiv (2006); Reality check, Ukrainian House, Kyiv (2005); PRC, Atelier Karas Gallery, (2005); Farewell to Arms, Arsenal, Kyiv (2004); Natsprom, Guelman Gallery, Moscow (2003); National Geography, Guelman Gallery, Kyiv (2003); First Collection, Central House of Artist, Kyiv (2003); 49th Venice Biennale, Venice (2001) Venice (2001)

Vasyl Tsagolov

Born in 1957, North Ossetia
Lives and works in Kyiv

Selected exhibitions:

New Space, PinchukArtCentre, Kyiv (2006); Optics of the Orange Revolution, Guelman Gallery, Moscow (2006); Russia-2, Central House of Artist, Moscow, White Box, New York (2005); Reality check, Ukrainian House, Kyiv (2005); First Acquisitions, Palazzo Papadopoli, Venice (2005); Week days, Fresh, Guelman Gallery, Kyiv (2004); Farewell to Arms, Arsenal, Kyiv (2004); Ukrainian X-files, Guelman Gallery, Moscow (2003); New Countdown, Central House of Artist, Moscow (2003); Immediate Painting, Museum of Contemporary Art, Paris (2002)

Piotr Uklanski

Born in 1968, Warsaw
Lives and works in New York

Selected exhibitions:

Sammlungspresentation - Teil 2, Migros Museum fur Gegenwartskunst, Zurich (2007); The Shapes of Space, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2007); The Francois Pinault Collection - A Post-Pop selection, Palazzo Grassi, Venice (2006); Superstars - Das Prinzip Prominenz. Von Warhol bis Madonna, Kunsthalle Wien , Vienna (2005); Universal Experience - Art, Life, and the Tourist's Eye, Museum of Contemporary Art Chicago - MCA Chicago, Chicago (2005); Piotr Uklanski, Kunsthalle Basel, Basel (2004); 50th International Art Exhibition Venice Biennale, Venice (2003); Piotr Uklanski, Galerie Emmanuel Perrotin - Paris, Paris (2002); CASINO 2001: 1st Quadrennial, S.M.A.K. - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (2001); Au-dela du spectacle, Centre Pompidou - Musee National d'Art Moderne, Paris (2000)

Copyright

Antony Gormley,

All the works (page 24 to 32)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Photographer: Stephen White

Andreas Gursky,

All the works (page 34 to 45)

© the artist

Photo: Monika Spreth Philomene Magers, Munich, Cologne and London and Jay Jopling / White Cube, London

Marc Quinn,

Waiting for Godot, (page 55 to 59)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Photographer Stephen White

Damien Hirst,

Ariel (page 137 to 142)

© the artist

Photo: Prudence Cumming Associates Ltd

Courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

The Incomplete Truth (page 146)

© the artist

Photo: Prudence Cumming Associates Ltd

Courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Xylostasin (page 147)

© the artist

Photo: Prudence Cumming Associates Ltd

Courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Ressurrection (page 144)

© the artist

Photo: Gareth Winters

Courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

The Cancer Chronicles / Jesus and the Disciples (page 143)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Photographer: Stephen White

Jeff Koons,

All the works (page 69 to 71)

© 2007 Jeff Koons, courtesy Gallery Gagosian

Christian Marclay,

Crossfire (page 75 to 80)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Takashi Murakami,

Flower Matango (page 89)

© 2001-2007 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved.

Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris and Miami

Kansei (page 91)

©2007 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved.

Courtesy Gagosian Gallery, New York

Sarah Morris,

Mann's Chinese Theater (page 83)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Photographer: Christopher Burke, New York

Gabriel Orozco

Samurai Tree 6T (page 95)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Photographer Stephen White

Sam Taylor-Wood,

Self Portrait as a tree, (page 109)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Piotr Uklanski,

Untitled, (page 123)

© the artist, courtesy Jay Jopling / White Cube (London)

Peter Doig,

Figure in Montain Landscape (page 49)

© the artist, private collection

Richard Phillips,

Blessed Mother (page 129)

© the artist, courtesy Sotheby's, New York

The PinchukArtCentre would like to thank you for help and unfailing support of the exhibition:

Leila Aitken, Tom Hale, Ken Graham and the team of White Cube Gallery, London. Oscar Wanless, Isabel de Vasconcellos and the Antony Gormley Studio. Etsuko Nakajima and Emmanuel Perrotin Gallery, Candy Coleman, Jane Beck and the team of Gagosian Gallery, Chloe Schon, Tim Manning and HB Source, John Harkins and Science Ltd. Denis Derevyanko, owner of the UWA.

PinchukArtCentre виражає особливу подяку за допомогу та підтримку:

Лейлі Ейткен, Тому Хейлу та команді галереї White Cube, Лондон; Оскару Уенлессу, Ізабель та Студії Ентоні Гормлі; галереї Emmanuel Perrotin, Кенді Коулман, Джейн Бек та команді галереї Gagosian, Хлої, Тіму Маннінгу та HB Source, Денису Дерев'янку, власнику UWA.

Куратори:

Петро Дорошенко, Олександр Соловійов

Спів-куратор:

Клер Стеблер

Редактори:

Олександр Соловійов, Клер Стеблер

Менеджмент:

Дмитро Логвин, Галина Стахурська, Ігор Стефанович, Євген Солонін

Дизайн:

КАРАНДАШ

Переклад:

Назар Кудревський

Коректори:

Назар Кудревський, Вікторія Бурлака

Асистенти:

Ірина Нікітіна, Вікторія Павленко

Curators:

Peter Doroshenko, Alexander Solovyov

Associate curator:

Claire Staebler

Editors:

Alexander Solovyov, Claire Staebler

Management:

Dmytro Logvyn, Halyna Stakhurska, Ihor Stephanovych, Evheniy Solonin

Design:

KARANDASH

Translation:

Nazar Kudrevsky

Copy editors:

Nazar Kudrevsky, Viktoriya Burlaka

Assistants:

Iryna Nikitina, Viktoriya Pavlenko

