

ТОТАРТ

НАТАЛЬЯ
АБАЛАКОВА

АНАТОЛИЙ
ЖИГАЛОВ



ВСЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
СВОДЯТСЯ
К ПОПЫТКЕ
ПРЕОДОЛЕТЬ
ОТЧУЖДЕНИЕ
СУБЪЕКТА
ТВОРЧЕСТВА
ОТ ОБЪЕКТА
ТВОРЧЕСТВА,
ПРЕОДОЛЕТЬ
ВЕЧНЫЙ РАЗРЫВ
МЕЖДУ ЗРИТЕЛЕМ
И ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
ИСКУССТВА,
ЗРИТЕЛЕМ И
ХУДОЖНИКОМ

ТОТАРТ:
РУССКАЯ
РУЛЕТКА

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ТОТАРТ

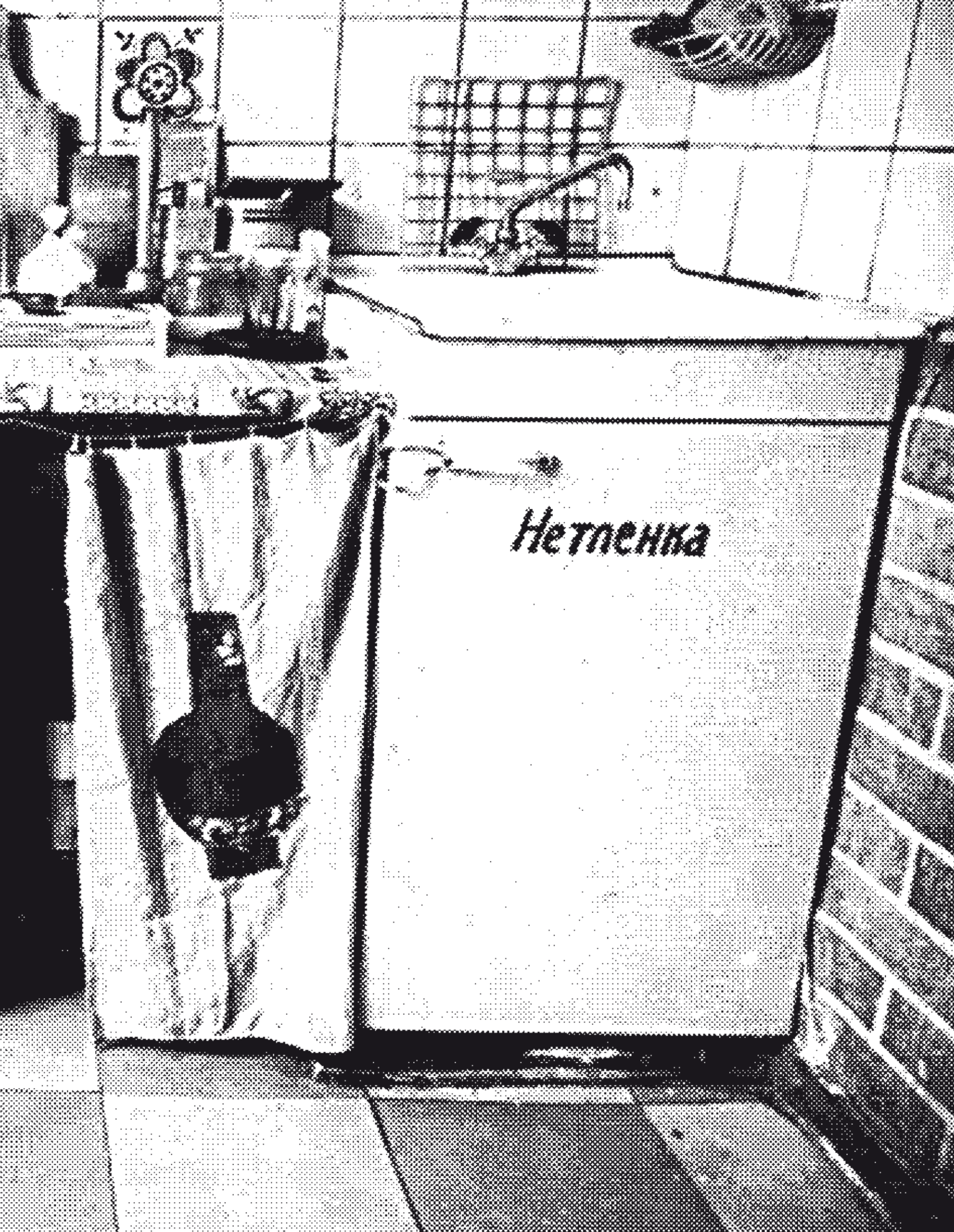
НАТАЛЬЯ
АБАЛАКОВА

АНАТОЛИЙ
ЖИГАЛОВ

MAIER

МОСКВА 2012





Нетленка



ММОМА

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного
искусства

Издательская программа
Московского музея современного
искусства
Москва, 2011
www.mmoma.ru

ТОТАРТ

**Наталья Абалакова /
Анатолий Жигалов**
Научное издание

Редактор-составитель
Нелли Подгорская

Дизайн
Константин Чубанов

Авторы текстов
Наталья Загурская
Карина Караева
Ирина Карасик
Андрей Ковалев
Владимир Сальников
ТОТАРТ (Наталья Абалакова/
Анатолий Жигалов)

Литературный редактор
Ольга Абрамович

Выпускающий редактор
Яна Луконина

Корректор
Елена Карасева

ISBN 978-5-91611-042-5

© 2012 Московский музей
современного искусства
Россия, 107031, Москва,
ул. Петровка, 25
Т: +7 495 231 4409
<http://www.mmoma.ru>

Все права защищены
М.: Maier, 2012. – с. 288, ил.
Россия, 125104, Москва, Б.
Палашевский пер., 9
Тел. +7 495 227 5930
www.maier-publishing.ru
Тираж 1000 экз.

**Московский музей
современного искусства**

Дирекция
Зураб Церетели, директор
Василий Церетели, исполнительный
директор
Заместители директора: Людмила
Андреева, Манана Попова, Елена
Церетели, Георгий Паташури

Отдел выставок
Алексей Новосёлов, Наталья Малайчук

Отдел фондов
Елена Насонова, Сергей Смирнов

PR-отдел
Екатерина Первенцева,
Наталья Грудина

Техническое обеспечение выставки
Герман Беридзе, Станислав Бортников,
Вячеслав Маслов

Руководитель отдела кинопрограмм
Серги Шагулашвили

**Руководитель издательской
программы**
Екатерина Кочеткова

В проекте также принимали участие:
Наталья Бежанова, Инна Колосова,
Юрий Копытов, Феликс Стрелков,
Кахабер Сургуладзе и другие
сотрудники музея

СОДЕРЖАНИЕ

ТОТАРТ: ЖИЗНЬ — В ИСКУССТВО! УЗНАЙТЕ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА ПО ВЕРСИИ КЛАССИКОВ АБАЛАКОВОЙ И ЖИГАЛОВА Андрей Ковалёв	9
РУССКАЯ РУЛЕТКА ТОТАРТ Наталья Абалакова / Анатолий Жигалов	10
НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ИСКУССТВА ТОТАРТ Наталья Абалакова / Анатолий Жигалов	12
ЗОЛОТОЙ ЗАКОН ТОТАРТ Наталья Абалакова / Анатолий Жигалов	64
ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ Д. ТОТАРТ Наталья Абалакова / Анатолий Жигалов	110
УЛЫБКА БУДДЫ (В СВЯЗИ С ЧРЕЗВЫЧАЙНЫМ ПОЛОЖЕНИЕМ) ТОТАРТ Наталья Абалакова / Анатолий Жигалов	162
...AND SO ON... Карина Караева	217
ТОТАРТ ФОТО ХРОНИКА	220
ПРИКЛЮЧЕНИЯ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА» Ирина Карасик	223

ТОТАРТ ФОТО ХРОНИКА	226
ТОТАЛИЗАТОР ПАРЫ Наталья Загурская	228
ТОТАРТ ФОТО ХРОНИКА	232
СЧАСТЛИВЫЙ ХУДОЖНИК Владимир Сальников	234
НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА ЖИВОПИСЬ	238
ИЗ ЭПОХИ В ЭПОХУ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕВОЛЮЦИОНЕР В КОНТЕКСТЕ МЕНЯЮЩЕГОСЯ ВРЕМЕНИ Владимир Сальников	246
АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ ЖИВОПИСЬ	252
ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ	269
ГРУППОВЫЕ ВЫСТАВКИ	273
ЛЕКЦИИ ТВОРЧЕСКИЕ ВЕЧЕРА МАСТЕР-КЛАССЫ	283



**Наше лучшее произведение.
Рождение Евы
1981**

Фото: Владимир Полищук

ТОТАРТ: ЖИЗНЬ — В ИСКУССТВО!

УЗНАЙТЕ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА ПО ВЕРСИИ КЛАССИКОВ АБАЛАКОВОЙ И ЖИГАЛОВА

Андрей Ковалёв

Статья опубликована
в журнале Time Out
23 января 2012 года

Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов — филологи по образованию, структуралисты по призванию, концептуалисты по названию. Однажды они осознали, что двум художникам, состоящим в законном браке, лучше всего работать вместе. И работать они начали еще в шестидесятых, когда проблема монетизации творчества не стояла вообще — искусство для искусства производилось исключительно для собственного удовольствия. Так они провели десятилетия совместной жизни в прекрасном интеллектуальном напряжении и острых эстетических наслаждениях.

Люди до крайности серьезные и обстоятельные, Наталья и Анатолий первым делом подвели теоретический базис, и только затем приступили к его осуществлению. Придуманное ими тогда же, в конце семидесятых, название ТОТАРТ было сокращением полного названия новой группы — «Проект Тотального Художественного Действия», объявившей своим лозунгом не более и не менее, как «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству». Под таким универсальным брендом можно было заниматься чем угодно — предаваться безбрежной историософии, углубляться в геополитику, размышлять о национальной и культурной идентичности, проводить полевые социологические эксперименты, хулиганить понемногу, ставить вопрос о войне полов, впадать в ярую метафизику. (Описанное выше — это вольный перевод на общеупотребимый язык разделов большой выставки ТОТАРТ в Московском музее современного искусства).

Один из первых проектов ТОТАРТа — фотоакция «Солнцеворот», осуществленная в 1980-м. В подмосковном поле был обнаружен странный железный ящик, который фотографировался раз в час в течение суток 22 июня. Тут каждый может наvertеть всяких интерпретаций: вспомнить нападение Гитлера на СССР, камни Стоунхенджа и повесть Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала». И много чего еще. Очень часто подобного рода ответственные деяния сопровождались смачной самоиронией. Например, в ходе исследования парадигмы божественного Черного Квадрата был предъявлен квадрат из навоза, собранного на ближайшей ферме.

И что самое главное — столь универсальная программа позволила превратить свою собственную жизнь в бесконечный хэппенинг. Например, можно было объявить новорожденную дочь Еву «Лучшим произведением искусства». Но однажды Анатолий Жигалов объявил произведением искусства свою работу управдомом. Все было бы хорошо, если бы не возник конфликт интересов. Художник-управдом однажды устроил «Золотой воскресник», в ходе которого подведомственные жильцы и приглашенные представители богемы раскрасили дворовые скамейки и урны в золотой цвет. Столь неадекватного работника коммунального хозяйства, понятное дело, немедленно отправили подлечиться в психушку. Но вскорости выпустили, хотя доходного места все же лишили.

В результате этого недосмотра властей можно было продолжить осуществление проекта «Исследование Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству».

А теперь уже можно точно сказать: этим стойким подвижникам все удалось. И жизнь, и искусство.

РУС СКАЯ РУЛЕТКА

ТОТАРТ. Наталья Абалакова /
Анатолий Жигалов

Выставка «ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов (Путешествие на край Д.)» охватывает несколько десятилетий художественной деятельности Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова. и претендует на то, чтобы быть тотальным проектом, где сам концептуальный подход воспринимается как одна из технологий современного искусства, рассматриваемая так с системной точки. Это действительно путешествие-продвижение на пути реализации «Проекта Исследования Искусства применительно к Жизни и Искусству», которое художники разрабатывают и развивают с конца 1970-х гг. Его главная задача состоит в демонстрации работы механизмов современного искусства в меняющемся мире при помощи «критики искусства средствами самого искусства». Идея этого соавторского творческого Исследования Искусства сформировалась в конце 1970-х, однако предыдущая художественная деятельность (живопись, графика, визуальная поэзия и литературное творчество обоих авторов) органично вошли в этот проект и в нем продолжали свое развитие. Диапазон деятельности ТОТАРТа достаточно широк. Временные и пространственные «разрывы», «отступления» и «ревизии» Традиции (ТОТАРТа) с его системой вопрошаний в форме художественных практик диалогов-парадоксов, круг вольных или невольных участников (по жизни и в искусстве) не ограничен никакими рамками. В сумме — «тотальность» ТОТАРТа имеет метаполитическую, эстетическую и проективную направленность. Создание моделей «тотальной реальности» в конкретных условиях наличной действительности и на материале этой действительности — задача этого проекта ТОТАРТа. Это — живопись, графика, проекты, перформансы, инсталляции, кино и видео, тексты, художественные эксперименты со звуком и со словом.

На четырех этажах выставочного пространства ММСИ конструируется некий гипертекст, где сами произведения создают интерактивную инсталляционную среду семантических рядов, выстроенных вокруг главных осей и направлений художественной деятельности Проекта.

Вот некоторые из них:

Русский авангард и рефлексия о нем как проект актуального и критического искусства;

Восток-Запад как диалог сред и культур;

Гендерный аспект Проекта;

Природа и культура;

Слово и образ;

«Следы, Голоса, Места».

В экспозиционном пространстве предполагается создать целостную и динамическую модель времени, где зритель, двигаясь по спирали, видит все эти семантические узлы и темы в их развитии.

Само расположение выставочных залов дает возможность выстроить образ некоего утопического «Путешествия...» и помогает зрителю увидеть модели авангардных стратегий, направленных на утопическое освоение пограничных зон искусства (и жизни) под знаком постмодернистских художественных практик, где концептуальный метод (о чем говорилось выше) — всего лишь одна из технологий, а сама модернистская (и постмодернистская) парадигма служит объектом деконструктивистских манипуляций.



Лестница
1981. Операция «Дом»,
деревня Погорелово.
Фото: Игорь Макаревич,
Виталий Поляков

НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ИСКУС СТВА

ТОТАРТ/ Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

Чтобы определить эту точку отсчета, не лишним было бы вспомнить о точном переводе английского выражения «Ground Zero», разумеется, отягченном драматическими событиями 11.09.2001: «отметка на земле, когда происходит воздушный ударный взрыв или обозначение места, где происходят катастрофические события» — так переводится этот термин. Для начального этапа «Путешествия...» — это черно-белый минимализм, тема времени-пространства, структуры, текст как самостоятельное произведение визуальной культуры. Черно-белые фотографии перформансов и проекты 1970-х и начала 1980-х из «Черной Серии» — это спустившаяся на нулевой «дообъектный» уровень геометрическая живопись «последнего геометра», обретающая новое пространственное тело в инсталляциях, созданных в процессе перформансов и акций. Этому «телу» еще предстоит развоплощение и дальнейшие трансформации, новая (вечная) жизнь в Сети и мультимедиапроектах авторов ТОТАРТа — то есть тотальная виртуализация. В этом был



и вызов идеям русского конструктивизма с его диктатом порядка и композиционной жесткости, вхождение, или, скорее, «вторжение» в область самой геометрии, в ее «святая святых» — в сакральную область Черного Квадрата, где «икона» русского авангарда подвергается «тотальной деконструкции», материализуясь в виде карнавального черного мешка для мусора с надписью золотыми буквами «Черный Квадрат». Нередко сам «конечный продукт» акции или перформанса превращается в знак-идеограмму. И, наконец, внутри самого процесса такой «критики слева» — деконструкция самого принципа геометрии как репрессивного начала в языке, а тем самым и в социуме — как технике «социального контроля» (по М. Фуко). Геометрия осмысливается в двух противоборствующих ипостасях и в единстве противоположностей. Черный Квадрат положил конец традиционному господству образа в живописи и возвестил диктат антиканона, грядущего «нового порядка», вернул картину из трансцендентного пространства на землю, энергетическая и революционная сущность супрематизма оказалась под сомнением. Своеобразным «паломничеством в страну Востока», уси-

ливающим «разрывы» в однородной ткани (Традиции авангарда — никаких традиций), отражающим «внешний круг» проблематики ТОТАРТа — проблемы определения границ искусства, поглощения искусства жизнью и введения жизни в поле искусства, проблемы взаимоотношений между художником и зрителем, коммуникативных возможностей современного искусства, и, непосредственно, искусства как повода для общения, искусства как эрогенной зоны коллективного тела социума — стала видео-инсталляция «Сад улыбок», отсылающая к своему прототипу — фото-акции «Солнцеворот» 1980 г.

ТОТАРТ

Вид экспозиции.

Московский музей

современного искусства, 2012



Погребение цветка

1980. Перформанс/Инсталляция

Фото:

Андрей Абрамов,
Генрикас Добкявичус,
Владимир Полищук,
Сергей Шаблавин

Выворачивание пространства, поправление здравого смысла, снятие — через разрушение — стереотипов культурного сознания, пародирование ритуала и мифа, чем подготавливается возможность оставшимся в темноте раскручивать время в обратном направлении и на новом витке созидать новое время и новый «очищенный» миф, из хаоса воссоздавая новый порядок и новые структуры через внутренний (эмоциональный и интеллектуальный) и внешний (волевой) выбор.







Белый куб

1980. Перформанс/инсталляция

Фото: Андрей Абрамов,
Владимир Полищук

Перформанс задуман как некий прагматико-медитативный процесс, в ходе которого участники через абсурдно-ироническое действие-игру вводятся в противоречивую реальность и затем «поднимаются» над ней, в перспективе «снимая» ее противоречия.



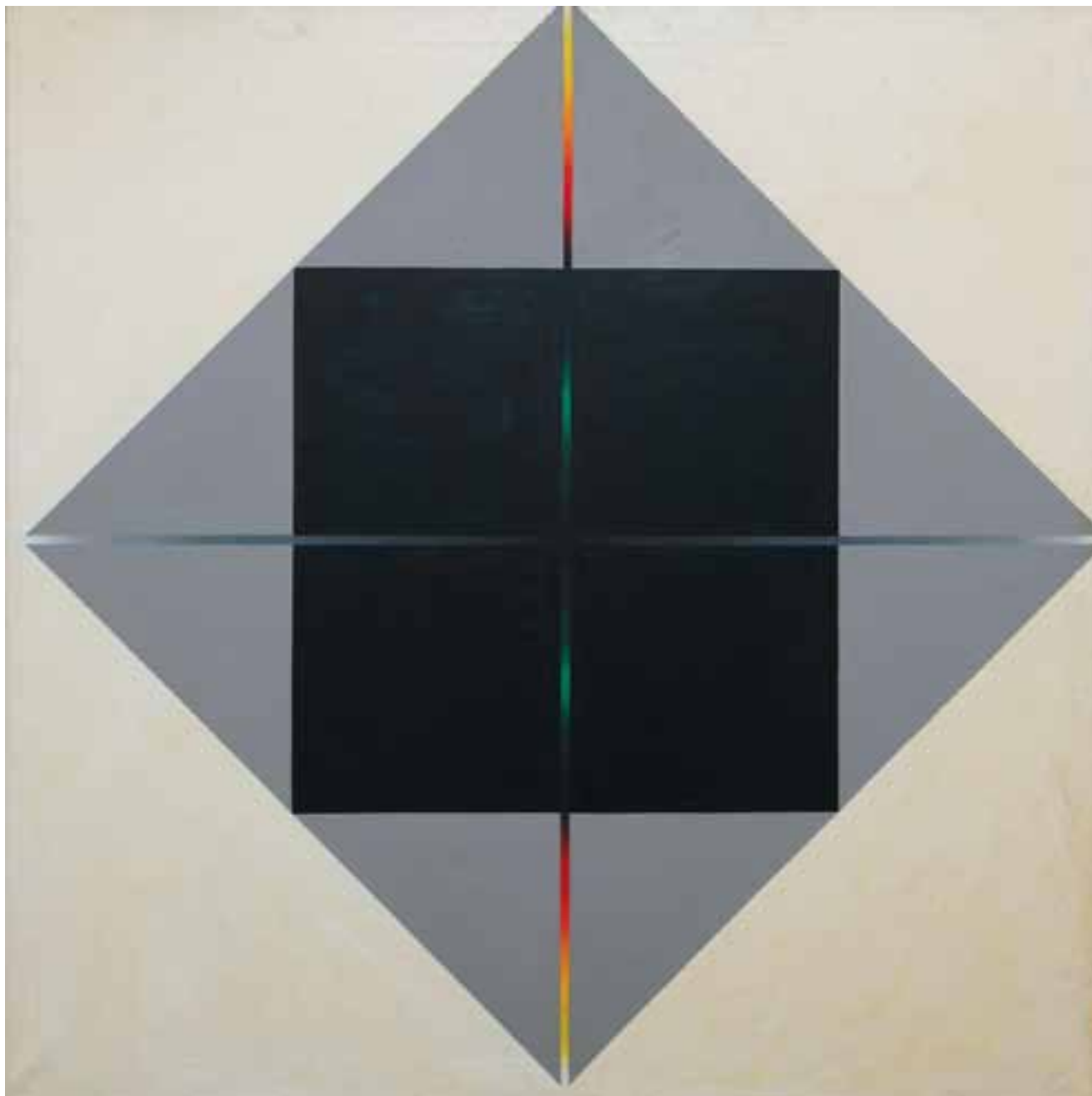
Анатолий Жигалов

Белый свет — Черный свет

1979–1980. Диптих-оппозиция.

Холст, масло. 150 x 150 каждая часть.

Собственность автора, Москва

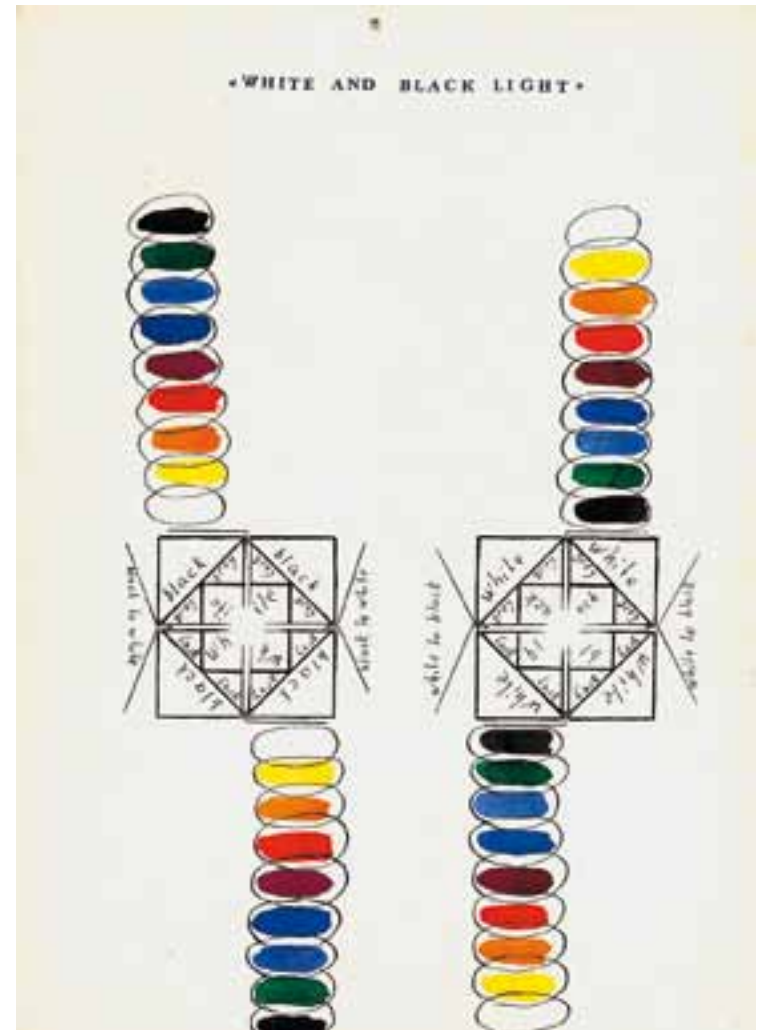
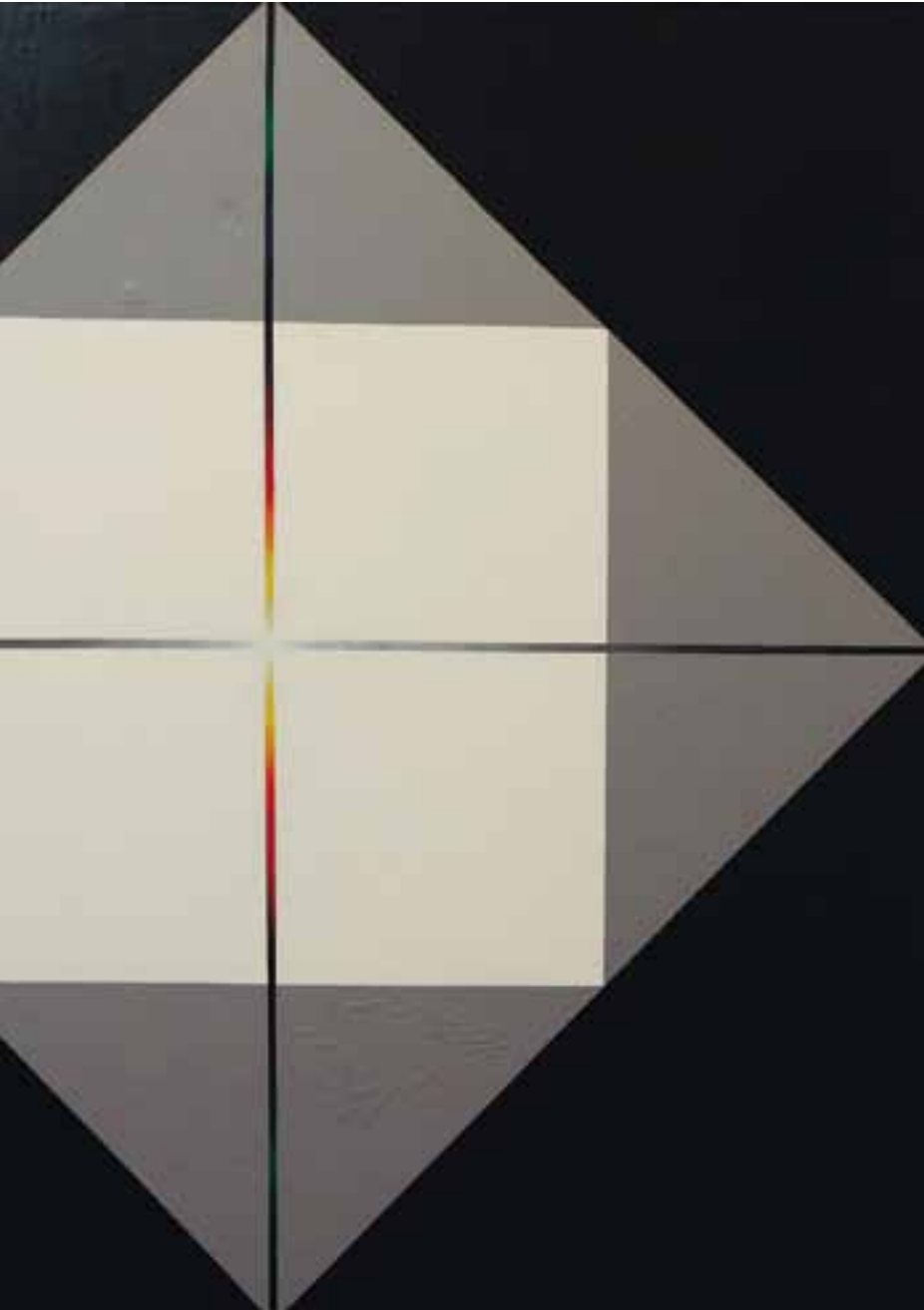


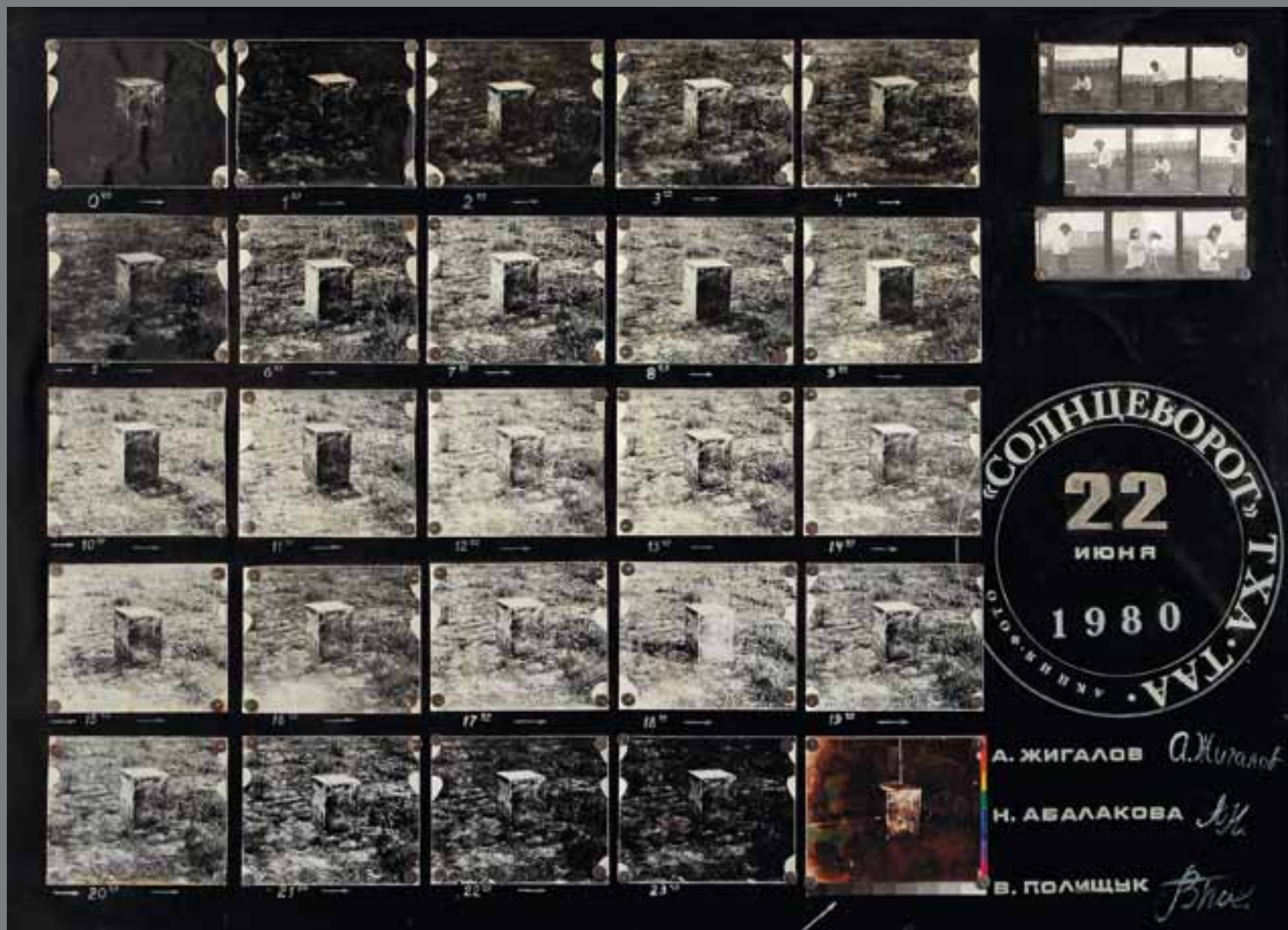
Анатолий Жигалов

Черный свет — белый свет

1980. Смешанная техника. 42 x 29.

Собственность автора, Москва





Солнцеворот

1980. Фотоакция

Фото: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Владимир Полищук

Акция была сделана по предложению чешских и словацких художников. 22 июня — Солнцеворот, самый длинный день в году, и в этот день 1941 г. нацистская Германия напала на СССР. В течение суток с 00.00 каждый час с различной выдержкой художниками снимался найденный в поле железный ящик из-под краски. Акция — фиксация «чистого» времени как такового (космический аспект), времени трагического, «раненного» (исторический аспект), времени искусства, вбирающего в себя два предыдущих типа времен и в этом соединении через художественный акт оказывающего целительное «катарсическое» действие, субъективное время художника. Результат: фототабло, построенное по структурному принципу решетки (Ренессанс и Модернизм).

Жанр этой работы указан как «фотоакция», окончательный ее результат представляет собой стенд, на котором размещены 25 фотографий. Но сам процесс производства этого объекта предельно перформативен: зафиксированная в одной точке камера раз в час в течение суток снимает один и тот же объект. При этом непосредственное присутствие художника во время акции не обязательно. Старинной камерой оперирует специально приглашенный фотограф, в обязанности которого входит только смена фотопластинок и регулировка выдержки. В принципе, и его, наверное, можно было заменить каким-то автоматическим устройством. И такое устройство в 1980 году уже существовало, называлось «Луноход», и было сконструировано для познания новых пространств. Акция происходила 22 июня, в день летнего солнцестояния. Кстати сказать, для подобного рода явлений в астрономии используется термин «событие» («event»), который также применяется и в теории и практике перформанса в области современного искусства.

А в этой акции камера была направлена на незатейливый железный ящик, непонятно по какой причине расположившийся на подмосковном поле. Именно этот неприкаянный *objet trouvé* и оказался «перформером-акционистом», который стоически отказывался от какой-либо активности. В том же 1980 году китаец Техчин Се начал перформанс, в ходе которого год провел в закрытом помещении, каждый час делая автопортрет с помощью закрепленного на стене фотоаппарата. Процессуальность той изматывающей и предельно монотонной акции заключалась в наблюдении за естественными биологическими процессами тела художника, например, отрастанием волос. Но в «Солнцевороте» Абалаковой и Жигалова какая-либо событийность была исключена — интересные и разнообразные световые эффекты порождались в процессе прохождения Солнца через точки эклиптики, максимально удаленные от небесного экватора. Однако, эта акция никоим образом не соотносится с научной теорией мироздания, а, напротив, явственно подтверждает истинную теорию о плоской Земле, вокруг которой ходят Солнце и планеты. Здесь пора напомнить, что колоссальные дольмены Стоунхенджа выстроились в свой вечный круг с одной лишь целью — уловить утренний луч, падающий на алтарь в день Солнцестояния. Впрочем, на полученных в результате акции отпечатках не обнаруживается ничего подобного тем веселым безобразиям, которые так любовно описал Николай Гоголь в повести «Вечер накануне Ивана Купала».

А. К.*

... and so on ...

1984.

Камера: Игорь Алейников.

16 мм, 6 мин.

Музыкальная тема

А. Жигалова в исполнении

Н. Абалаковой,

братьев Алейниковых

и А. Жигалова

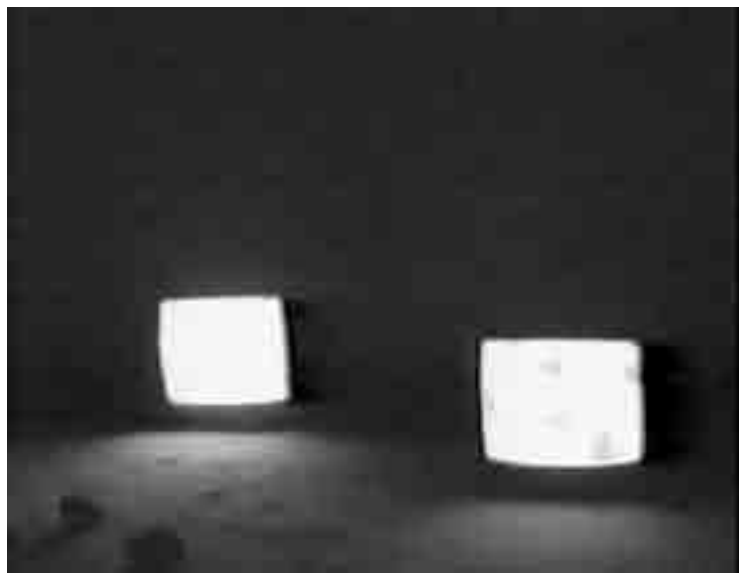
Сад улыбок

1996.

Мультимедиа проект.

Галерея «Spider&Mouse»,

Москва



Анатолий Жигалов

Из серии Текст 2 (24 листа)

1981. Бумага, копировальная

бумага, масляная пастель,

пишущая машинка. 63 x 30

Собственность автора,

Москва

Из серии Текст 2 (24 листа)

1981. Бумага, копировальная

бумага, масляная пастель,

пишущая машинка. 63 x 30

Собственность автора,

Москва





Посвящение Праге (Homage à Prague)

1980. Перформанс/Инсталляция
Фото: Ян Секал

Композиционно работа связана с геометрическими картинами А. Жигалова конца 1970-х. Оппозиция белое — черное, свет — тьма, жизнь — смерть, созидание — разрушение (очищение) — новая реальность, хаос — порядок вообще характерна для русской ментальности. Смена знаков (белого на черное, черного на белое) привносит тему относительности и сомнительной прочности устойчивых оппозиций типа белое — черное. Однако эта их относительность и неспособность охватить весь спектр реальности не волевой акт субъекта или лишенного всякой опоры интеллекта, а результат глубинного опыта цельности бытия, где снимаются противоречия (огонь). При всей абстрактности работы не следует забывать о мощном пражском фоне: о советских танках 1968 г.

Черные скульптуры

1981. Инсталляция.
Операция «Дом»,
деревня Погорелово



Черный куб

1980. Перформанс/инсталляция
Фото: Андрей Абрамов,
Владимир Полищук

Здесь все тот же принцип обретения «здорового смысла» через его выворачивание наизнанку путем созидания-деструкции-созидания нового «нематериального» состояния... Разрушение как «революционный порыв», дающий новое видение. Перманентная революция духа. Карнавальное переворачивание с ног на голову здесь движется не по кругу (вечного возвращения), а по спирали (негативная эсхатологическая диалектика). Позитивное зреет через негативное — отрицание — «нет-нет» восточной и христианской апофатики. Художник — медиатор между отрицаемым и утверждаемым.



Снег. Три конкретные поэмы

1980. Перформанс

Фото: Владимир Полищук

1. На черной бумаге пишется слово СНЕГ. Бумага кладется между двумя стеклами и закапывается под снег.
2. Бумага со словом СНЕГ извлекается из-под снега, из нее делается бумажный шар, который кладется под стекло столика на снег. Из снега делается шар и кладется на стеклянную поверхность столика. Бумажный шар поджигается. Снежный шар начинает таять от тепла горящего слова СНЕГ.
3. На снегу рукой пишется слово СНЕГ, снежная надпись собирается и съедается.



Наталья Абалакова

А по ночам они летают

1988. Холст, масло. 110 x 150

Собственность автора, Москва



Наталья Абалакова

Стройплощадка

1979. Холст, масло. 50 x 60
Собственность автора, Москва

Пейзаж с трубами

1976. Бумага, темпера, коллаж. 35 x 55

Пейзаж

1978. Бумага, темпера. 62 x 86
Собственность автора, Москва





Изба Лалая

1981. Операция «Дом», деревня Погорелово
Интерьер не сгоревшей избы Лалая, где он жил раньше, до переезда в ту, где погиб.
Фото: Игорь Макаревич, Виталий Поляков

Памяти Лалая

1981. Живая скульптура. Подвальная яма на пожарище. Человеческое тело, бинты.
Операция «Дом», деревня Погорелово.
Фото: Виталий Поляков

Лестница

1981. Операция «Дом», деревня Погорелово.
Фото: Игорь Макаревич, Виталий Поляков



Рождение

1981. Коллективная фотоакция.
Операция «Дом», деревня Погорелово.
Идея светописи: Виталий Поляков
Фото: Игорь Макаревич





Анатолий Жигалов

Левая нога.

Операция «ДОМ 2»

1980/1981/2001. Черная светонепроницаемая бумага. Калининградская Государственная художественная галерея, Калининград, Россия

Операция «ДОМ 2»

2002. Мультимедиа проект. Музей неконформистского искусства, Санкт-Петербург

Операция «ДОМ 2»

2001. Мультимедиа проект. Фрагмент из видеоинтервью. Зверевский центр современного искусства, Москва

Операция «ДОМ 2»

2002. Мультимедиа проект. Музей неконформистского искусства, Санкт-Петербург



Операция «ДОМ 2»

2009. Инсталляция. «Следы, голоса, места», L-галерея IV Московская биеннале современного искусства





Наш муравейник

1982. Перформанс/исследование
Фото: Анатолий Лупачев

Работа проводилась все лето. В лесу были выбраны три муравейника, расположенные неподалеку друг от друга. Над ними были водружены лозунги:

1. «НАШ МУРАВЕЙНИК — САМЫЙ БОЛЬШОЙ!»
2. «НАШ МУРАВЕЙНИК — САМЫЙ ЛУЧШИЙ!»
3. «НАШ МУРАВЕЙНИК — САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ!»

С муравейниками был проведен ряд экспериментов, не причинивших ни малейшего физического и нравственного ущерба лесу и его обитателям. Опыт моделирования социокультурных проблем на Природе. Муравейник как социометрическая модель. Муравейник (Природное/естественное) и Пирамида (Культурное/искусственное), и оба как иерархическая структура Общества.

Анатолий Жигалов

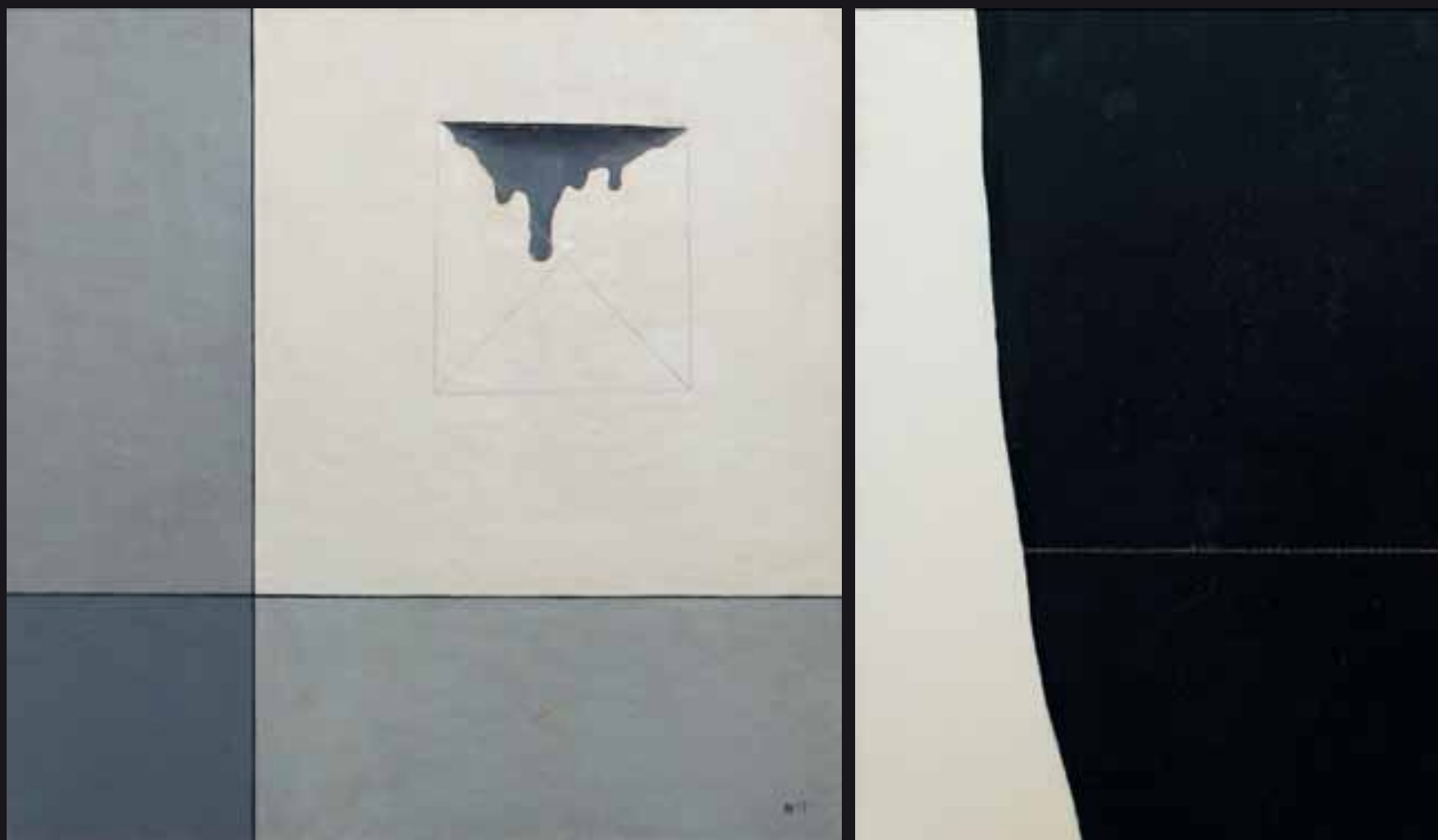
**Исследование квадрата.
Триптих**

Антиквадрат

1977. Холст, песок, масло.
100 x 100

**Золотая середина,
или созерцание квадрата
пять лет спустя**

1981. Холст, масло,
типографская краска,
бронзовая краска. 100 x 120



Черный квадрат

1981. Холст, вододисперсионная
краска, темпера, трафарет.

100 x 120

Собственность автора, Москва



Анатолий Жигалов

Композиция

с серым квадратом

1978. Холст, песок, масло.

60 x 50.

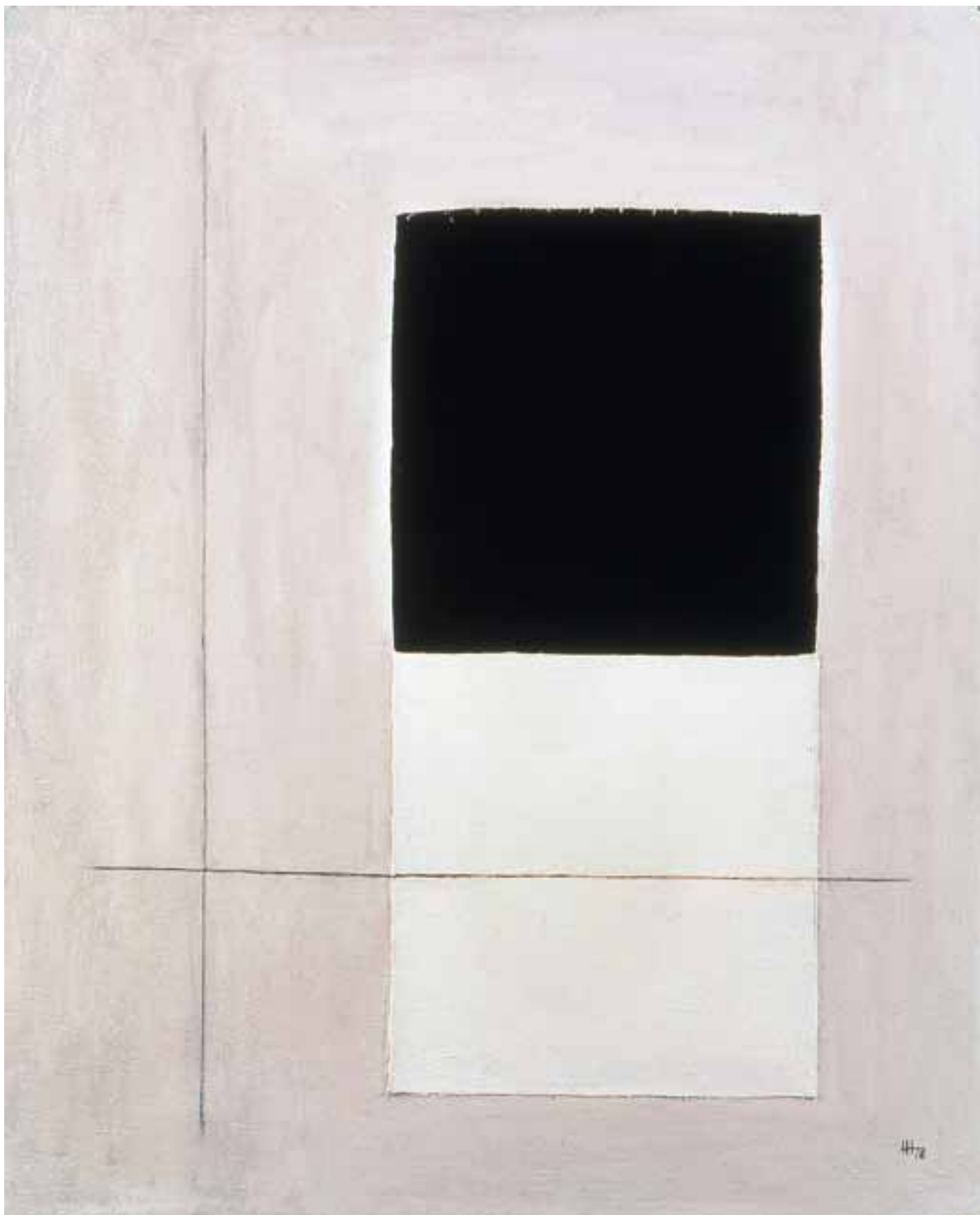
Собственность автора,

Москва



Анатолий Жигалов

**Композиция
с вырезанным квадратом.
(Антиквадрат 1, Zero square)**
1978. Холст, масло. 60 x 50.
Музей неконформистского
искусства, Санкт-Петербург



Школа искусства.

Из серии Исследование квадрата

1981. Живая скульптура.
Человеческое тело, стена,
веревка, клейкая лента,
книга
Фестиваль перформанса.
Деревня Погорелово.
Фото: Виталий Поляков.

Навозный квадрат

1981. Найденный объект.
Солома, навоз



Анатолий Жигалов

Черное продвижение

Проект.

1981/1985.

Смешанная техника. 42 x 29

Собственность автора,

Москва

Красное продвижение

Проект.

1981/1985.

Смешанная техника. 42 x 29

Собственность автора, Москва



Заросший и бородатый мужчина в очках опасно балансирует на четырех больших гвоздях, забитых в деревянную стену. Вокруг него — два квадрата, очерченные белой клейкой лентой. Из авторских пояснений следует, что художники намеревались «элиминировать заданные предшественниками знаковые идеогаммы, попутно демифологизируя их». К обнаженному торсу перформера (Анатолия Жигалова) небрежно прикреплен клейкой лентой собственно «Черный квадрат». Эта иконоборческая икона XX века, знак мира, где уже не должно быть никакой оппозиции между материальным и духовным, низведена в пространство бытовой телесности. Художник одет в заляпанные чем-то джинсы и разношенные домашние тапочки. При этом крайний скептицизм группы ТОТАРТ по поводу «Живого царственного младенца» и его автора распространяется, очевидно, и на всякий Большой проект, как далеко ни отстоял бы он от актуального события на хронологической ленте воображаемого Музея. Зависшее над стеной в скованной, но вольной позе тело художника прямо отсылает к знаменитому «Витрувианскому человеку» Леонардо, который сегодня описывается как визуальная иллюстрация к тезису «Человек — мера всех вещей».

Абалакова и Жигалов обычно с изощренным академическим мастерством расписывают ссылки и прописывают, говоря современным языком, «тэги». Но в данном случае цитата не закодирована, а открыта: на рисунке Леонардо фигура с руками, разведенными выше плеч, вписана в круг, а не в квадрат. Вторая цитата, описание жанра («Живая скульптура»), уже прямо отсылает к Гильберту и Джорджу, сертифицированным шутникам, как и ТОТАРТ, наклонным к музейно-академической строгости оформления своих работ.

Однако британские умники не обладали таким жизненным и экзистенциальным опытом, как Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Британским циникам и шутникам было просто отстранять от себя всяческие идеи об Абсолютном. А вот советские интеллектуалы, родившиеся при Сталине, обладали повышенной чувствительностью ко всем возможным проявлениям тоталитарности. Свой проект они, с некоторой долей безысходности, назвали в конце семидесятых ТОТАРТом, отсылая к вагнеровскому всеобщему произведению искусства, «Gesamtkunstwerk» — термину, который в конце восьмидесятых возник в книге Бориса Гройса и сильно будировал западную художественную общественность своими идеями о том, что утопии такого прекрасного русского авангарда материализовал Иосиф Сталин.

Но и в скандальном философском эссе Гройса, и в художественных исследованиях ТОТАРТа был тщательно завуалирован истинный объект полемики. Реальные предшественники группы — советские модернисты шестидесятых, которые стоически пытались выстроить шаткие мостки к раннему авангарду. Но этический кодекс советского нонконформизма категорически табуировал какую-либо внутреннюю полемику.

Но вот что интересно: важной составляющей обсуждаемого проекта является деревенский дом, в котором однажды поселились художники. Дом был объявлен художественным проектом; на его стене и располагается «Черный квадрат» в версии ТОТАРТа. Нечто совершенно противоположное увидел в деревне и запечатлел в картине «Квадрат Малевича и окно дома Фисы Зайцева» (1985) Эдуард Штейнберг, трагически пытавшийся смягчить и гуманизировать сверхчеловеческие замыслы своего великого наставника и заочного собеседника.

А. К.



Черный квадрат.
Из серии Исследование
квадрата
1981. Живая скульптура.

Человеческое тело, стена,
гвозди, клейкая лента, черная
бумага.

Анатолий Жигалов на стене
погореловского дома.

Операция «Дом», деревня
Погорелово

Фото: Виталий Поляков.



Наталья Абалакова

Белье на веревке

1977. Бумага, акварель. 25 x 37.
Собственность автора,
Москва

Наталья Абалакова

Черный квадрат

1990. Коллаж. 63 x 49.
Собственность автора,
Москва





Also



Стул не для вас — стул для всех
1982. Объект. Картон А4, трафарет



**Экспозиция Н. Абалаковой
и А. Жигалова на выставке АПТАРТ**
1982

Книга-объект
1982. 15 двусторонних коллажей, 125 x 86.
Выставка АПТАРТ.
Собственность художников



Что же это, Боже?
Фрагмент инсталляции Русская роза
1990. Выставка ТОТАРТ «Глазго-Москва»,
галерея «Садовники», Москва

Что же это, Боже? Инсталляция
1990. Выставка ТОТАРТ «Глазго-Москва»,
галерея «Садовники», Москва

Анатолий Жигалов

Ideal Space Project I-II

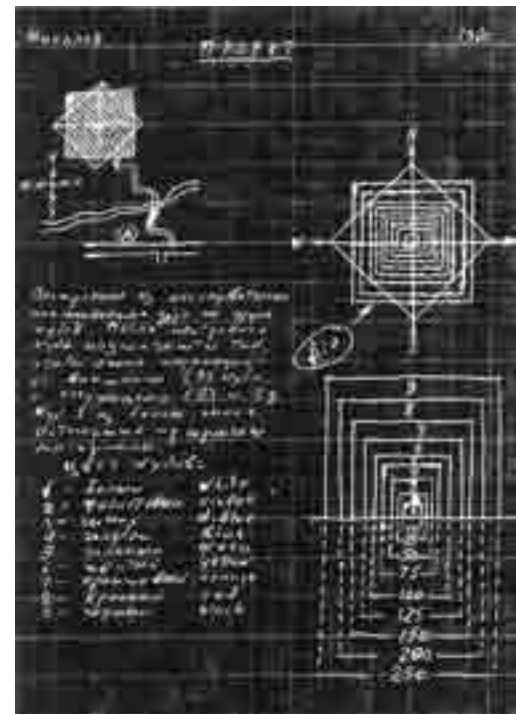
1980. Фотобумага,
смешанная техника. 18 x 12.
Собственность автора,
Москва

Ideal Space Project III-IV

1980. Фотобумага,
смешанная техника. 18 x 12.
Собственность автора,
Москва

Проект акции

1980. Фотобумага,
смешанная техника. 18 x 12.
Собственность автора,
Москва



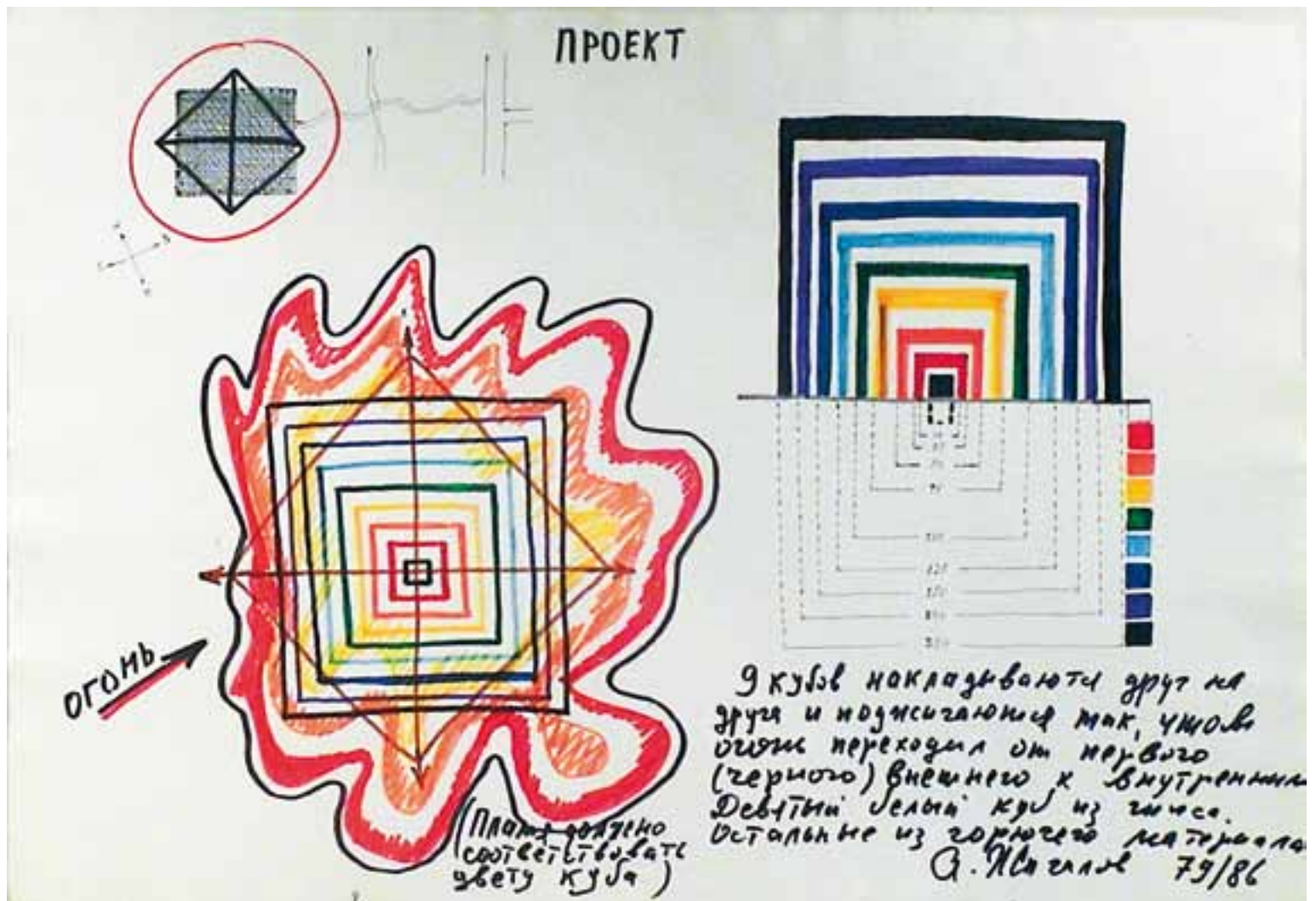
Анатолий Жигалов

Черная перчатка

Проект акции. 1981.
Смешанная техника. 21 x 29
Собственность автора,
Москва

Огонь

Проект. 1979–1986.
Смешанная техника. 42 x 29
Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Черная дыра.

Из серии

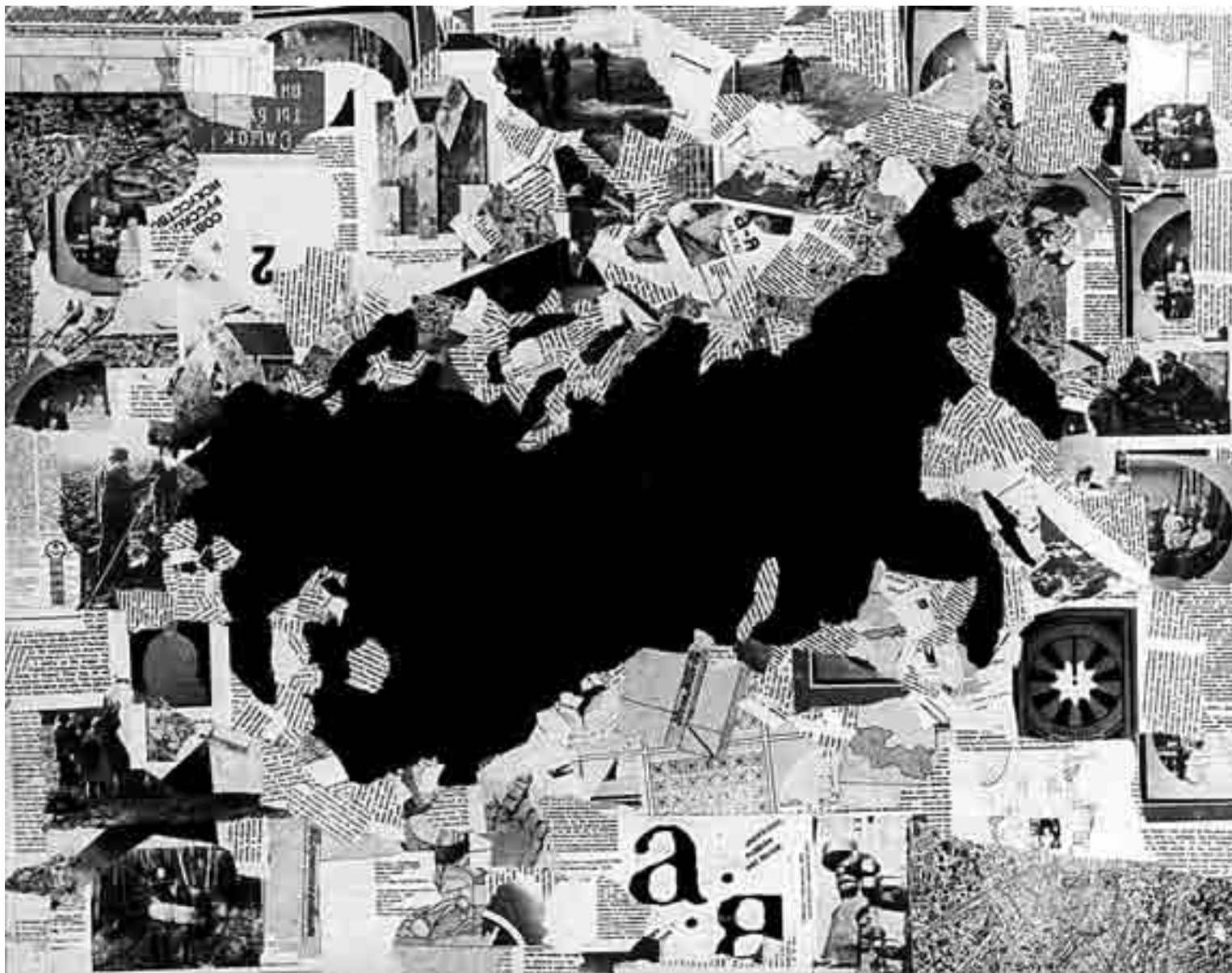
Summa archaeologiae

1981. Коллаж. 62 x 86.

Собрание Хортон и Нанси

Додж, Zimmerli Art Museum,

Нью Джерси, США



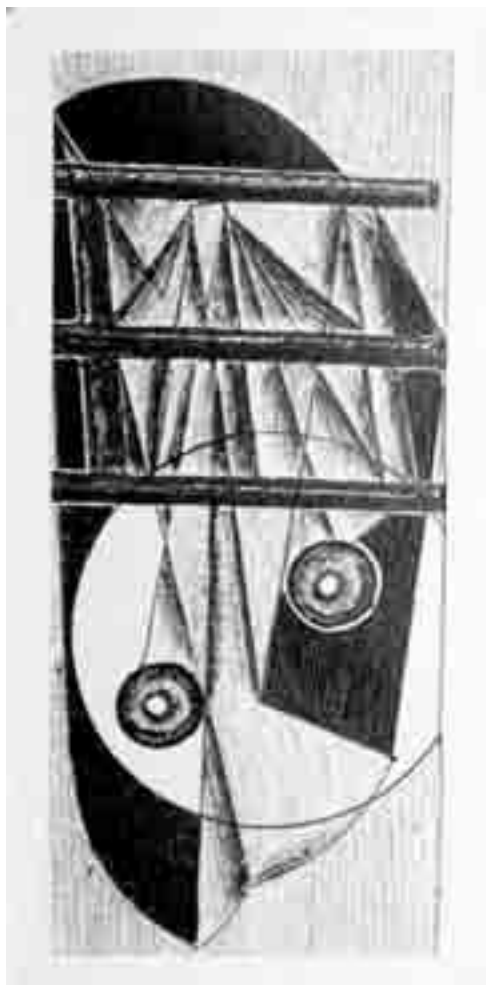
Наталья Абалакова

Композиция

супрематическая 1

1975. Бумага, тушь. 12 x 5.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Композиция

супрематическая 2

1975. Бумага, тушь. 12 x 5.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Большой бидон

1976. Холст, масло. 100 x 100

Собственность автора, Москва



Наталья Абалакова

Пейзаж с белым бидоном

1979. Холст, масло. 50 x 60
Собственность автора, Москва

Бочка

1979. Холст, масло. 50 x 60
Государственный центр
современного искусства,
Москва



Наталья Абалакова

Стоящая бочка

1979. Холст, масло. 50 x 60
Собственность автора, Москва

Лежащий бидон

1980. Холст, масло. 80 x 100
Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Овраг со сваями

1979. Холст, масло. 50 x 60
Собственность автора,
Москва

Свалка

1979. Холст, масло. 50 x 60
Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Двойной пейзаж

1979. Холст, масло. 50 x 60

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

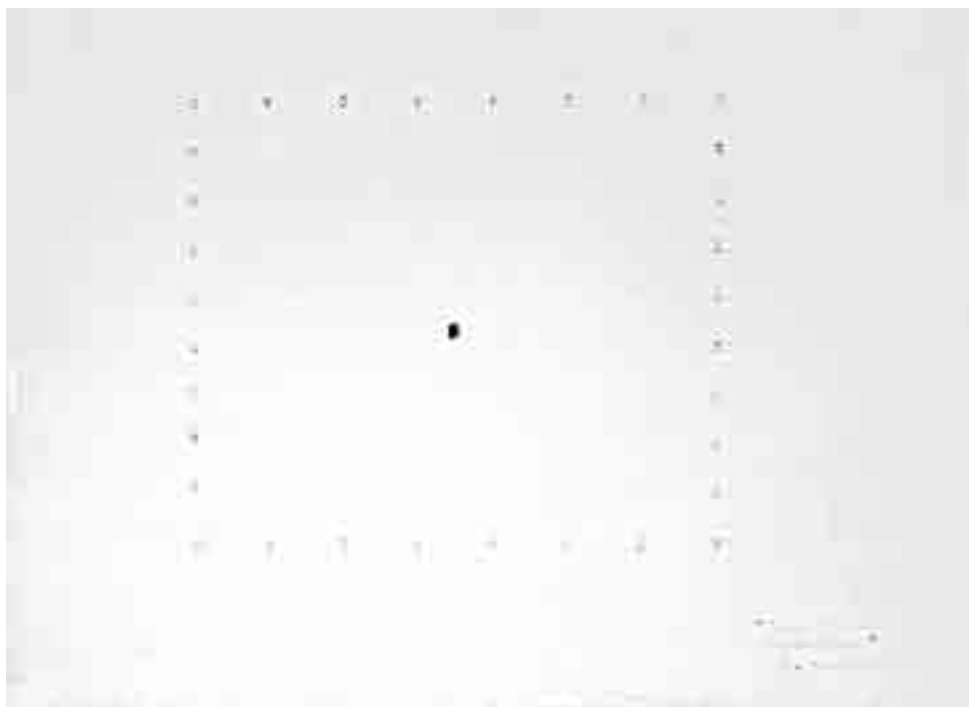
Менора.

1975. Смешанная
техника. 44 х 61.

Собственность автора,
Москва



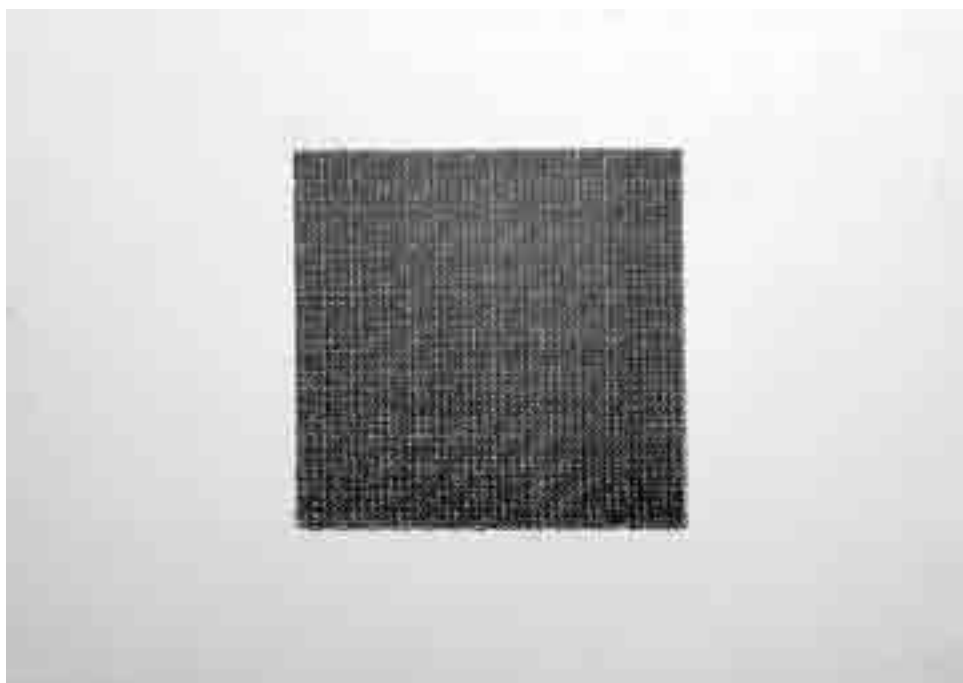
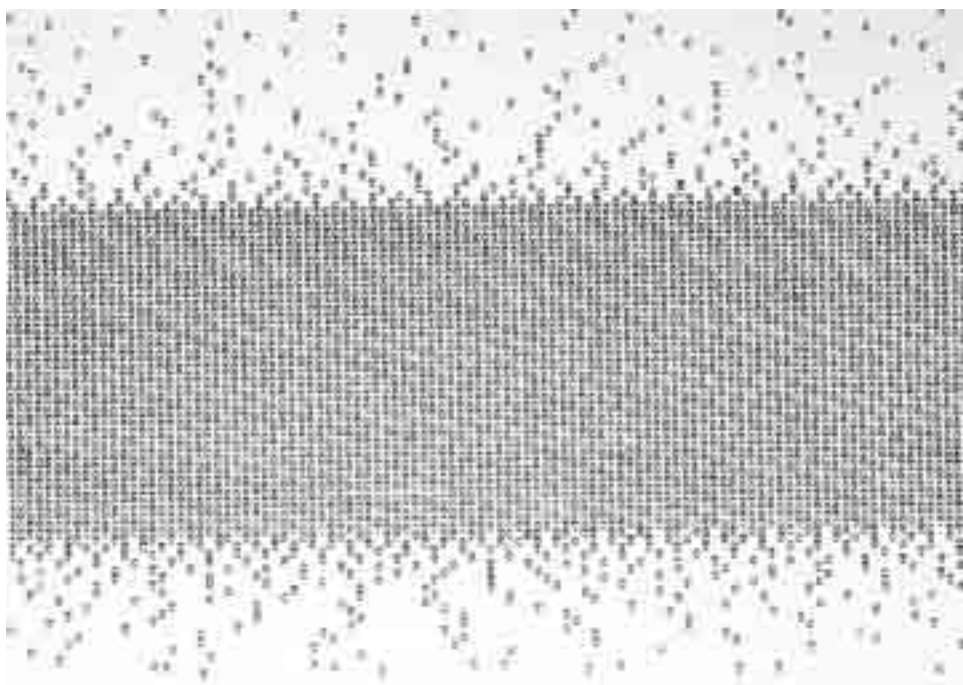


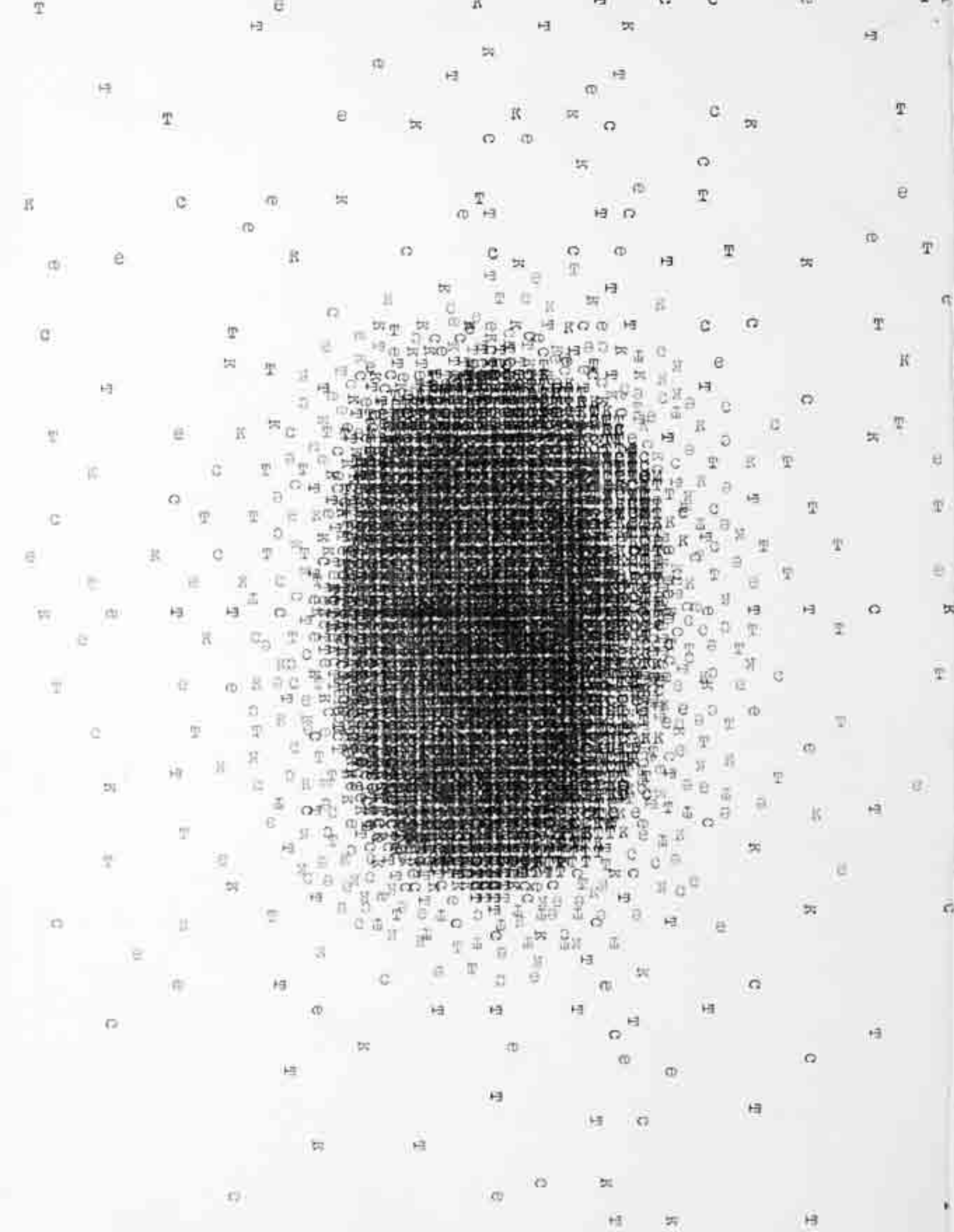


Анатолий Жигалов

Из серии Текст 1 (11 листов)

1980. Бумага, пишущая
машинка. 22 x 29.
Собственность автора,
Москва



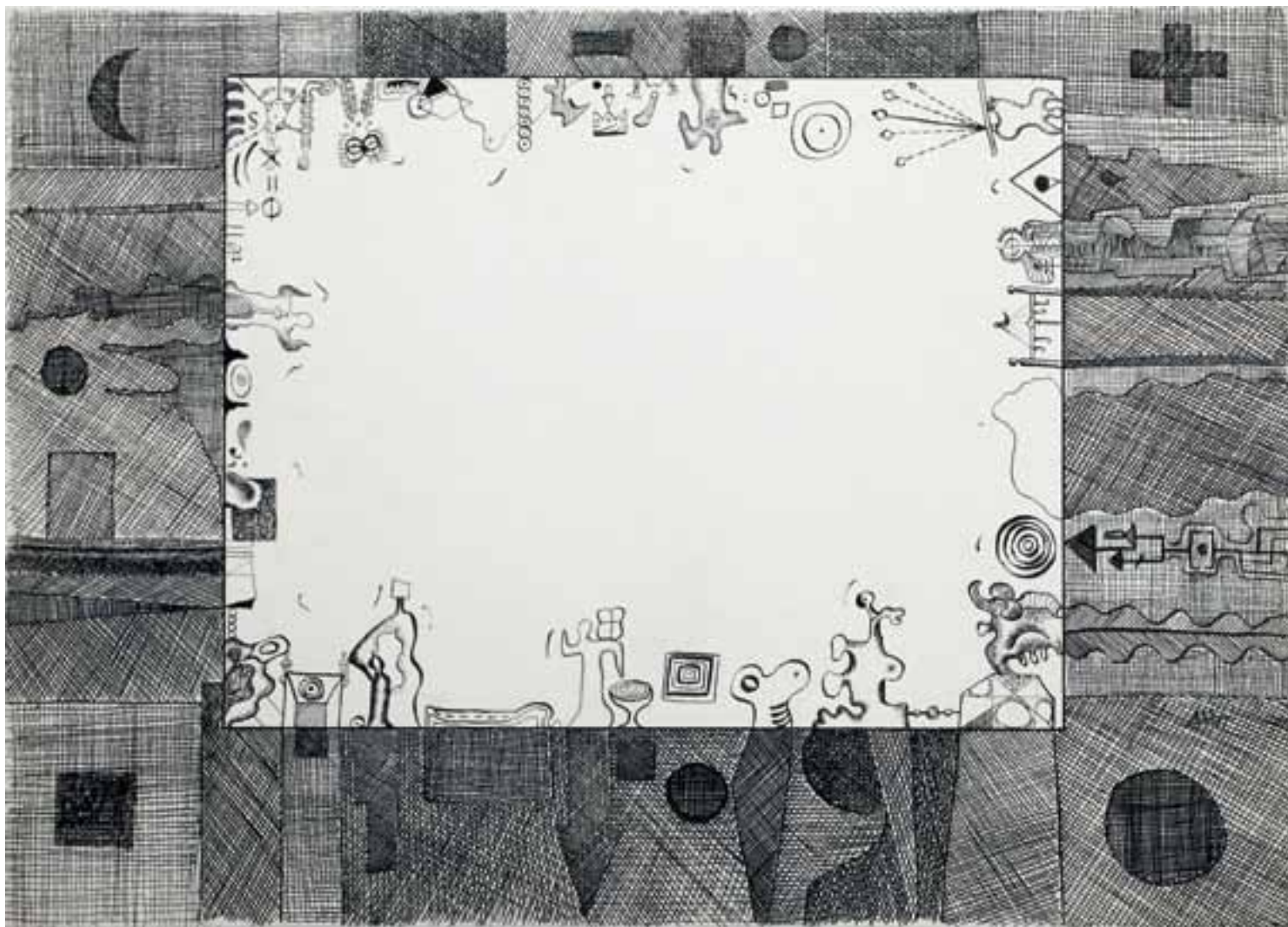


Анатолий Жигалов

Композиция

1977. Бумага, тушь. 30 x 21.

Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Композиция

1975. Смешанная
техника. 62 x 43
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

AU!

1961. Коллаж. 32 x 24
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Композиция

1959. Бумага, тушь. 27 x 19
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Композиция

1962. Бумага, гуашь. 29 x 20
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Композиция

1961. Оргалит, нитроэмаль.
123 x 41,5.
(На обратной стороне надпись
черной нитроэмалью:
1975 — год переезда А.Ж.
на новую квартиру, когда
картина была подарена
Александру Бабулевичу).
Собрание Александра
Бабулевича, Город?



Анатолий Жигалов

Композиция

1963. Оргалит, масло.
128 x 41
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Композиция с пружинкой.

1969. Холст, масло.

Собрание Александра Глезера,
Москва



Анатолий Жигалов

Композиция

с белым квадратом.

1977. Холст, масло. 70 x 80.

Собственность автора,
Москва

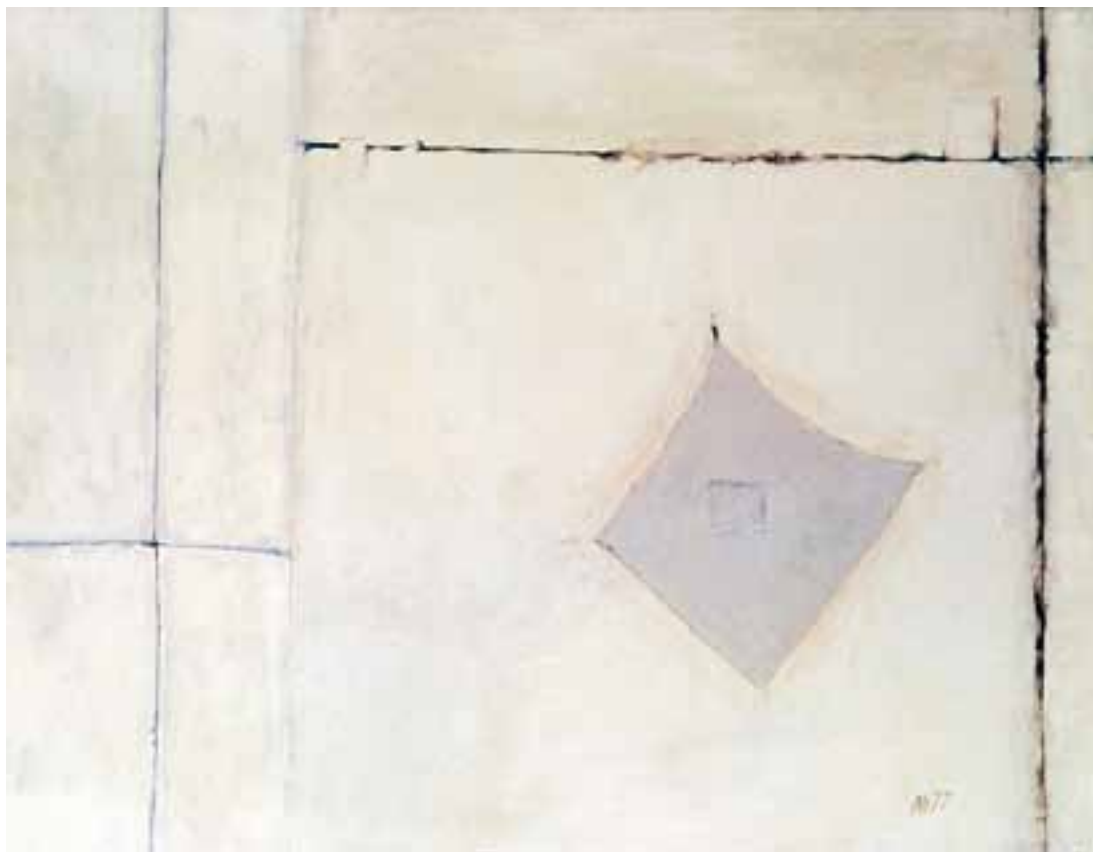
Анатолий Жигалов

Композиция

с серым квадратом

1977. Холст, масло. 50 x 66.

Государственный центр
современного искусства,
Москва

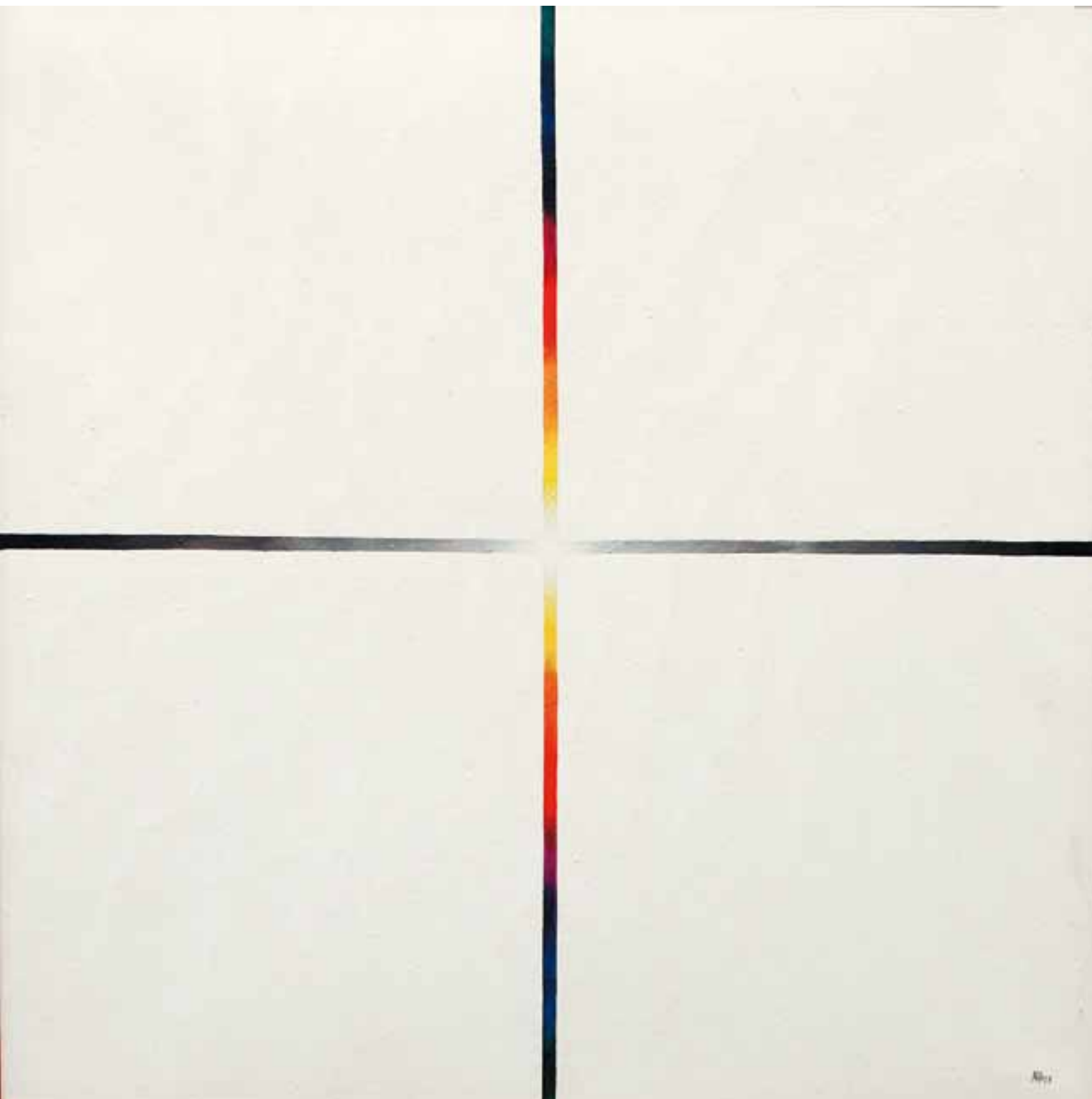


Анатолий Жигалов

Спектральный крест

1979. Холст, масло. 70 x 80.

Собственность автора, Москва



ЗОЛОТОЙ ЗАКОН

ТОТАРТ/ Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

Золотой цвет в культуре, в том числе и в русской, несет на себе особые семантические нагрузки. Это сакральный цвет фона икон, церковной утвари и облачения священства — «нематериальный», по толкованию богословов. Это также «материя» государственных регалий, символический цвет власти, могущества и богатства. Но это также и карнавальный образ денег, и эвфемизм для abject (отвратительного) в психоаналитической трактовке — устойчивая взаимообратимая пара — золото/экскременты. И, наконец, в своей сниженной бронзовой версии — «кладбищенский цвет». «Золото» в художественных акциях, объектах и перформансах разрушает устойчивую конструкцию социально приемлемого и маркирует событие прежде всего как артефакт, причем авангардный по своей стратегии, поскольку таковой оказывается активным вторжением искусства в жизнь и жизни в искусство, в своей дадаистской нарочитости ставя целый ряд вопросов относительно самой природы искусства, его связи с жизнью, его места и функционирования в социуме, а главное — о границах искусства и его эстетических категориях.

«Классический Тотарт-Объект», кроме всего прочего, органически связан с темой следа, а также ручного, «рукотворного» вмешательства, создавая новый полилог внутри одного и того же произведения. Так возникает расширенная и включающая в себя определенные «тоталитарные» нотки семантическая структура, искомая многомерность предельно конкретного и одновременно беспредельно абстрагированного образа. Пучок взаимоисключающих элементов — бамбуковая фашина (Восток/Запад, мягкое/твердое), эректильная вертикаль фашины/горизонтальное положение бревна, ожидающего распили-кастрации и т. д. — создают сложный образ поверженно-го, но все еще грозного тоталитаризма. Топор еще и один из символов «загадочной русской души» в ее далеко не однозначных проявлениях, эманация волевого-властного и анархически-безвластного начала; это и призыв к мятежу и бунту, и инструмент для упорядочения и обустройства жизненного ландшафта.

Семантически дополнительным цветом к золотому становится красный. Красный, «горячий» знак живописи перекликается с государственной топографией и «неугасимым огнем Малевича» (так однажды Джермано Целант обозначил код современной российской культуры, при помощи которого она якобы должна занять достойное место в международном контексте). Благодаря игре слов и смыслов (Red square — Красная площадь — Красный квадрат) разворачивается многоплановая игра «красной темы» (что бы под этим ни понималось).

Красный цвет присутствует в живописи обоих авторов, локализуясь в «китайской теме» и напоминая о событиях недавнего прошлого — красных цитатниках Мао и культурных ревизиях и революциях, столь привлекательных для современных художников для считывания, интерпретации и переинтерпретации нашей собственной и совсем уже не китайской истории. Одно из живописных полотен с китайским иероглифом, означающим «Демокра-

тия» (с китайским иероглифом, означающим «Демократия»), — это еще один пример того, как искусство становится полем для диалога между культурами. В этом диалоге искусство не просто передает, но и создает новые смыслы, которые становятся частью нашей культуры. Это и есть «Золотой закон» искусства — закон, который не имеет границ и который всегда актуален.

тия», было создано Наталией Абалаковой во время драматических событий на площади Тянь Ань Мынь в 1989 г. Динамическое экспрессионистское письмо не противоречит жесткому структурному хладнокровию аналитической концепции; и в этом можно видеть гендерный аспект взаимодействия художников, «внутреннюю» империю соавторства, проговаривания таких тем, как идентичность, субъективность, пол, желание. В перформансах сами тела художников оказывались одновременно и инструментом, и художественным образом и феноменологией.

**Классический
ТОТАРТ-объект.
(Золотой топор)**

1987. Объект.

Бамбуковые козлы, бамбуковая
фашина, золотой топор.
Собственность художников

ТОТАРТ

Вид экспозиции.

Московский музей
современного искусства,
2012







Созерцание золотого топора
1990. Перформанс/инсталляция.

Классический тотарт-объект
Золотой топор (1987).
Дерево, металл, бронзовая
краска, текст
Фото: Сергей Николаев,
Летисия Сестари.

Объект — ручная работа, несущая печать мануального исполнительства и жесты окрашивания-золочения. Тема рук (ручного вмешательства) незримо наложилась здесь на текстуру образа, пересекаясь с агрессивно-созидательным комплексом под знаком топора (фасций). Возникает расширенная, включающая «тоталитарные» нотки семантическая структура, искомая многомерность предельно конкретного и одновременно беспредельно абстрагированного образа. Топор, как известно, один из символов «загадочной русской души» в ее далеко не однозначных проявлениях. Топор — олицетворение мятежно-разбойной удали и волюнтаризма сильной власти («лес рубят — щепки летят»), аксессуар опричника, разбойника и палача и инструмент зодчего. Топор — эманация волевого-властного и анархически-безвластного начал (сигнал мятежа) и способ расчленять и упорядочивать жизненный ландшафт. Он же — и напоминание о ремесле лесоруба, увязанном не только с темой «деревянной Руси», но и с хайдеггеровской метафорикой «тропок дровосека», лесных троп, выводящих к «подземным ручьям»: к забытому Бытию и скрытной Природе. Руки с топором качественно нейтральны, функционально обратимы — это и первое свидетельство вторжения в природу, предвосхищение техно-агрессии, и знак ностальгии по дотехнологическому контакту с природной средой. Под знаком топора сочетаются анархия и тирания, творчество и грубый физический труд; он — символ прорубания гносеологических ниш, в том числе «окна в Европу», которое, увы, столь часто зарастает и требует все новых усилий.

Сергей Кусков
«Творчество» №11, 1990

В 1924-м году, в статье для журнала «ЛЕФ» Осип Брик призывал художника отправиться в путешествие «От картины к ситцу» и делать только такое искусство, которое приносило бы прямую пользу обществу. В семидесятых идею утилизации потенциала творческой личности травестировал Аркадий Райкин, предложивший приспособить динамо-машины к балеринам.

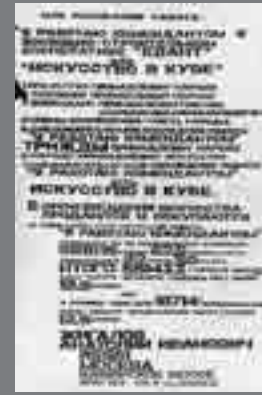
С другой стороны, многие западные художники в тот момент были твердо уверены в том, что истинное произведение искусства должно обратиться в прямое социальное действие. В 1982-м году Йозеф Бойс на documenta 7 начал акцию по высадке 7000 дубов. Экологически-ориентированный проект немецкого художника нес в себе сильный элемент социального понуждения по отношению к горожанам — огромную кучу базальтовых глыб с центральной площади Касселя разрешалось убрать только по окончании реализации проекта. В октябре того же 1982 года группой ТОТАРТ был проведен субботник, на котором была заложена «Аллея Авангарда». Но никакого давления на социум не предполагалось — напротив, речь шла об изучении возможных стратегий тотального растворения жеста художника в потоке реальной жизни. Начнем с того, что Анатолий Жигалов перед тем устроился работать комендантом в жилищный кооператив. И благоустройство прилегающей к дому территории, очевидно, входило в список его прямых должностных обязанностей; при этом в объявлении, приглашающем на субботник, прямо говорилось о том, что аллея станет «коллективным произведением искусства». Но, судя по всему, жильцов такой призыв коменданта как-то не очень заинтересовал; в основном проект был исполнен силами приглашенной художественной общественности. Но последние были мотивированы не столько идеей улучшения городской среды, сколько своим участием в художественной акции.

Между тем, это была фактически первая попытка выйти в реальное общественное пространство — до того момента вся возможная активность проходила только в закрытом кругу, среди «своих». В свое время Пьер Бурдьё прямо противопоставлял «эффект гетто» и «эффект клуба». Но сообщество неофициальных художников одновременно было и гетто, куда вытеснялись все отверженные эстетическим официозом, и замкнутым элитарным клубом с очень сложными правилами приема новых членов.

И все понимали, что попытка выхода из гетто несет в себе опасность. В 1985 году жильцы дома были приглашены на воскресник, в ходе которого заборы, скамейки и урны вокруг дома были выкрашены в золотой цвет. Краткое объявление было подписано «ТОТАРТ». К акции присоединились и жильцы дома — в интересное действие включились не только гулявшие во дворе детишки, но и их обстоятельные папы и серьезные бабушки. И тем самым исполнили завет Бойса: «Каждый человек — художник». Сами они, конечно же, ни о чем таком и не помышляли; очевидно, соседи расценивали все происходящее как забавную выходку симпатичной и чудаковатой парочки. В результате ситуация удивительным образом соответствовала «Esthétique relationnelle», «эстетике взаимоотношений», постулированной в 1995-м Николя Бурье.

При этом из акции были тщательно элиминированы даже самые слабые политические намеки, зато всякий мог легко развернуть почти неограниченный спектр культурологических ассоциаций. Однако, несмотря на это, система неожиданно среагировала на нарушение границ — Анатолий Жигалов был препровожден в психбольницу. Но вскоре был оттуда отпущен — напомним, что в 1985-м в воздухе уже «пахло переменами».

А. К.



Искусство в кубе.

«Моя последняя работа: я работаю комендантом в ЖСК «КВАНТ», или «Искусство в кубе»

1982–1985. Из серии Комендантская работа

1. Искусство принадлежит народу.
2. Художник принадлежит народу.
3. Комендант принадлежит членам кооператива, нанимающим его.
4. Члены кооператива — часть народа.
5. Следовательно, моя последняя работа «Я работаю комендантом» ТРИЖДЫ принадлежит народу.
6. Народу принадлежит искусство.
7. Следовательно, моя последняя работа «Я работаю комендантом» есть «ИСКУССТВО В КУБЕ».
8. Произведения искусства продаются и покупаются.
9. Один месяц моей последней работы «Я работаю комендантом» продается по ее номинальной стоимости 561 515 (пятьсот шестьдесят одна тысяча пятьсот пятнадцать) рублей 62,5 коп. (82,50 в кубе) минус заработанные 82 (восемьдесят два) рубля 50 коп.
Итого: 561 433 (пятьсот шестьдесят одна тысяча четыреста тридцать три) рубля 12,5 коп. или в розницу: один день 18 714 (восемнадцать тысяч семьсот четырнадцать) рублей 12 коп.

Жигалов Анатолий Иванович,
115561 Москва, Каширское
шоссе 132 кв. 4. Тел. 399 30 38.

Искусство в кубе.

«Моя последняя работа:

**я работаю комендантом в ЖСК «КВАНТ»,
или «Искусство в кубе»**

1982–1985. Из серии Комендантская работа

Субботник по закладыванию аллеи авангарда.

Из серии Комендантская работа. 1982. Акция

Субботник, по закладыванию «Аллеи Авангарда»

был проведен 9 октября 1982 года вдоль дома №130 со стороны Каширского шоссе. В Субботнике приняли участие московские и ленинградские художники, и любители искусства.

Слева направо: Николай Панитков, Алексей Каменский, Владимир МIRONENKO, Юрий Альберт, Эйно Лапполайнен

Фото: Владимир Полищук.



Золотой воскресник

1985. Акция.

Из «Комендантской работы»

Золотой воскресник

1985. Акция.

Завершающая работа из серий «Комендантская работа» и «Золотая серия» («Золотая лестница», «16 позиций самоотжествления», «Почтарт» и др.). Был объявлен «Золотой воскресник» по дому №130. Подпись под объявлением: ТОТАРТ. Во время Воскресника, на который пришли друзья художников и жители дома, заборы, скамейки и урны вокруг дома были выкрашены в золотой цвет. Работа проводилась в реальной среде и в социальных условиях этой среды. Золотой цвет несет особые семантические нагрузки в русской культуре. Это сакральный цвет фона икон и церквей, нематериальный по теологическому определению, это цвет государственных регалий, это знак денег (и дерьма), и, наконец, это кладбищенский цвет. Использованный в данной акции, он резко смещает всю устойчивую конструкцию социально привычного и маркирует событие именно как артефакт, причем артефакт авангардный по своей стратегии, поскольку как таковой он оказывается активным вторжением искусства в жизнь и жизни в искусство и ставит целый ряд вопросов относительно природы искусства, его связи с жизнью, его места и функционирования в обществе и, главное, о границах искусства и его эстетических категориях. В то же время здесь явно ощутима постмодернистская тактика, проявляющаяся в самой ироничности подходов и использовании материала. Что касается вопроса о границах искусства, существенного для Проекта «Исследования существа искусства применительно к Жизни и Искусству», то здесь он был поставлен и разрешен: вскоре после Воскресника (а также интервью телевизионной компании NBC) А. Жигалов был арестован милицией (причем в Иностранной Библиотеке, где он делал рефераты по эстетике постмодернизма для Бюллетеня Библиотеки им. Ленина) и помещен на месяц в психиатрическую лечебницу. Жизнь как обычно победила искусство. «Пределы» были определены четко и быстро. Художник получил высшую оценку, на какую способно Государство (тоталитарное). «Участок (полицейский) — место встречи меня и Государства», — писал Велимир Хлебников еще в сравнительно вольные дореволюционные годы, бродяжа по еще сравнительно вольной Природе. Полвека спустя Государство, само ставшее Природой, не оставляет ни одного участка, ни малейшего зазора, где с ним можно было бы разминуться. Оно стало Искусством с большой буквы. Фильм (8 мм) утрачен

Золотой воскресник — 2. 2009

Повторение акции «Золотой воскресник» 1985 года художниками-добровольцами на открытии IX Международной Биеннале современного искусства «Диалоги», Санкт-Петербург
Марина Федотова, Александр Менус

Золотой воскресник — 3. 2011

Повторение акции «Золотой воскресник» 1985 года художниками группировки ЗИП в Краснодаре на фестивале паблик-арт «Может»



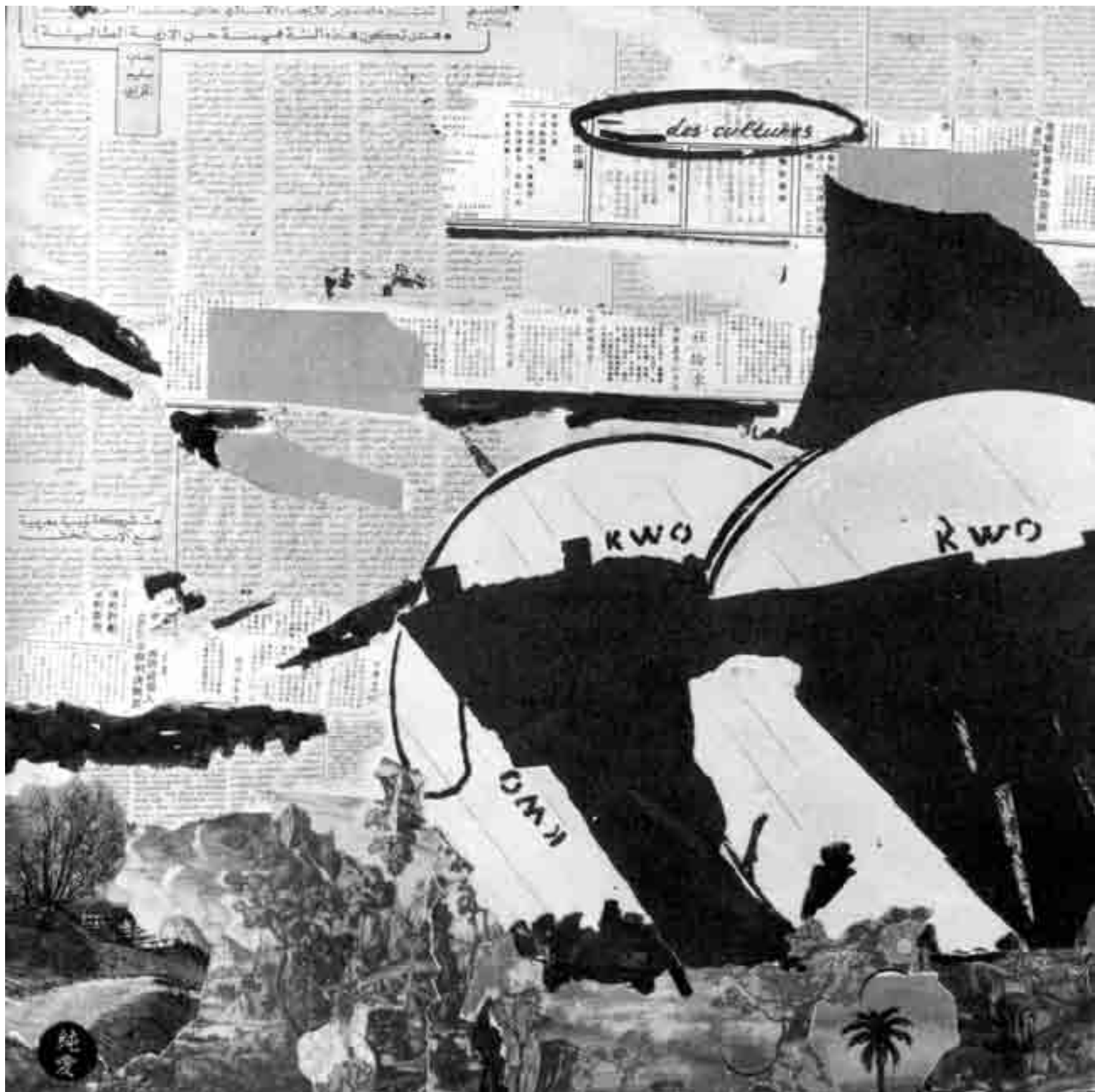
Наталья Абалакова

KWO

Из серии **Summa
archaeologiae**

1983. Коллаж. 61 x 85

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Maxi Perform Color

Из серии Summa

archaeologiae

1982. Коллаж. 62 x 86

Собрание Нортон и Нанси Додж,

Zimmerli Art Museum,

Нью Джерси, США



Эти славные 60-е–70-е

1982. Перформанс/инсталляция

По стенам комнаты на уровне глаз наклеен пояс из Каталога «Цвет, форма, пространство» (1979 г. Малая Грузинская 28, МОГКХ, Москва). Выше и ниже этой «линии горизонта» была развешена документация, отражающая московскую художественную ситуацию 1960-х и 1970-х г.г. Расположенная смысловыми и хронологическими гнездами, эта документация являлась своеобразным мемуарным описанием ситуации «глазами» авторов Проекта «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству.» Помимо документации по московской ситуации, было немало материалов чешских, словацких и французских художников, друзей авторов Проекта.

Эти славные 60-е — 70-е.

1982. Перформанс/инсталляция

Слева направо: Свен Гундлах, Алик Рябский, Наталья Абалакова, Никита Алексеев
Фото: Георгий Кизевальтер, Алик Рябский



Работа

1983. Перформанс
Слева направо: Наталья Абалакова, Симона Сохранская, Витаускас Стасюнас, Анатолий Жигалов
Фото: Алик Рябский

Работа построена по принципу «perpetuum mobile» и теоретически бесконечна. Этот принцип «тотального» действия и «тотального» присутствия, требующего от зрителя выбора, положен в основу дальнейших ТОТАРТ-перформансов. Художники (Мужчина и Женщина) образуют абсолютно автономную систему, не зависящую от зрителя (проблема Художник-Общество). В то же время это открытая система, так что ее не может нарушить никакое вмешательство извне, на которое она адекватно реагирует (исключение составляет физическое уничтожение субъектов действия). Поскольку время «Работы» протекает как бы в вечности, темп ее замедлен и воспринимается как фрагмент какого-то ритуала. Происходит непрерывное чередование порядка и хаоса.



Берегите искусство — наше богатство!

1983. Перформанс/
инвайронмент
Фото: Игорь Макаревич,
Алик Рябский.

Инсталляция представляет собой три зоны искусства:

1. Зона «чистого искусства» — «бочка» и «панно».
2. Зона, где искусство становится достоянием масс.
3. Зона, где искусство начинает засорять окружающую среду и требует вмешательства с целью его ликвидации. Бочка использовалась зрителями как кабина для переодевания и как баскетбольная корзина, а панно как волейбольная сетка.



Берегите искусство — наше богатство!

1983. Перформанс/
инвайронмент





(ИСКУССТВО ТРЕБУЕТ ЖЕРТВ)

Это произведение искусства может создать любой человек в любой точке земного шара, где существуют водоемы: Москва, комары, мушкетеры, бабки и проч. Над землей или водой (или болотом) повешиваемся куб, отлитый из противомоскитной сетки, покрытой снаружи клейким веществом. Изнутри куб - полон сильно освещен.

Человек, решивший на такую акцию мажорит. Снутри куба с заката до рассвета - этого времени хватит. Гиды насекомых плотно облепляют поверхность куба и прекратили поступление воздуха. Куб с зерном навсегда оживет на своем месте как памятник ТОТАРТ'А.

А. М. Сухан

25.VII.86
Позорелово

Анатолий Жигалов

Искусство требует жертв

1986. Смешанная техника. 42 x 29
Собственность автора, Москва

**Классический тотарт-объект
(Золотой топор)**

1987. Смешанная техника. 42 x 29.
Собственность автора, Москва

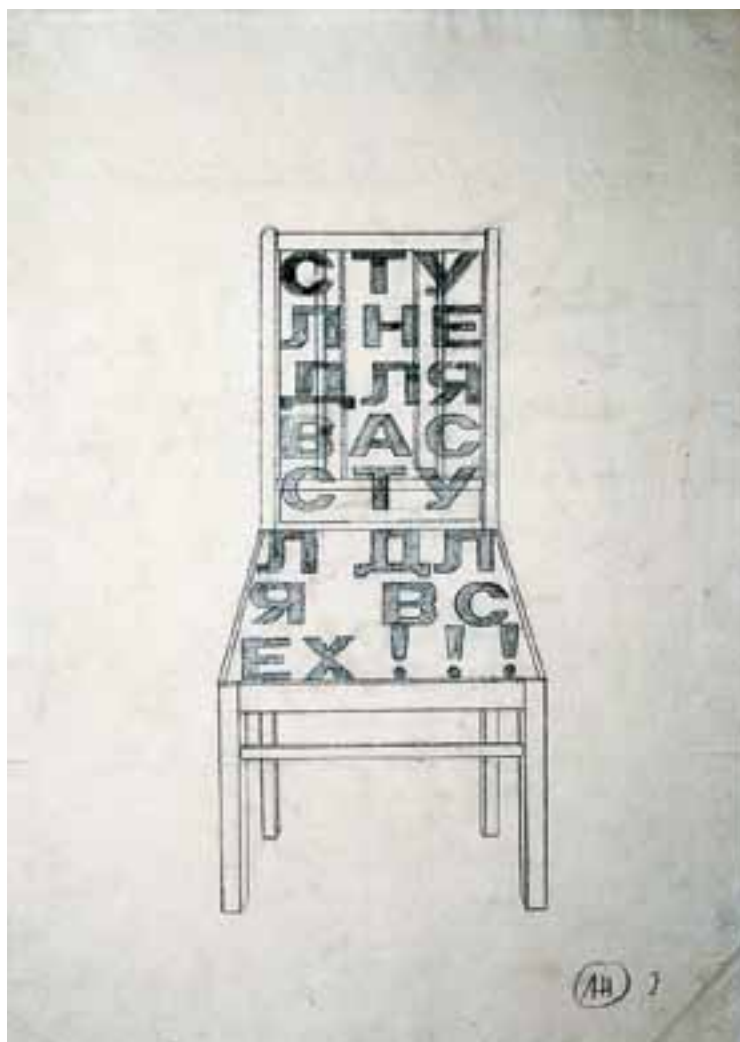
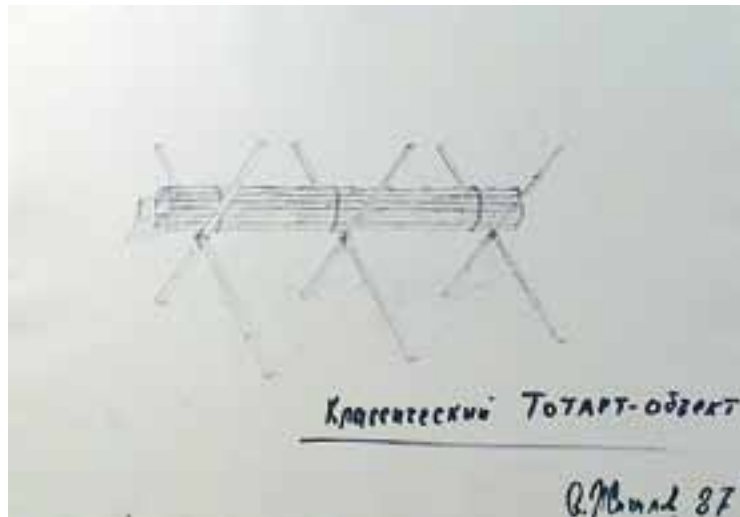
«Стул не для вас – стул для всех». Проект
Собственность автора, Москва

Жизнь и смерть

1986. Проект акции
Смешанная техника. 42 x 29
Собственность автора, Москва

Икар

1986. Смешанная техника. 42 x 29
Собственность автора, Москва





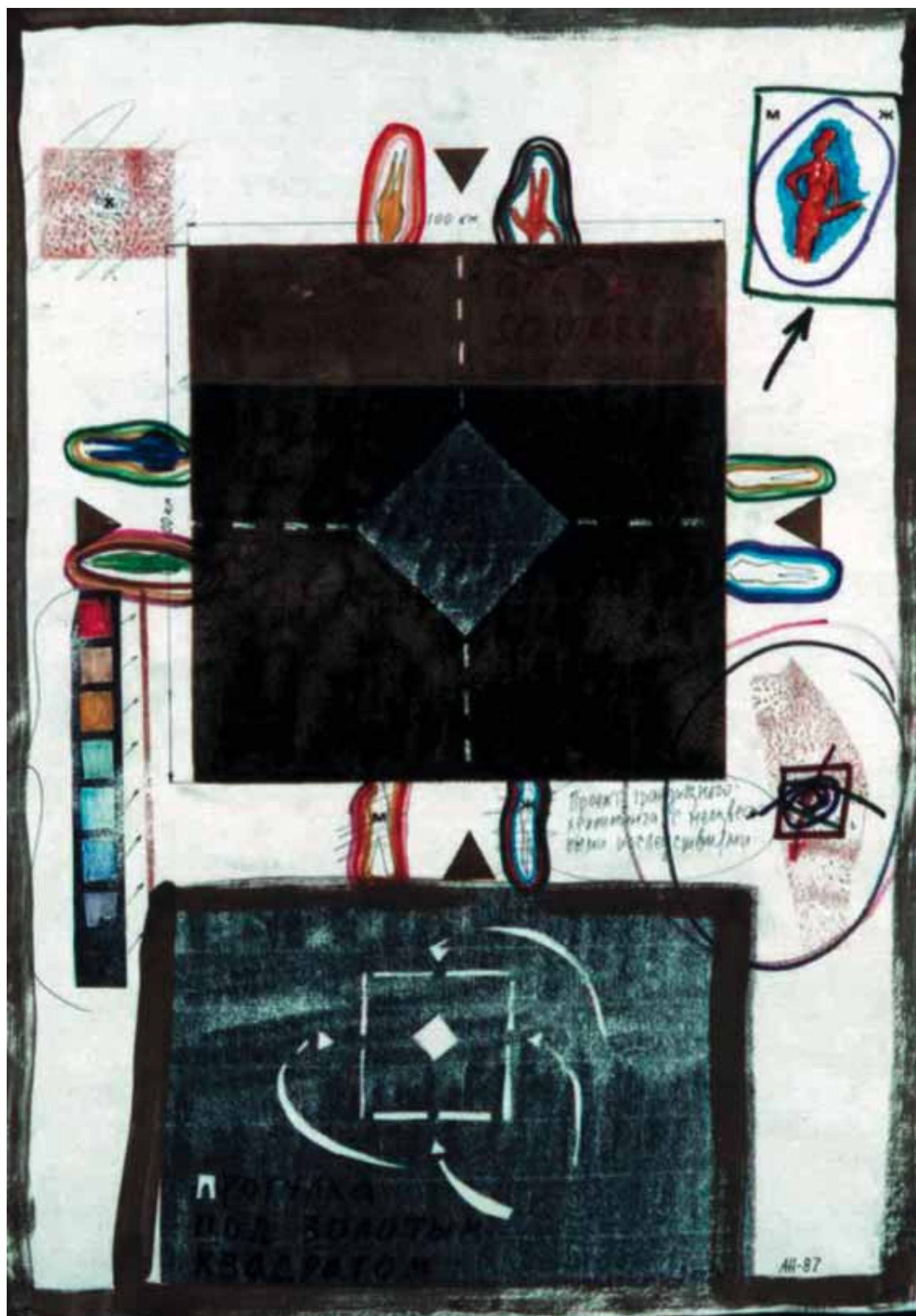
**Потерпеть немного
и все будет хорошо.**

1997. Мультимедиа проект.
Гуманитарный фонд «Свободная
культура»,
галерея «21», Санкт-Петербург;
1997–1998 «Spider&Mouse»,
Москва
(В дальнейшем экспозиционная
одноканальная и
четырехканальная версии)
Фрагменты

Анатолий Жигалов

Окно-1, Окно-2, Окно-3

1987. Смешанная техника.
42 x 29.
Собственность автора,
Москва



Окно-1. 1983. Перформанс

В данной работе художники выставляют самих себя как объекты зрительского созерцания и возможной зрительской реакции, самым фактом своего присутствия провоцируя зрителя на решение (стимул-реакция).

В этой работе впервые вводится термин TOTART

Окно-2. 1983. Перформанс.

Фото: Георгий Кизевальтер.

Иконическое изображение художников как безымянных человеческих особей (Мужчины и Женщины). Утопия — антиутопия. Возвышение — уничижение. Принимая во внимание, что перформанс проходил в центре Москвы, что было много зрителей, а яркий экран и толпа привлекали внимание прохожих, не приходится удивляться напряженности созданной атмосферы

Окно-2. 1983. Перформанс

Absence-Presence (Окно-3). 1984. Инсталляция.

Картонные силуэты художников в полный рост.

«LeVivant et l'Artificiel», Авиньон, Франция.

Коллекция Пьера-Алена Юбера, Марсель





Семечки

1983. Перформанс

Фото: Георгий Кизевальтер

Весь вечер Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов грызут подсолнечные семечки, постепенно заражая этим всех присутствующих, так что к концу вечера весь пол заплыван полностью. Время от времени автогид, проводящий экскурсию по «экспозиции» вещает: «Тотальное Художественное Действие осуществляет Проект «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству».

Знак авангарда

1984. Музыкальный перформанс

Фото: Владимир Полищук. Слева направо: Наталья Абалакова, Вадим Захаров, Зоя Полякова, Анатолий Жигалов, Евгений Барабанов. На переднем плане: Валентина Гончарова.

Художники сидят на стульях лицами к холодильнику. У А.Ж. на коленях шарф, нить от которого продета через ручки холодильника и тянется к Н.А. А.Ж) распускает шарф, а Н.А. сматывает нить в клубок. Музыкантам представлена возможность импровизировать в предложенной ситуации «бесконечного» перформанса — открытой системы, реагирующей на внешние и внутренние импульсы. Работа закончилась, когда один из присутствующих внезапно перерезал нить.

Диспутарт — 1

1984. Перформанс

Слева направо: Наталья Абалакова, Константин Звездочетов, Сергей Мироненко, Анатолий Жигалов, Юрий Табак, Сергей Рузер, Виктор Николаев, Никита Алексеев

Фото: Георгий Кизевальтер.

Из подвала звучат тексты о художественной ситуации в Москве («анализ» выставок-событий АПТАРТ) и об авангардном искусстве в советских условиях.

Попытка диалога художник — художественная среда (как часть общества).

Очищение

1983. Акция

Фото: Иржи Неедлы

Работа сделана по предложению итальянского художника Паоло Бариле. Присланная им для очищения загрязненного пространства «чистая» земля из раскопок Помпеи была рассыпана по дну залитого нечистотами пруду в Орехово-Борисово, а часть съедена художниками во очищение самих себя от скверны.

Веревка

1984. Акция

На переднем плане: Матти Миллиус, Анатолий Жигалов, жители города Тарту и Ева Жигалова.

Присутствующим предлагается взяться за веревку и образовать единую цепь и выйти на улицу, где они могут столкнуться с различными неожиданностями в реальной городской среде. Длительность акции зависит от обстоятельств или заканчивается, когда цепь покидает последний участник.



Русская рулетка

1985. Перформанс

Фото: Алик Рябский.

Художники сидят перед зеркалом и созерцают собственные отражения и отражение фильма, проецируемого на белую стену позади них. Зритель располагается по обеим сторонам «площадки» и волен смотреть на сидящих перед зеркалом и их отражения или на экран.

Теме зеркала соответствует строгая зеркальность и геометрическая четкость всей композиции перформанса и текста. Игорь Алейников, фильм 8 мм



Анатолий Жигалов

Композиция.

Из Мусорной серии

1985. Коллаж, смешанная

техника. 60 x 84

Собственность автора,

Москва







Наталья Абалакова

Эскиз Красной комнаты

1983. Бумага, гуашь. 62 x 86
Собственность автора, Москва

Эскиз Красной комнаты

1985. Бумага, гуашь. 62 x 86
Собственность автора, Москва

**16 позиций для
самоотожествления
(Золотая комната)**

1985. Живописный перформанс/
инсталляция
Фото: Игорь Алейников
А.Ж. обрисовывает Н.А. красной
и золотой краской. Затем Н.А.
обрисовывает А.Ж. Художники
двигаются по часовой стрелке,
пока белые фигуры с красным
контуром и золотым фоном не
покрывают все стены. После
этого Н.А. красит лицо и тело
А.Ж. красной краской, а А.Ж.
лицо и тело Н.А. золотой.
Зрители следят за действием
через дверной глазок.
(Видеодокументация: Сабина
Хенсген; фильм 16 мм 20 мин.,
Игорь Алейников).

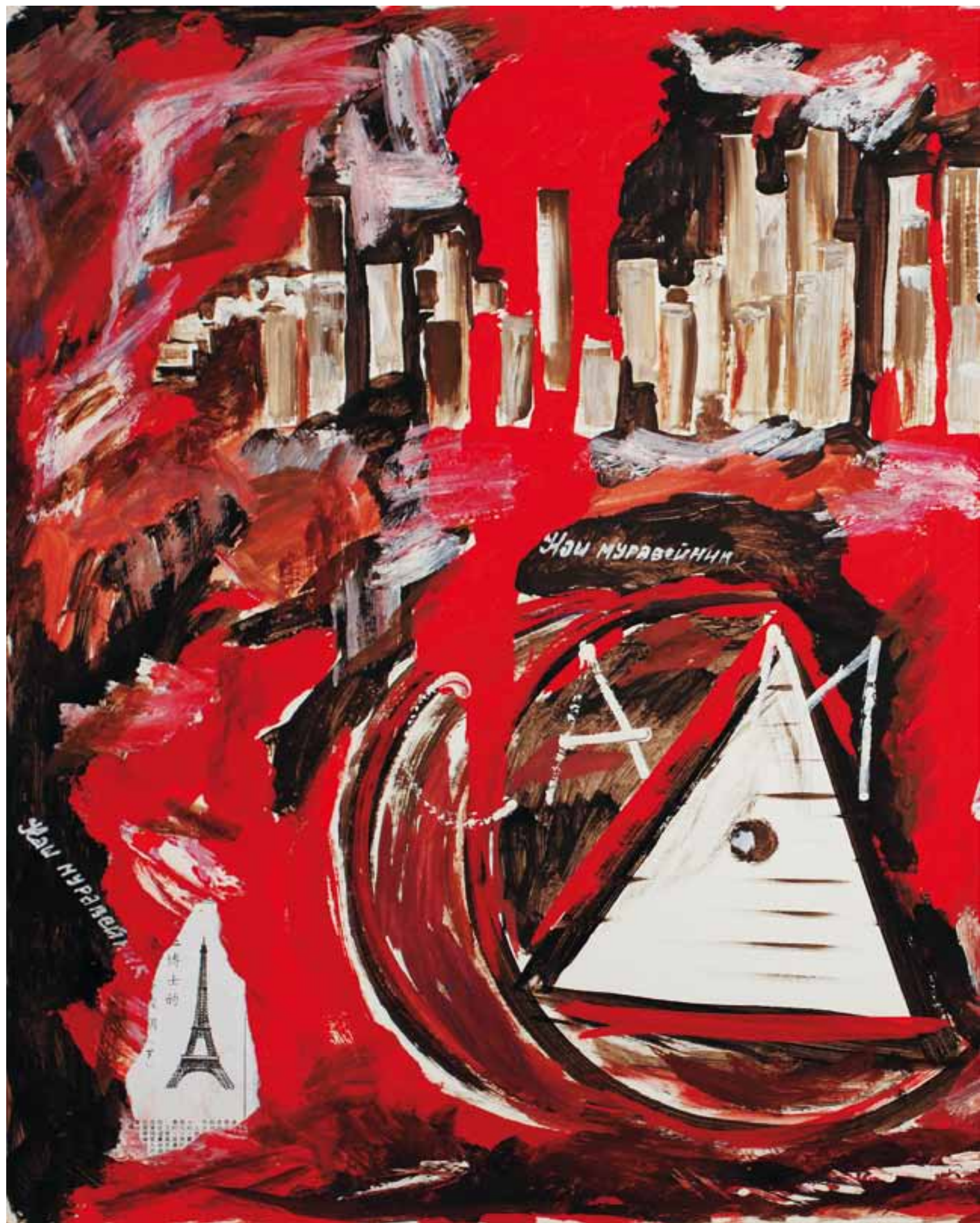
**И это
совершенно реально
(Красная комната)**

1986. Живописный перформанс/
инсталляция
В течение этого периода
кинокамера (8 мм, Игорь
Алейников) фиксировала
живописную работу Н.
Абалаковой. Все дни работы над
«Комнатой» дом был открыт для
посещения.
(Фильм 8 мм, Игорь Алейников).

**И это
совершенно реально
(Красная комната)**

1986. Живописный перформанс/
инсталляция

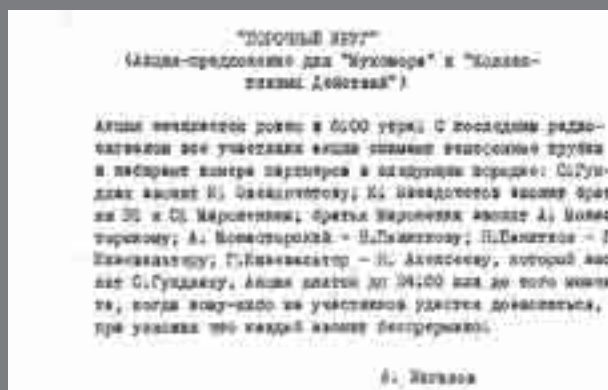




Наталья Абалакова

Эскиз Красной комнаты
1983. Бумага, гуашь. 62 x 86
Собственность автора, Москва





Проект «Исследование круга» (1982) естественным образом продолжает другой «концептуальный сериал» — «Исследование квадрата» (1981). В «первом сезоне», задачей которого была десакрализация мессианских амбиций русско-го авангарда, человеческое тело прямо вписывалось в некое подобие «Черного квадрата». (Исключение составляет только предельно травестийный арте-факт «Навозный квадрат»). В серии «Исследование круга» Малевич уже не упоминается прямо — группа ТОТАРТ перешла от достаточно локальной за-дачи к прямой критике языков. Напомним, что оба участника группы — фи-лологи по образованию. Наверное, именно по этой причине серия больше похожа на иллюстративные примеры к статье «Круг» в каком-нибудь лингво-семиотическом словаре. Серия состоит из самых разных по жанру составляю-щих. В нее входят: фотографии «Круги на воде», «Школьный кружок»; картина Сергея Шаблава «Кольцевая автодорога»; персональные акции без публики; проекты акций (в ходе одной из них участники должны были звонить друг другу «по кругу»). Очевидно, что в данном случае исследова-тельской работой занимался некий излюбленный в кругу концептуалистов пер-сонаж: этот старательный, но недалекий ученый «напихал» в статью все, что было под рукой. Например, понятие «Круговая порука» самым незатейливым образом иллюстрируется фотографией, где группа художников выстроилась в круг, взявшись за руки. В результате такого рода исследований убедительно доказано, что одному произвольно взятому означаемому («Круг») запросто мо-гут соответствовать любые произвольно взятые наборы означающих.

На первый взгляд в акции «Описанный круг» денотат идеально, даже несколь-ко прямолинейно соответствует коннотату: на фотографии мужчина мочит-ся на снег, стараясь вычертить таким образом круг. Затяжное исследование вдруг обращается мальчишеской детсадовской забавой, заставляющей вспо-мнить смачную присказку «Будь другом, насы кругом!». (Интересно, что чаще всего ее используют в паре с другим выражением — «Будь братом, насы квадратом»). Такие трикстерские ходы ранее были не очень свойственны про-ектам ТОТАРТА; наверное, их появление можно связывать с близким обще-нием художников с участниками группы «Мухомор» и кругом проекта АП-ТАРТ.

Но Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова все же художники более старше-го поколения — и вместо беззаботного ньювейверского (улета) драйва мы на-блюдаем отлично налаженный и продуманный семиотический разгул. Опи-санные выше контаминации смутили бы бесстрашную воительницу структу-рализма Юлию Кристеву. Следует отметить, что в подобного рода акциях те-лесным референтом от группы ТОТАРТ неизменно выступает только один ее участник — Анатолий Жигалов. Но в данном случае наблюдается совершенно явственная гендерная асимметрия. Всякий детсадовец, еще не освоивший азы феминизма, понимает, что выполнить такой проект может только мужчина. Но от обвинений в приверженности фаллократическим отклонениям спасает следующая акция — «Кровавый круг» — там круг образован каплями крови, вытекающими из порезанной руки художника.

А. К.

Попытка растопить снег, или точка отсчета.
Серия Исследование круга
 1982. Акция.

Тело, снег, дыхание.
 13 работ
 Фото: Вадим Захаров

Порочный круг.
Серия Исследование круга
 1982. Акция-предложение для групп «Мухомор» и «Коллективные Действия».
 13 работ

Описанный круг.
Серия Исследование круга
 1982. Акция. Тело, снег, моча.
 13 работ

Кровный круг.
Серия Исследование круга
 1982. Снег, кровь.
 13 работ

Круговая порука.
Серия Исследование круга
 1982. Коллективная акция.
 13 работ
 Слева направо:
 Анатолий Жигалов,
 Никита Алексеев,
 Наталья Абалакова,
 Свен Гундлах,
 Николай Козлов,
 Алексей Соболев



**Неисследимое оставляет
свой след в непредсказуемых
последствиях**

1993. Инсталляция.

Столы, белая ткань, рисунки
на черной и красной
копировальной бумаге (A4)
лайтбоксах, яичная скорлупа,
вентилятор, магнитофон,
провода.
L-галерея, Москва

Белые ночи

Инсталляция. 1991

6 плексигласовых ящиков
60 x 80 x 150 с палыми листьями.
«ТОТАРТ: Н. Абалакова и А.
Жигалов. Работы 1961-1991»,
ЦВЗ Манеж, Санкт-Петербург

**Тело Любви, истаивающее
в сладких муках Творчества**

1997. Инсталляция.

Полочки для ванной, два конуса
мороженого, земля, текст
Bloom's Day

Наталья Абалакова

Красным клином

1990. Коллаж. 65 x 50
Собственность автора,
Москва

Повод к знакомству

1987. Инсталляция

Выставка ТЭИИ в Гавани,
Ленинград





Наталья Абалакова

**Мои предки держали
охотничьих соколов
за тысячу лет до РХ.**

1988. Из серии
Один из путей, ведущих на небо.
Триптих. Холст, масло. 150 x 150,
150 x 200, 150 x 150
Собственность автора,
Москва

Наталья Абалакова

Ave, Eva. Триптих.

1987–1990. Холст, масло. 150
x 130, 150 x 200, 150 x 130.
Инсталлируется с Тотемами
Евы Жигаловой: три картонные
трубы (h 70, ø10; h 104, ø10;
h 70, ø10), гуашь.
Собственность автора,
Москва

Наталья Абалакова

**Вода, в которую
нельзя войти дважды.**

1991. Триптих. Холст, масло. 200
x 150, 150 x 200, 200 x 150.
Собственность автора,
Москва





Наталья Абалакова

**Красота спасет миръ
(Автопортрет)**

1987. Холст, смешанная техника.

150 x 150.

Собственность автора,

Москва



Наталья Абалакова

Демонстрация метода.
Из серии Один из путей,
ведущих на небо.

Триптих. 1988. Холст, масло.
150 x 130, 150 x 200, 150 x 130.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Остановить, пока не поздно!
Из серии Один из путей,
ведущих на небо.

Триптих. 1988. Холст, масло.
150 x 130, 150 x 200, 150 x 130.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Himmelweg
Из серии Один из путей,
ведущих на небо.

Триптих. 1988. Холст, масло.
150 x 130, 150 x 200, 150 x 130.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

**Пейзаж с красным
медведем и бочками.**

1987. Холст, масло. 100 x 100.
Собственность автора, Москва

Не верьте оленю!

1988. Холст, масло. 110 x 150.
Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

**Пейзаж
с красным медведем.**

1987. Холст, масло.
100 x 200.





Анатолий Жигалов

Armwrestling (Борьба) (XYZ).

1988. Холст, масло. 200 x 300 (из
двух частей 200 x 150).

Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Руки и решетка.

1988. Холст, масло. 150 x 150.
Собрание Анатолия Брейтера,
Израиль

Анатолий Жигалов

Не кантовать!

1988. Холст, масло. 200 x 300 (из
двух частей 200 x 150).
Собственность автора, Москва

Анатолий Жигалов

**Red square: последний
взгляд удаляющегося
геометра.**

1988. Холст, масло.
200 x 300
(из двух частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва

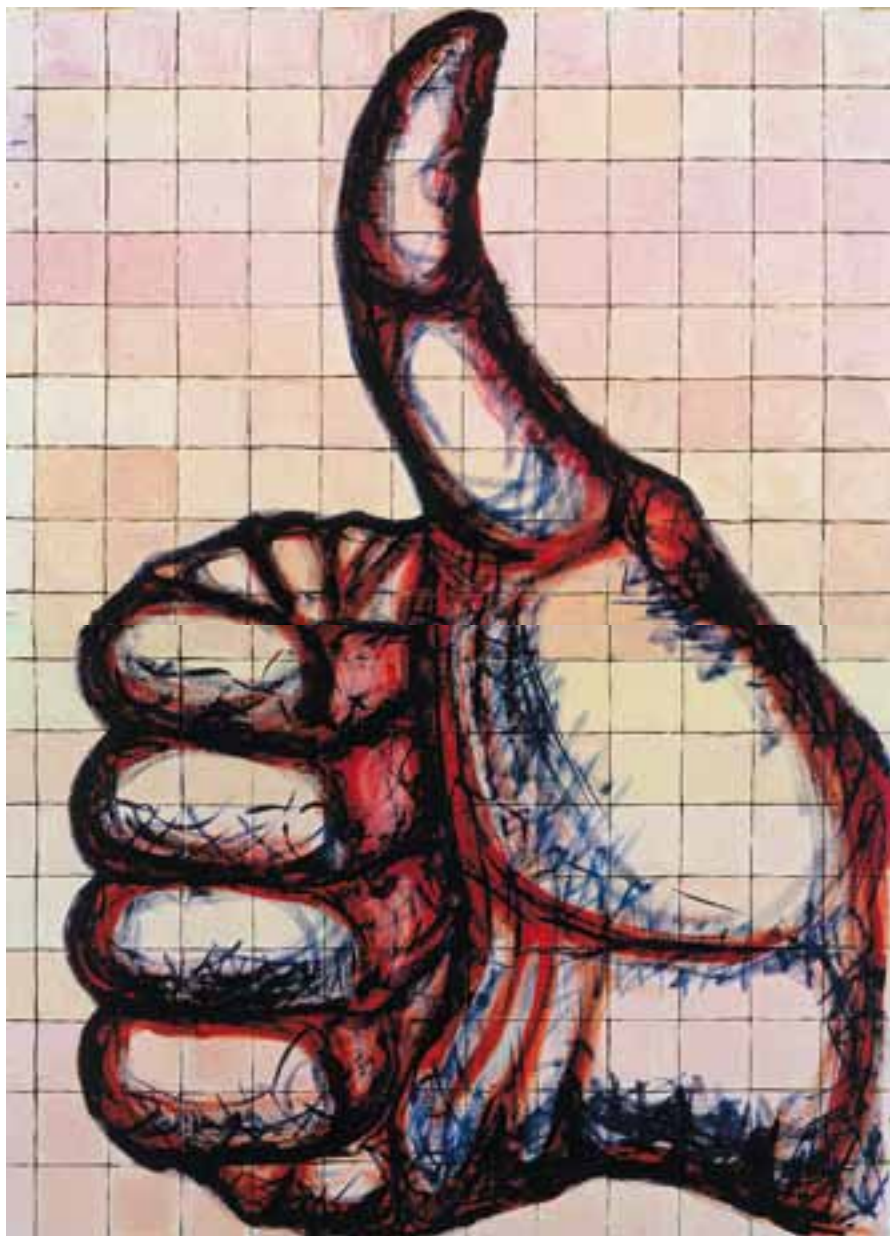


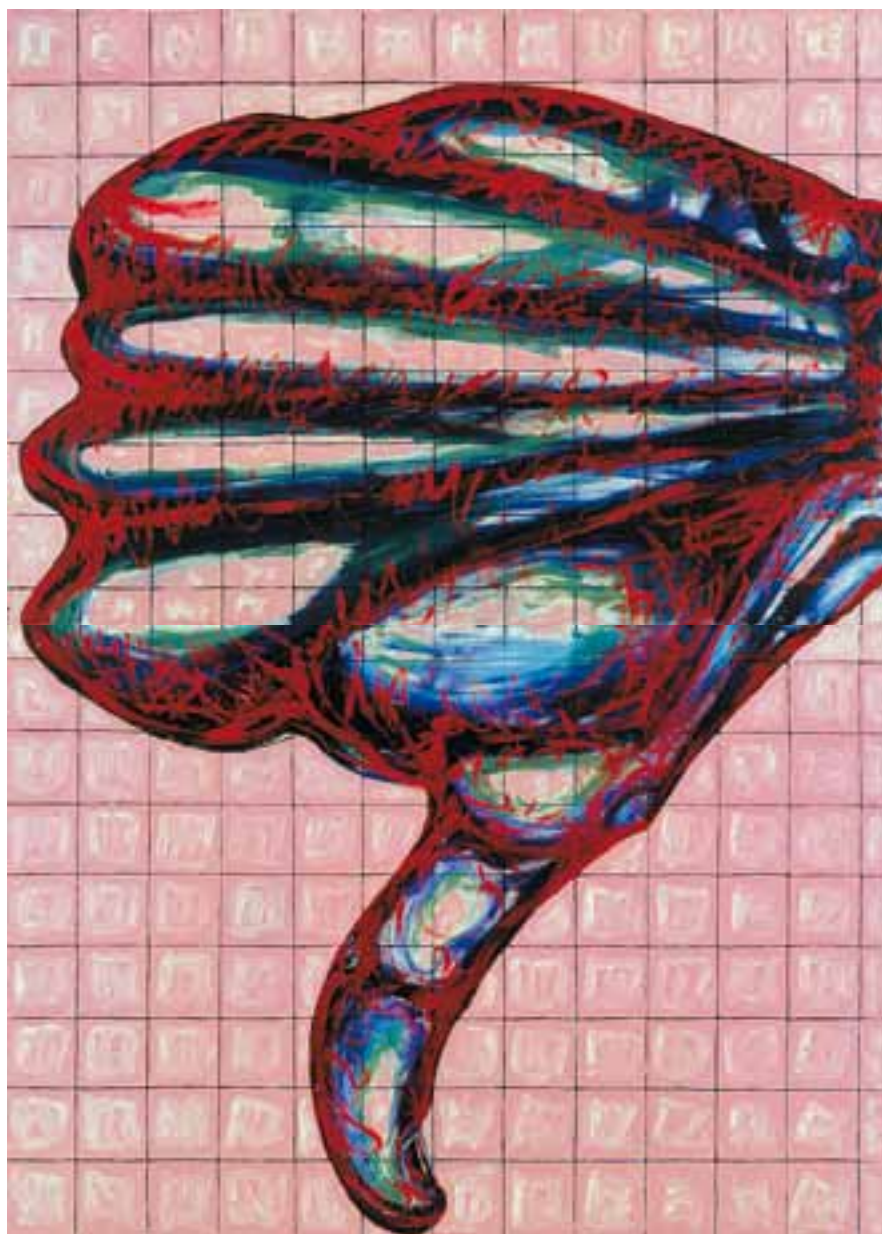
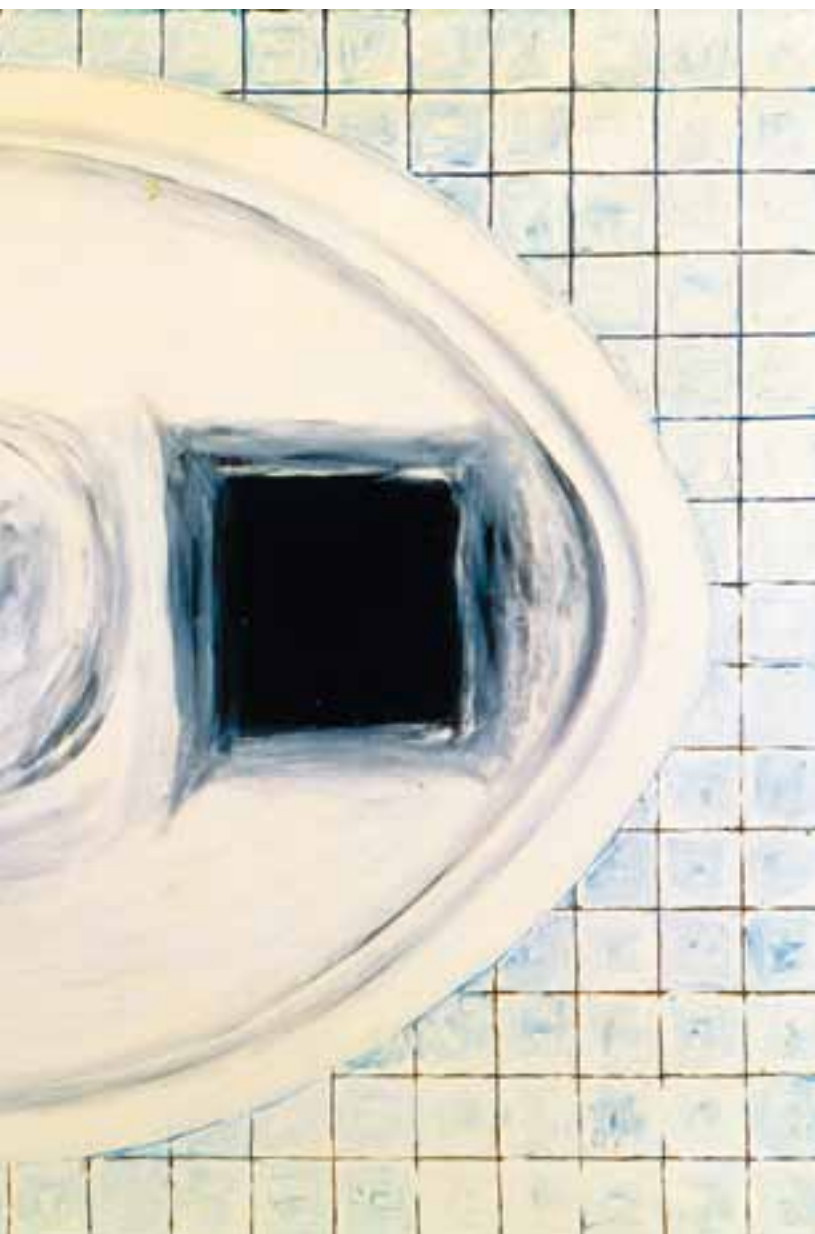
Анатолий Жигалов

Panem et circenses!

Хлеба и зрелищ!

1987. Триптих. Холст, масло. 170
х 125 (из двух частей 85 х 125),
150 х 200, 170 х 125 (из двух
частей 85 х 125).
Собрание Алики Костаки,
Греция

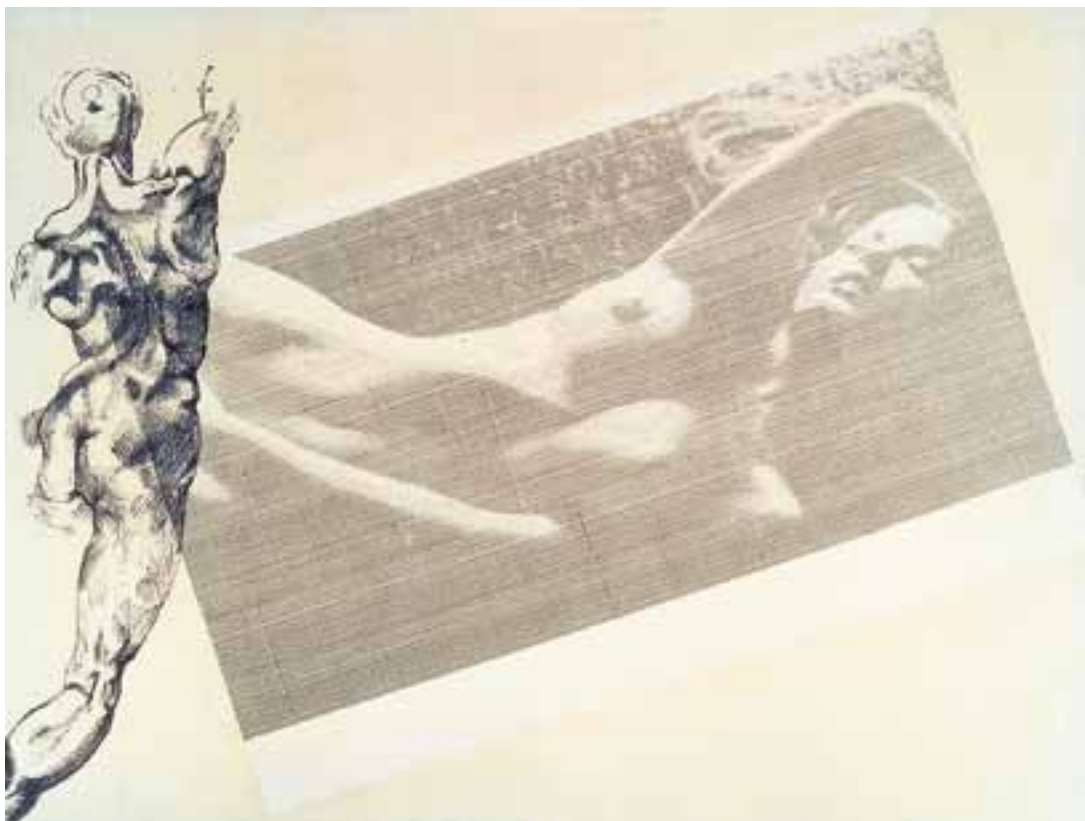




Анатолий Жигалов

Что ты видишь?

1987. Триптих. Холст, листинг, смешанная техника. 170 x 125 (из двух частей 85 x 125), 150 x 200, 170 x 125 (из двух частей 85 x 125).
Собрание Алики Костаки, Греция

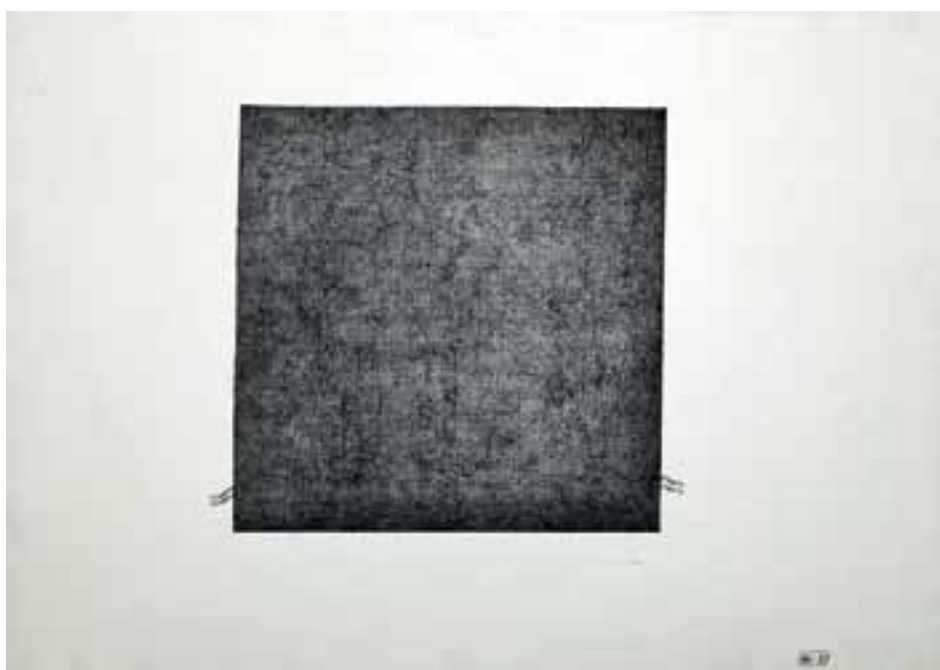
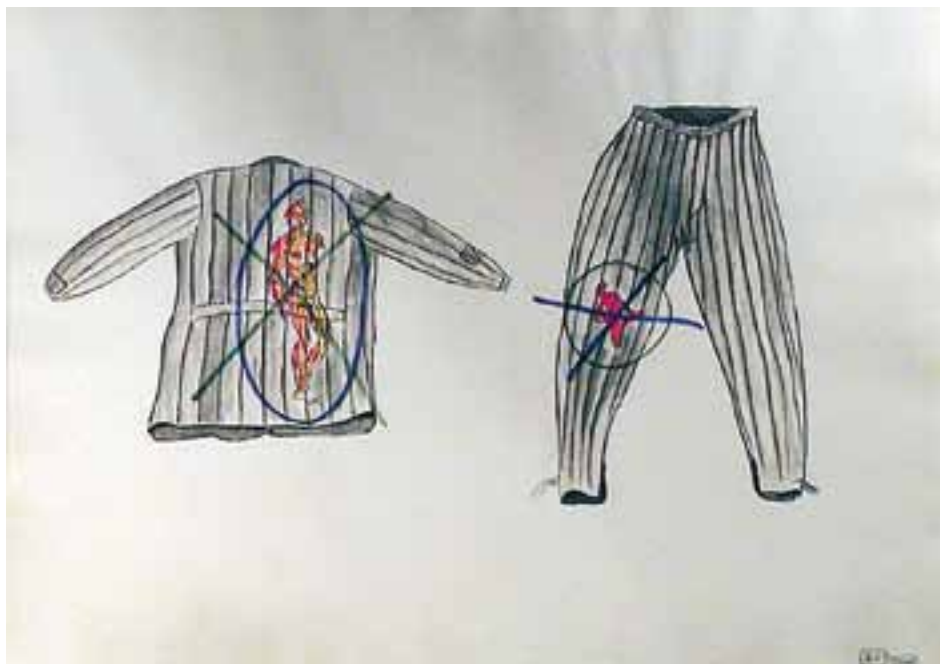


Анатолий Жигалов

Ватник и ватные штаны.
Из серии **Анатомия культуры.**
1987. Бумага, смешанная
техника. 42 x 59.
Собрание Алики Костаки,
Греция

Анатолий Жигалов

**Брачная ночь ватника
и ватных штанов,
или Черный квадрат.**
Из серии **Анатомия культуры.**
1987. Бумага,
шариковая ручка. 42 x 59.
Собрание Алики Костаки,
Греция





Анатолий Жигалов

Хорошо.

1987. Бумага, гуашь. 60 x 84.
Собственность автора,
Москва

Плохо.

1987. Бумага, гуашь. 60 x 84.
Собственность автора,
Москва

Любовь.

1987. Бумага, гуашь. 60 x 84.
Собственность автора,
Москва

Встреча.

1988. Смешанная техника.
41 x 58.
Собственность автора,
Москва





Анатолий Жигалов

Золотая и черная решетка 1

1988. Часть триптиха.

Холст, смешанная техника.

85 x 65.

Собственность автора,

Москва

Анатолий Жигалов

Золотая и черная решетка 2

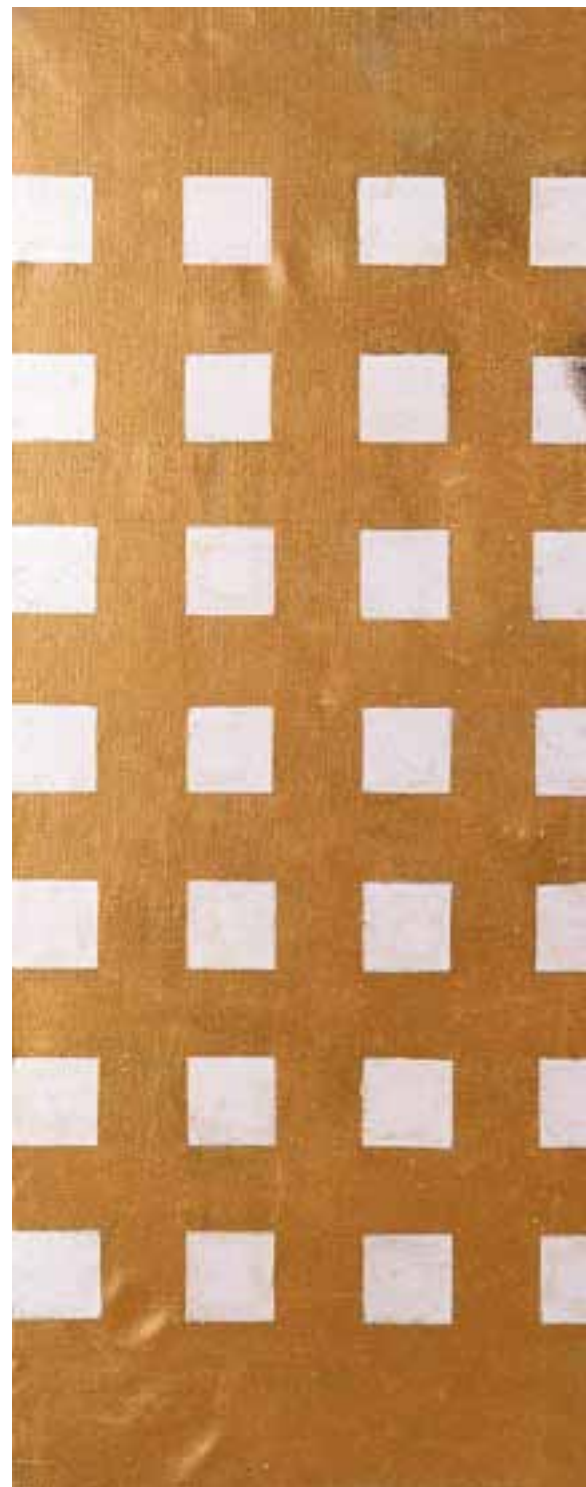
1989. Часть триптиха.

Холст, масло, бронзовая краска.

85 x 65

Собственность автора,

Москва



Анатолий Жигалов

Золотая и черная решетка 3

1988. Часть триптиха.

Холст, смешанная техника.

85 x 65.

Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

**Золотая решетка
с красным квадратиком
(Золотая структура 1)**

1988. Холст, смешанная техника.

150 x 150 (ромб).

Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Красный треугольник

1988. Холст, масло. 200 x 300
(из двух частей 200 x 150)



Анатолий Жигалов

След последнего геометра, оставленный перед вознесением — самым
1990. Холст, масло, маркер. 180 x 200.

Собственность автора,
Москва

Ноги и красный кулак

1989. Холст, масло, маркер. 200 x 300 (из двух частей 200 x 150).

Собственность автора,
Москва

Анатолий Жигалов

Мои руки — мои ноги 2

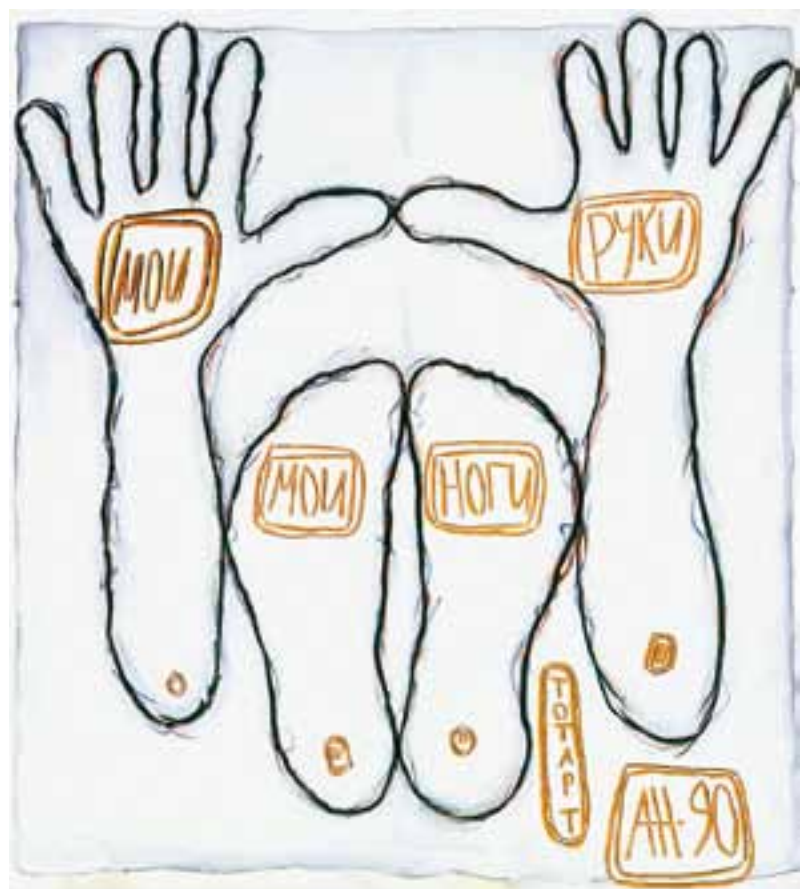
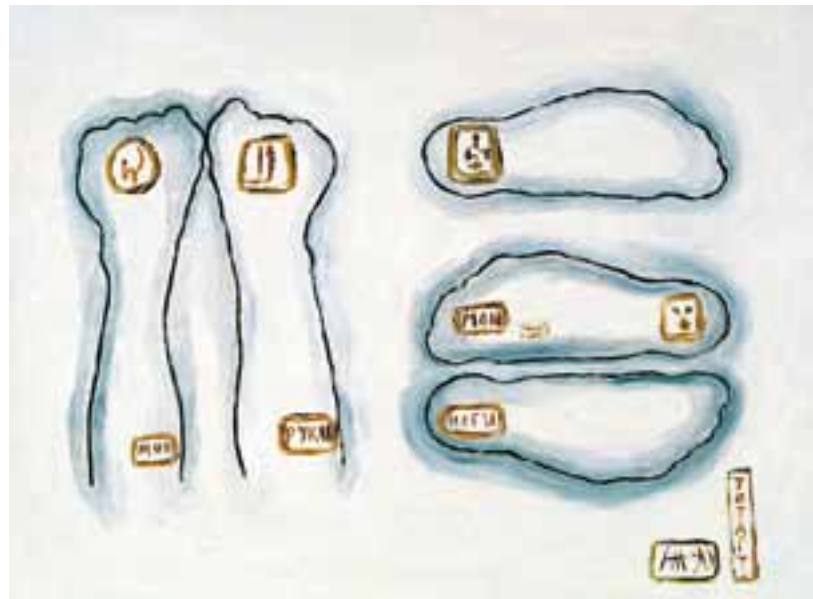
1990. Холст, масло. 150 x 200

Собственность автора,
Москва

Мои руки — мои ноги 1

1990. Холст, смешанная техника. 200 x 180.

Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

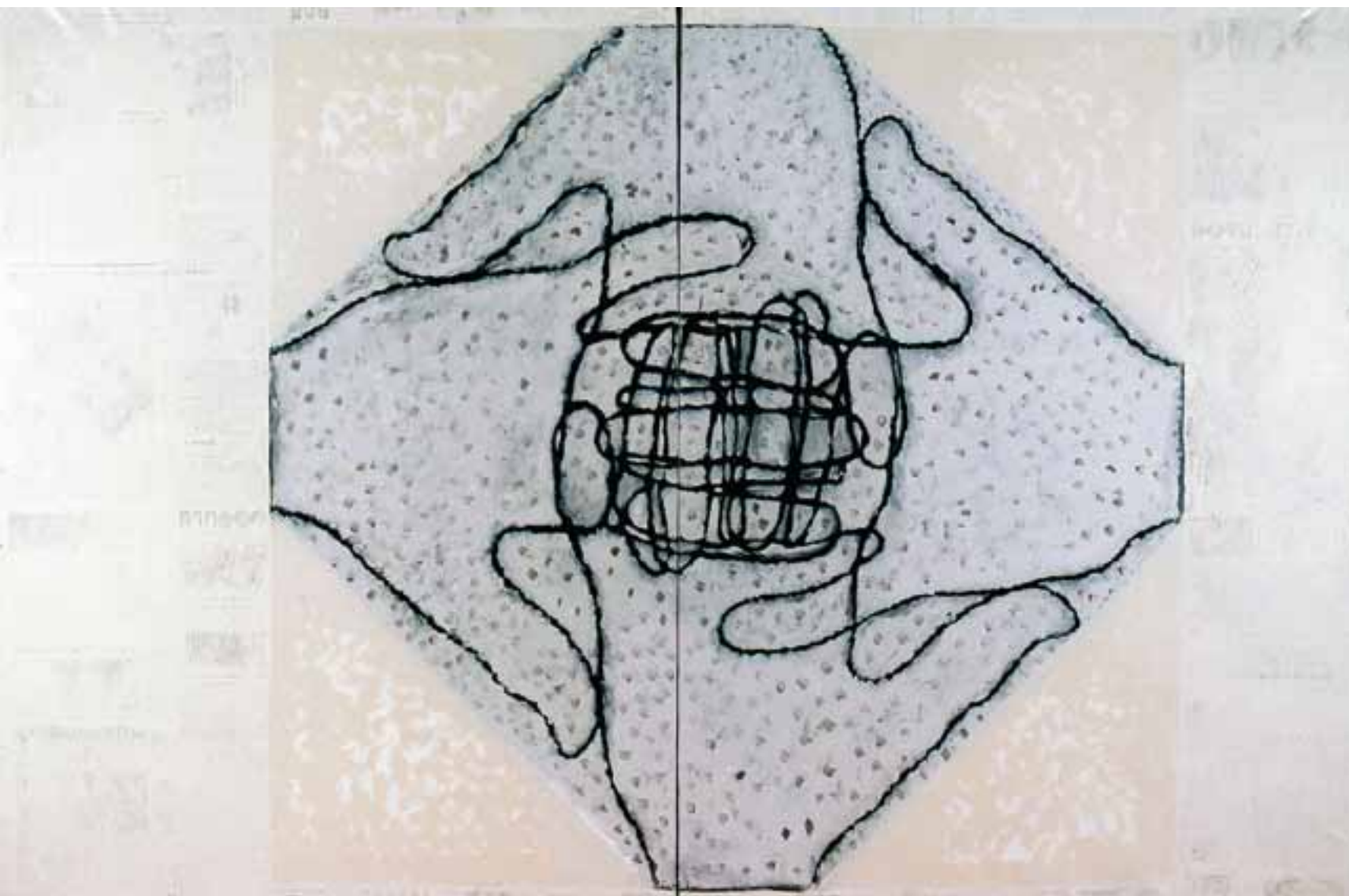
Руки четырех сторон света

1989. Холст, масло. 200 x 300

(из двух частей 200 x 150).

Собственность автора,

Москва



ПУТЕ ШЕСТВИЕ НА КРАЙ Д.

ТОТАРТ/ Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

Красное колесо — экстремум полисемии. В современном российском гуманитарном дискурсе колесо уже воспринимается почти как архетип, имеющий к тому же ярко выраженную социальную окраску. Не говоря уже о его культурной архетипике: буддийское колесо сансары; существующие почти во всех мировых цивилизациях мифы о небесных колесницах, вплоть до юнгианского образа НЛО как накопившегося чувства вины современного человека; образы видения пророков, многочисленные знаки, оставленные безвестными визионерами на каменных скрижалях истории; ready-made «Велосипедное колесо» Марселя Дюшана — знак вечного вращения и возрождения.

В видеопроектах в принципе зацикленности (loop, circuit), как движение по кругу, когда в полиэкранных проектах сю-



жеты интерпретируют сами себя. «Закольцованное тело», заколдованное, заговоренное, виртуализированное Тело как структурный субъект в свернутом виде присутствует в полиэкранных видеоинсталляциях, особенно там, где контрапунктом к сюжетам о возвышенном поэтизированном творчестве возникает тема грубого физического труда и индивидуального и коллективного трудового процесса.

Сама же живопись мыслится как знак-идеограмма, как модальность единого концептуального выставочного проекта, и является, скорее, «живописью после смерти живописи», что и предполагает испытание самого визуального языка на прочность. Это рефлексия живописи о живописи и создание новых культурных кодов, где каждое произведение становится знаком, а ready made товарных знаков — следом мифологической цепи тотального архива культуры. Священная геометрия профанируется, становится зна-

ками приказов, призывов, предостережений, возвращает все к истокам, где любой знак мог быть символом всего, и легко получает любую окраску, вплоть до политической; квадрат превращается в колесо, а колесо становится квадратом, но за этим релятивизмом знаков просвечивает ностальгия по некоему заповедному пространству истины и справедливости.



ТОТАРТ

Вид экспозиции.

Московский музей

современного искусства, 2012

Наталья Абалакова

**Путешествие
на край
демократии 1
(Россия).**

1990. Смешанная
техника на холсте.
200 x 300
(из двух частей
200 x 150).
Собственность автора,
Москва





Наталья Абалакова

**Путешествие на край
демократии 2 (Китай)**

1990. Смешанная техника
на холсте. 200 x 300
(из двух частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

**Путешествие
на край демократии 3
(I Like You, Bobby) (Америка)**

1990. Смешанная техника на холсте. 200 x 300

(из двух частей 200 x 150)

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

По ту сторону Демократии

1991. Триптих. Холст, масло.
200 x 200, 200 x 300, 200 x 200.
Собственность автора,
Москва





На видеодокументации акции мы видим, как две хрупкие фигурки бредут навстречу друг другу через огромное заснеженное поле, потом растягивают на земле лозунг с надписью «На таком холоде искусство невыносимо». В результате надпись доступна разве что для ангелов. И сообщение, которое они, возможно, прочли, звучит до крайности пессимистически. Единственный намек на благоприятное разрешение проблемы заключается в том, что в акции участвуют мужчина и женщина, чистые воплощения инь (холода) и ян (пламени). Этот лозунг возник еще раз в 1998 году в качестве названия перформанса в галерее Spider&Mouse, но там он получил почти жизнеутверждающее продолжение — «На таком холоде искусство невыносимо, но если потерпеть немного...». И, что важно, там использовались предметы женской и мужской одежды.

Что же касается существ небесных, то они никогда не были для ТОТАРТа актуальной референтной группой. В действительности послание адресовано коллегам и друзьям из группы «Коллективные действия». И эта акция ТОТАРТа прямо имитирует характерные составляющие перформансов КД — заснеженное поле, лозунг. И, конечно же, то, что Никита Алексеев в своих воспоминаниях о ранних акциях КД называл «аскетическим подвигом на поле современного искусства». (Дискомфорт, необходимость от электрички идти пешком, долго мерзнуть или мокнуть, потом уставшими добираться домой). Участникам группы ТОТАРТ и немногочисленным зрителям далеко ехать не пришлось: акция была произведена на поле в Орехово-Борисово, на фотографии видны жилые многоэтажки. Но ирония в адрес «Коллективных действий» была принципиально исключена, или была столь сильно запрятана, что посторонним ее распознать почти невозможно. А здесь художник-персонаж почти комически скорбит о своей тяжелой судьбе, как бы продолжая бесконечные кухонные разговоры о возможных способах производства искусства «мирового уровня». (Для которого требуются какие-то более комфортные условия?) И еще один самоироничный мотив: лозунг, конечно, обращен в «космос», тем не менее содержит не только русский, но и английский тексты. Наверное, весь расчет был на то, что его увидят и прочтут американские астронавты. Однако, несмотря на возможность такой интерпретации, никаких политических смыслов и апелляций к «холодной войне» не возникает. Более того, этот разряд небесных жителей мог бы решить, что их ожидает ловушка — при своем движении по полю художники расставляли красные флажки. Точно такие же расставляют при охоте на волков. А волки, кстати, цветов вообще не различают.

А. К.



**На таком холоде
искусство невозможно**

1984. ТОТАРТ-акция

Фото: Игорь Алейников.

Художники идут навстречу друг другу с противоположных концов большого снежного поля, отмечая путь красными флажками. Встретившись посреди поля, они разворачивают и расстилают на снегу плакат с черной надписью «На таком холоде искусство невозможно» и «In such a cold weather art is impossible». Лозунг на снегу прочитывается только из «космоса». Ироническая игра смыслами: холод (мороз) — холодная война — климат, враждебный искусству.

(Фильм 16 мм, Игорь Алейников)







Место художника

Март. 1996.

Перформанс/видеоинсталляция

Фото: Владимир

Майборода.

Видеопроектор, два монитора (на одном надпись «МЕСТО ХУДОЖНИКА»; на втором цифровое изображение художника с «маской» на глазах), 100 листовок с надписью «I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR» (открытка с этим текстом прислана мейл-артистом из Малайзии). Художник с завязанными глазами (Н. А.) сидит напротив монитора с собственным цифровым изображением; на стену проецируются падающие листовки; работа заканчивается, когда на стене и одном из мониторов появляется сцена взрыва Белого дома в Грозном. В ловушку зеркала я однажды попала, зеркала избежала, но оказалась в другой, я вижу и передаю образы при помощи цифр, минуя чувства. Это помогает мне увидеть неисследимое...

Данная выставка предполагается как новая фаза Проекта Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству. Наряду с программными разрывами полагается определенная доля непрерывности традиции и диалоги-парадоксы. В целом тотальность ТОВАРТА имеет метаполитический, эстетический и проектный прицел. Создание тотальной реальности в конкретных условиях наличной действительности и на материале этой действительности в рамках выставочного Проекта.

Это событие никогда бы не состоялось, не получи мы по почте листовку «I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR» из Малайзии, на которой отсутствовало имя художника, а операторы НТВ не засняли бы взрыв Белого Дома в Грозном; если бы Джон Тонкин, видеоартист из Австралии, не снял свой 2-х минутный фильм; а наши друзья — В. Кошкин, В. Полищук, С. Кологоров, Г. Алейников и А.Д. не подготовили видео-материалы для перформанса. Лично я выступаю здесь как анонимный представитель некоего коллектива. Это искусство преодоления искусства, очищения коллективной памяти, разрушение фрагментарной истории, переживание физической реальности пространства и времени. Галерея «21», Санкт-Петербург.

Место художника

1998. Мультимедиа проект.

Арт Медиа Центр «ТВ галерея», Москва.



Северный ветер

Декабрь. 1994. Перформанс/инсталляция

Фото: Владимир Майборода.

Длительность: 30–40 мин.

ТОТАРТ-объект «Спи спокойно, дорогой!» (1989)

(подушка в белой наволочке, перевязанная крест-накрест колючей проволокой с алой шелковой розеткой и алой и желтой ленточками), два ножа, подиум, две скамейки, два пылесоса, монитор, видеокамера, магнитофон, аудиокассета, два проектора.

Два проектора, направленные на объект.

Фонограмма из фильма Д. Линча

«Eraserhead» и вой пылесосов.

Северный ветер

1994/1995/1998.

Фото: М. Назаров.

Объект. Объект Спи спокойно, дорогой на подиуме слева, остатки разрушенного объекта Спи спокойно, дорогой на подиуме справа и монитор, на котором воспроизводится видеозапись перформанса Северный ветер 1995 года в галерее «21». Реализован на выставке Следы, Голоса, Места в L-галерее в 2009.

Собрание Государственного Центра современного искусства.

Фото: Михаил Назаров

Северный ветер

1998. Мультимедиа проект.

Арт Медиа Центр «ТВ галерея», Москва.



Н.А. и А.Ж. сидят перед объектом-подушкой (ок. 10 мин.), затем включают пылесосы и встают перед объектом (ок 5 мин.), берут ножи и начинают взрезать подушку, пух из которой подхватывают струи воздуха из пылесосов. По окончании вскрытия подушки художники продолжают стоять в пуховой пурге до окончания фонограммы и отключения света и звука.

(После перформанса все выставочное время в галерее оставалась инсталляция — конечный продукт перформанса — и по монитору воспроизводился сам перформанс.)

(Видеодокументация Сергей Ковальский)

Декабрь. 1994. «Фестиваль перформансов», галерея «Садовники», Москва.

Март. 1995. Галерея «21», Санкт-Петербург.

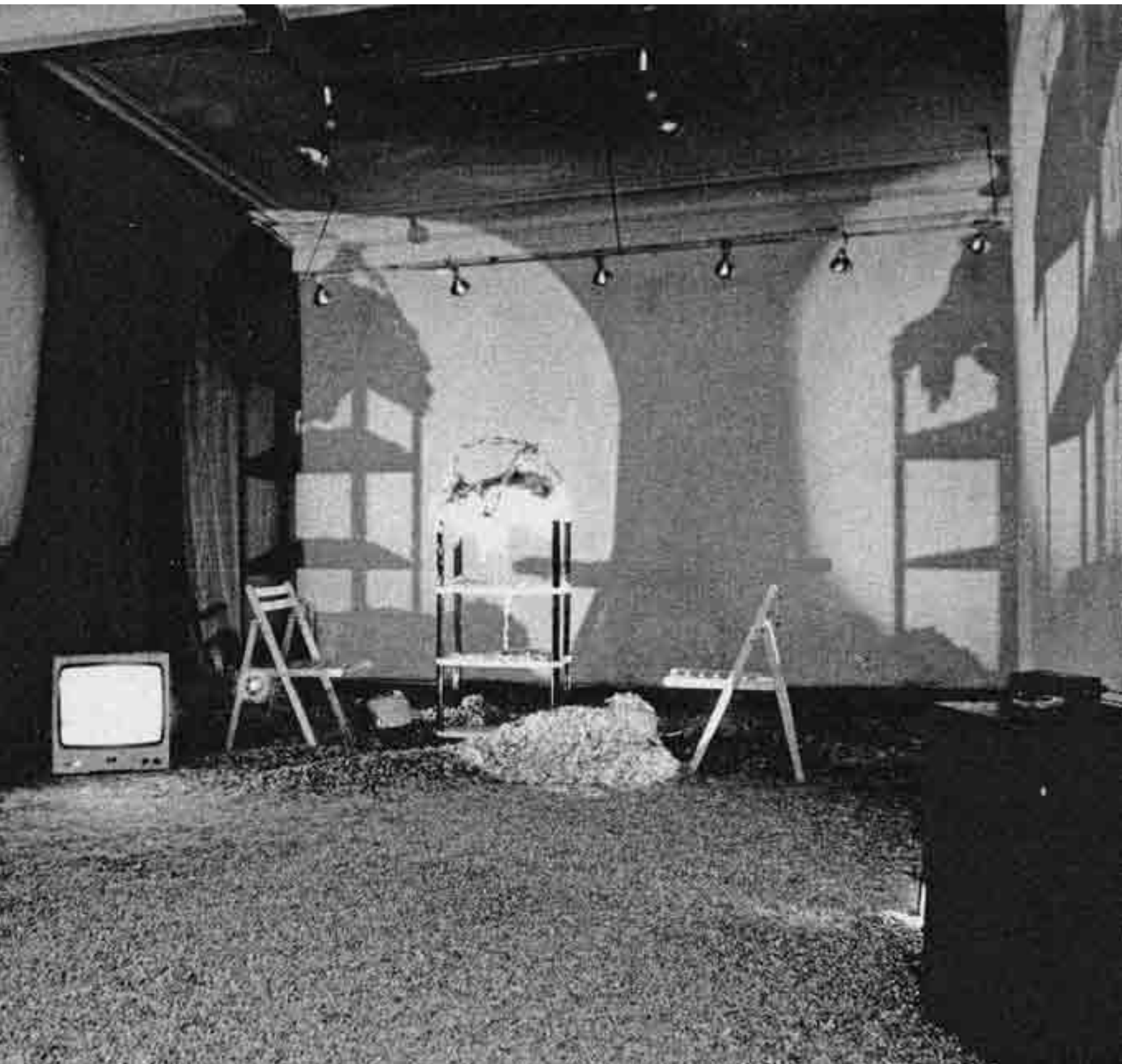
«NORDWIND»

Сентябрь. 1995. «Kunstraum», Вупперталь, Германия. (На верхнем ярусе галереи были выставлены ксероксы фотографий разрушенной деревни и было 3 пылесоса.)



Северный ветер
1994. Перформанс/инсталляция

Северный ветер
2009. Повторение перформанса
Северный ветер в проекте
Пространственная литургия №3. Цум.
IV Московская биеннале
овременного искусства.
Фото: Ева Жигалова.



Божий дар

2001. Одноканальное видео.
Фестиваль «Кукарт-5»,
Царское село

Золотой унитаз

1994. Мультимедиа проект.
Видео фестиваль «Бредущие
в ночи». «Экспериментальное
видео, компьютерная анимация
и проективный синтез».
«Заповедник искусств» на
Петровском бульваре, Москва.
На мониторе статичная
картинка унитаза с
непрерывным журчанием воды,
накладывающимся на репортаж
штурма Белого дома в Москве
в октябре 1993 г. (NBC). Текст
сценария «Золотой унитаз»
размещен на стенах. Реальный
туалет с унитазом и фото
инсталляцией на задней стене
доступен для рассмотрения
только через дверной глазок.

Анатолий Жигалов

**Композиция
на голландской газете**

1990. Смешанная техника.
58 x 42
Собственность автора,
Москва





Анатолий Жигалов

Золотая книга

1985. Двусторонний объект-
графика. Газеты, клей,
бронзовая краска. 58 x 82.
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Серебряная книга

1985. Двусторонний объект-
графика. Газеты, клей,
алюминиевая краска. 58 x 82.
Собственность автора,
Москва



Золотой закон

2007. Перформанс

с Классическим

ТОТАРТоъектом — 2,

или Золотым Законом.

(металл, нитроэмаль)

Проект «Городская скульптура»,
Ижевск.

Фото и видео: Анфим Ханькин



Золотая лестница
1985. Перформанс



Praesence, Praesence
1984. Перформанс
Фото: Владимир Полищук.



Весь вечер Н.А. сидит напротив А.Ж. на расстоянии 5–6 м. На коленях у А.Ж. клубок шерсти, нить тянется навесу к Н.А. Н.А. вяжет шарф. Та же схема *perpetuum mobile*, открыто-закрытой системы. Банальное действие Мужчины и Женщины, совершаемое в «художественной» (или нехудожественной) среде с элементом смещения становится акцией, художественным произведением, маркированным как таковым, а тем самым и анализом языка искусства и его функционирования в социуме (системе художник — зрители/Общество). В данной работе «агрессивная» позиция художников по отношению к зрителям сменяется «пассивной», «страдательной»: художники (живая скульптура) — объекты созерцания и возможных действий зрителей (реакций) (например, зрители могут перерезать нить и тем прекратить действие и т.п.). Работа (теоретически *ad infinitum*) длится до вмешательства зрителей или ухода последнего из них.

Приглашение в мае
9 мая. 1984. Акция
Фото: Владимир Полищук.
Место: Комната в квартире художников. Москва.
Длительность: 1 час основная часть и весь вечер.
Материал: Мужчина и женщина (художники), старинный сундук, поднос, бутерброды, пиво, вино, квас, вода, стаканы.



Художники сидят на сундуке посередине комнаты спиной друг к другу и держат на голове поднос с острыми и солеными бутербродами. Напитков и воды нет. Съедая бутерброды, присутствующие насыщаются и начинают испытывать жажду. В то же время они проявляют добрую волю, освобождая художников от груза (от роли Атлантов). Тем самым, не подозревая того, они открывают себе доступ к напиткам, спрятанным в сундуке. Во время действия С. Летов играл на саксофоне «ресторанную» музыку дуэтом с записью произведения А. Шнитке. «Майское дерево», вовлечение в действие, единение через еду, Foodart. «Зритель делает художественное произведение».

Четный караул

28 мая. 1986. Перформанс

Фото: Игорь Алейников.

Место: Комната в квартире Н.А. и А.Ж.

Длительность: Больше часа.

Освещение: Специальная подсветка каждого из четырех участников.

Фонограмма: «Конкретная» музыка, сделанная художниками: шум ветра, дождя, льющейся воды, падающих предметов, детской считалки на два голоса и деформированной до неузнаваемости музыки Баха. (Запись по просьбе Дж. Кейджа передана в его архив во время его встречи с С.Голыбиной в Ленинграде.).



Четыре участника стоят парами лицом друг к другу, держа перед собой зеркала, при помощи которых они «общаются», созерцая в зеркале партнера собственное отражение или отражение партнера, отраженное от своего зеркала и т.д. Участники образуют крест. Зрители по одному входят в комнату, закрывают за собой дверь и сменяют одного из «стражей», который удаляется, закрыв за собой дверь. Остальные зрители-участники могут наблюдать за действием в дверной глазок. В центре комнаты магнитофон, воспроизводящий «конкретную» музыку. На двери надпись: «Войди и закрой за собой дверь!» На внутренней стороне двери: «Осмотришься и смени одного из стоящих в карауле!»

Диспутарт — 2

Январь. 1985. Перформанс

Фото: Игорь Алейников.

Место: Мастерская С. Сохранской на Малой Бронной. Москва

Длительность: Около часа.

Материал: Мужчина и женщина, стол, перегородивающий вход в помещение, два стула, шахматные часы, микрофон, магнитофон, усилители.

Освещение: Вся мастерская освещена, яркий свет, бьющий в глаза ведущих диалог художников.



Беседа без коммуникации. Диалог глухого с глухим, состоящий из минутных (по шахматным часам, как в шахматной партии) чисто импровизационных монологов, концентрирующихся на теме «Искусство». Художники сидят за столом друг против друга. Зрители могут следить за происходящим, стоя в неудобной позе на ступеньках перед комнатой, либо слушая «диалоги» в любом месте радиофицированной мастерской, но не видя говорящих. Если зрителям предоставлен выбор между удобством и неудобством, художники поставлены в некомфортное положение.

(Фильм 16 мм, Игорь Алейников)

Царь-колокол и Царь-пушка, или Тщетные усилия любви
1984. Инсталляция в квартире художников. Москва
Фильм 16 мм, 1.10 мин.



Золотая комната, или 16 позиций для самоотождествления
1985. Перформанс
16 мм, 17 мин. Музыка трио ТриО: С. Летов, А. Кириченко, А. Шелкопер



Девочка и Буда
1984. Фильм-перформанс.
Глеб Алейников и Ева Жигалова.
Камера: Игорь Алейников.
16 мм, 17 мин.
Музыка Н. Абалаковой, братьев Алейниковых и А. Жигалова



Полотеры

1984. Перформанс

Фото: Игорь Алейников.

Художники натирают пол в комнате, постепенно раздеваясь, как сбрасывают рубашки разгоряченные работой полотеры. Раскачивающиеся движения то сближающихся, то расходящихся мужчины и женщины ассоциируются с половым актом, тем более что зрители «подглядывают» за происходящим через дверной глазок. Ритуализация обыденного действия с одной стороны и отсылка (через намек на «порнографию») на асексуа-

лизацию тоталитарного общества, где все под запретом.
(Фильм 16 мм, Игорь Алейников)



Во времена перестройки очень популярным было выражение «В СССР секса нет!». Однако на самом деле все было гораздо сложнее. Крылатую фразу высказала в 1996 году представительница Комитета советских женщин во время телемоста «Москва — Бостон». Ее американская собеседница задала вопрос о том, есть ли в Советском Союзе телереклама, где «все крутится вокруг секса».

Возникший в аудитории бурный смех заглушил уточнение, которое сделала другая женщина с советской стороны — «Секс у нас есть, у нас нет рекламы!». Ситуация получилась странная — американка выступала с точки зрения критики общества потребления, где эксплуатируется женская сексуальность. А ее советские собеседницы в тот момент уже не видели в консьюмеризме ничего плохого. С этого момента и стало ясно, что Большой Брат, который строго контролировал и потребление, и сексуальность, должен уйти.

Никакой такой особой сексуальности в перформансе ТОТАРТа «Полотеры» (1984) не наблюдается. Есть только некий намек — Наталья и Анатолий натирают паркет в пустой комнате, по ходу дела скидывая с себя рубашки. При этом простое действие превращено в нечто вроде реалити-шоу — в комнате громко работает телевизор, а через дверной глазок за происходящим наблюдают специально приглашенные зрители. И, в полном согласии с идеей Ги Дебора о том, что в обществе зрелища наблюдатель сам превращается в образ, за зрителями перформанса внимательно следила камера Игоря Алейникова.

Она и зафиксировала некоторое разочарование в аудитории — в дверной глазок не наблюдалось ничего даже и приблизительно похожего на несколько шокирующую картину, которая открывалась через дырочки в двери в последней инсталляции Марселя Дюшана «Etant Donnes...». Увы, наблюдатель далеко не каждый раз получает вожаемое наслаждение от подглядывания — точно, как на картине Роя Лихтенштейна «Я вижу всю комнату... Но в ней никого нет!». И вуайеру ничего не оставалось, как по совету Зигмунда Фрейда сублимировать свою манию в область художественного. И вспомнить иконографический источник увиденного им зрелища — усердных и потных «Полотеров» Казимира Малевича. Эта аналогия опять возвращает нас в область гендерной проблематики — у Малевича делом заняты два мужчины, а в данном случае мы имеем дело с женщиной и женщиной. Их гендерные роли никак не проявлены — они заняты одним делом. И совершенно никакой войны полов, которую столь страстно эксплицировали Улай и Абрамович! Но такова уж наша специфика. В своем тексте «Гендерный аспект современного искусства» Наталья Абалакова сочувственно цитирует мысль Людмилы Брединой, которая, применительно к амазонкам русского авангарда, сказала: «Русское женское провело большую часть века в совместных окопах разного толка — резонно ожидать здесь гендерных мутаций».

А. К.

Анатолий Жигалов

Ноги и крест

1990. Смешанная техника.

44 x 58.

Собственность автора,

Москва

Анатолий Жигалов

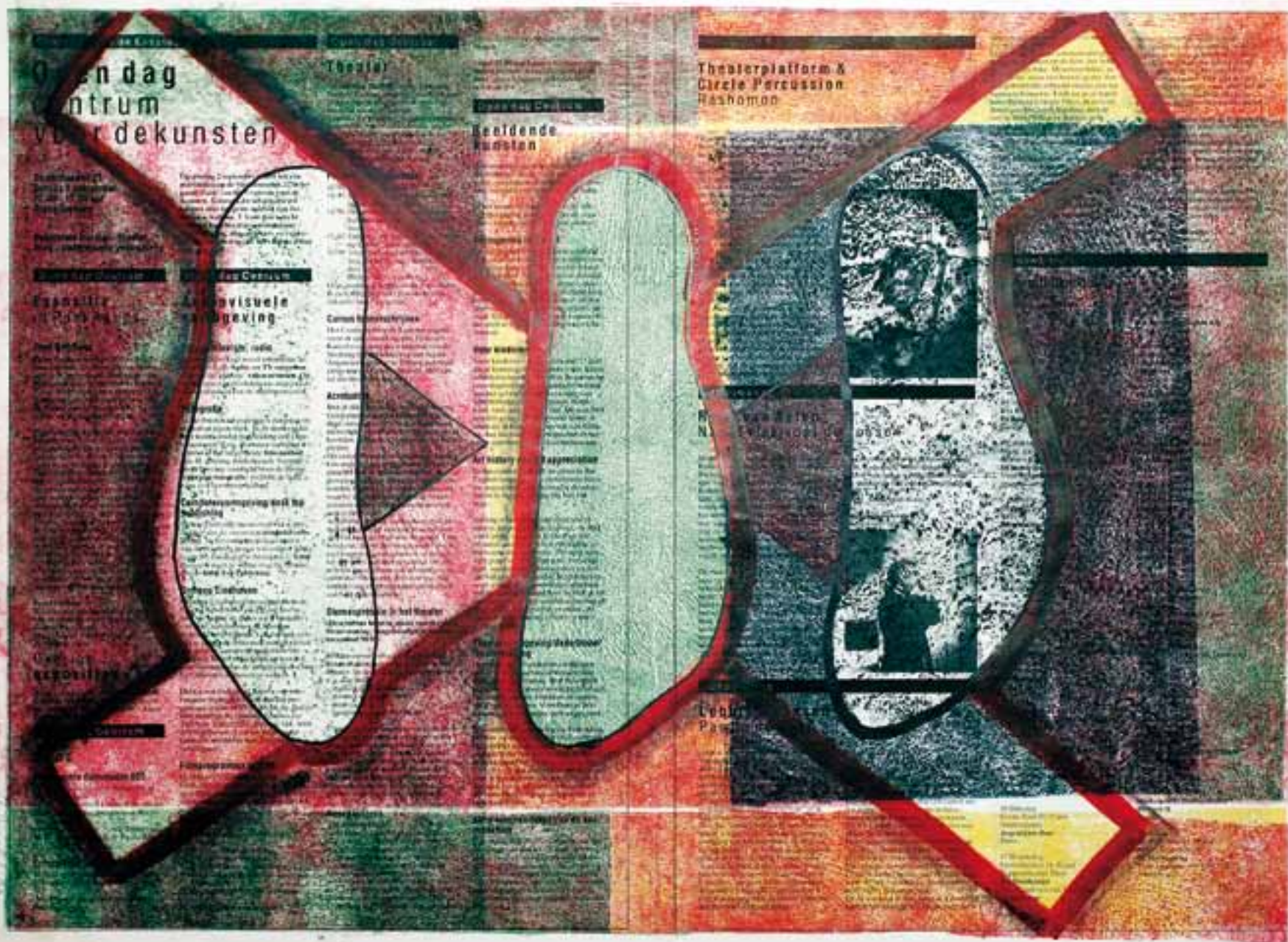
Квадрат из ступней

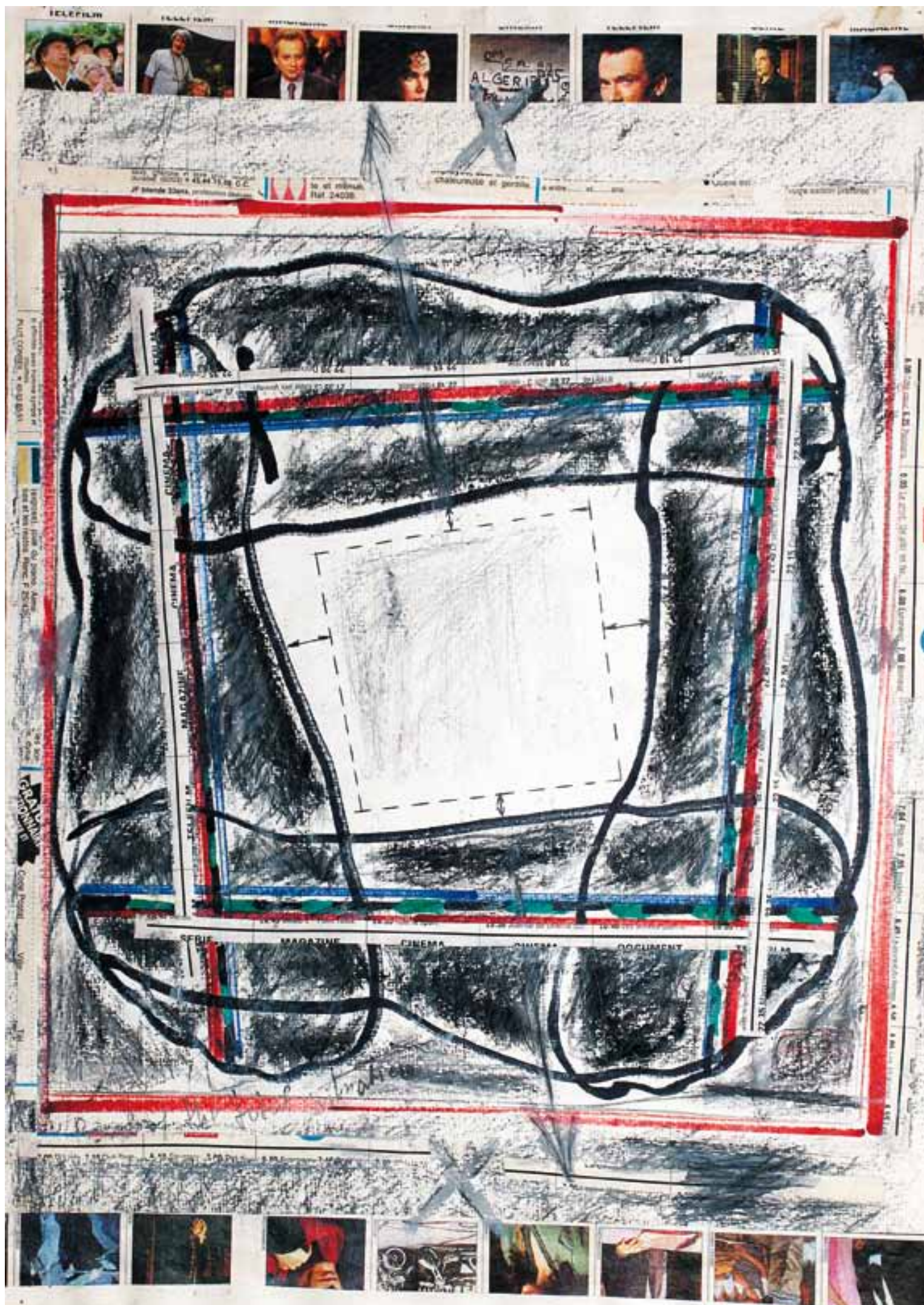
1996. Смешанная техника.

42 x 29.

Собственность автора,

Москва





Между тем

«Золотой» завод раздает бюджетные миллиарды

БЕРА, ТЫ ЧТО ТАМ.
ЗОЛОТО МОЕШЬ ?!



В МОСКВЕ

Взвешивают на «мерседес»

Министр внутренних дел России Владимир Чирков заявил, что в ближайшее время будет введен в эксплуатацию новый тип весов, предназначенный для взвешивания автомобилей. Эти весы будут устанавливаться на всех дорогах, ведущих к государственным учреждениям, и будут использоваться для взвешивания автомобилей, въезжающих на территорию этих учреждений.

Институт танцев

Институт танцев в Москве будет открыт в ближайшее время. Этот институт будет заниматься подготовкой танцоров и преподавателей танцев. В институте будут преподавать различные виды танцев, включая классический балет, народный танец и современный танец.

Финансирование

Финансирование культурно-просветительской деятельности будет увеличено в 1993 году. Это позволит улучшить условия работы культурно-просветительских учреждений и повысить качество их работы.

Министерство культуры

Министерство культуры России будет проводить мероприятия по развитию культуры в регионах. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

В Индии

В Индии будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.



В СТРАНЕ

В Северной Осетии

В Северной Осетии будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

В южных районах

В южных районах будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

Министерство культуры

Министерство культуры России будет проводить мероприятия по развитию культуры в регионах. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

В Индии

В Индии будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.



В МИРЕ

В Чехии

В Чехии будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

В Германии

В Германии будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

Министерство культуры

Министерство культуры России будет проводить мероприятия по развитию культуры в регионах. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.

В Индии

В Индии будут проводиться мероприятия по развитию культуры. Эти мероприятия будут включать в себя организацию выставок, концертов, фестивалей и других культурных мероприятий.



АН-93

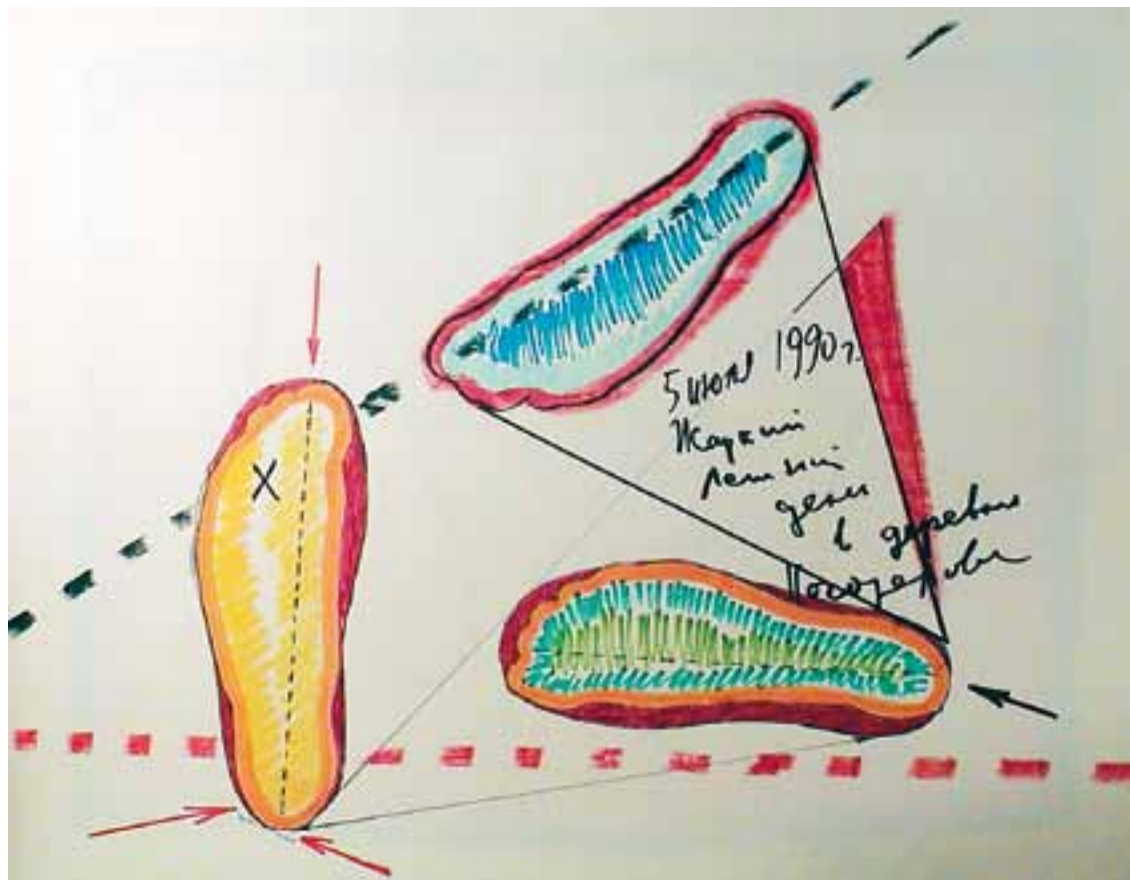
Анатолий Жигалов

**Треугольник
из ступней на газете**
1993. Смешанная техника.
59 x 42
Собственность автора,
Москва

Анатолий Жигалов

5 июля 1990
Смешанная техника. 61 x 87.
Собственность автора,
Москва

Фараон и пирамиды
1990. Смешанная техника.
61 x 87.
Собственность автора,
Москва



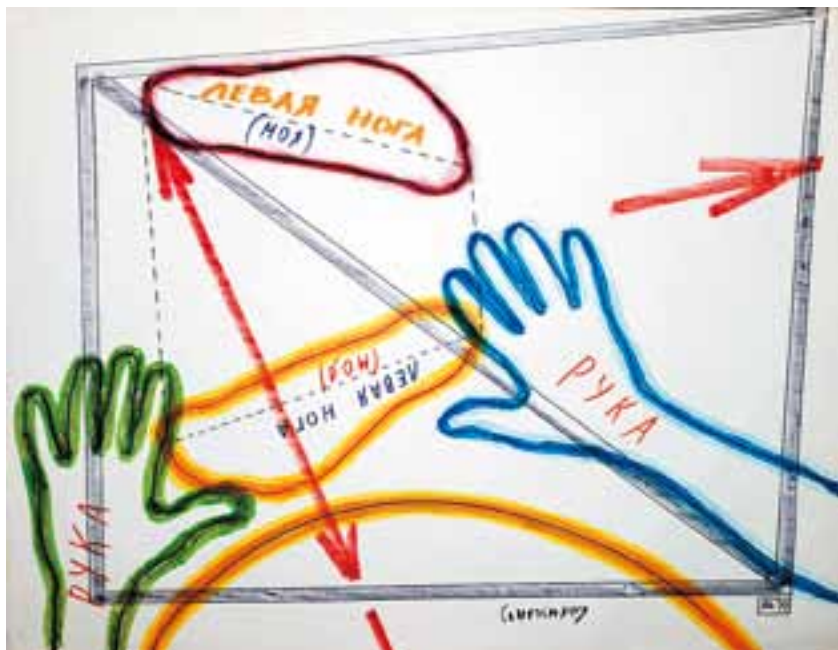
Анатолий Жигалов

Конstellация

1990. Смешанная техника.
61 x 87
Собственность автора, Москва

Проектная композиция

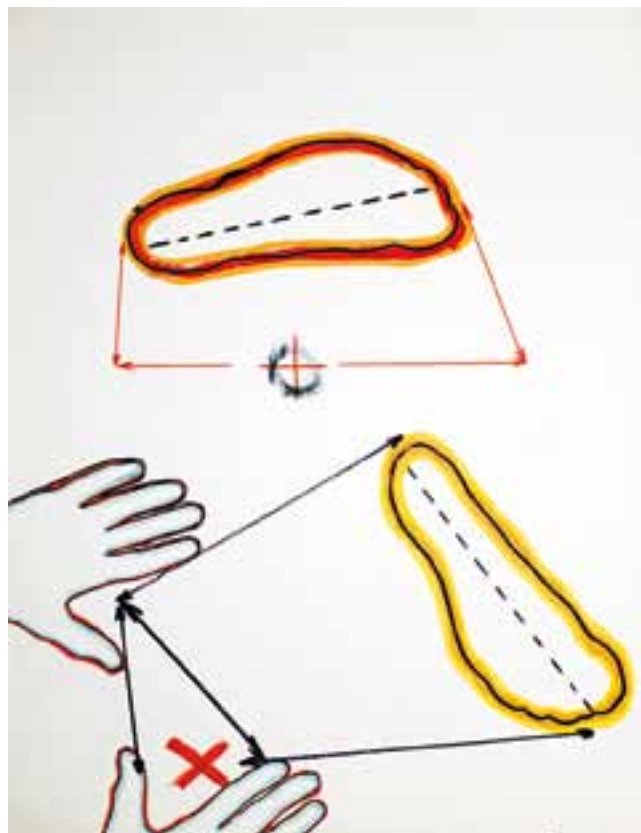
1990. Смешанная техника.
63 x 49.
Собственность автора,
Москва

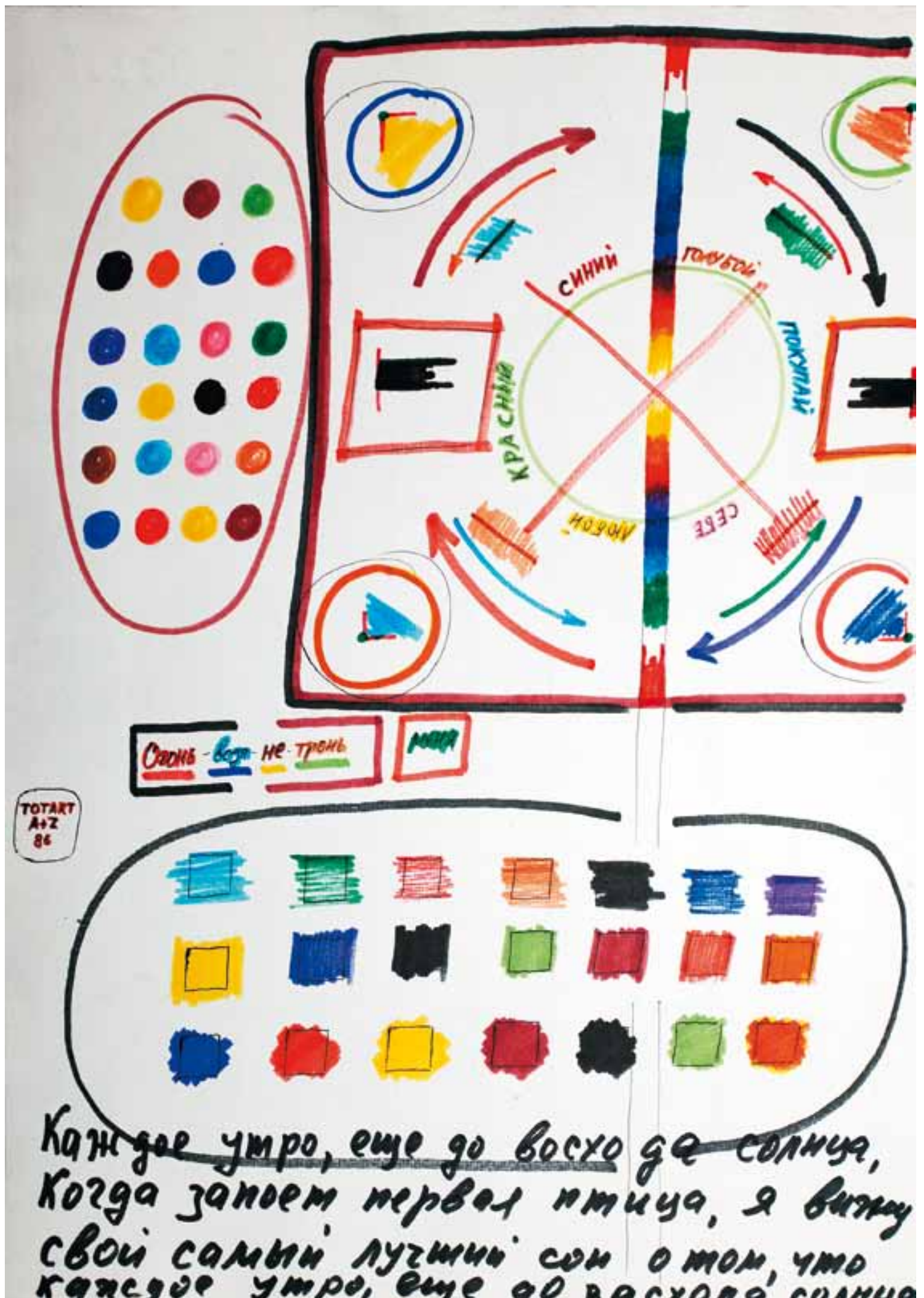


Анатолий Жигалов

Проект

1986. Смешанная техника. 42 x 30.
Собственность автора,
Москва





Анатолий Жигалов

О муравьях и пирамидах.

Тотарт-объект

1989. Смешанная техника.

49 x 63.

Собственность автора,

Москва



Анатолий Жигалов

**Проект скульптуры
из топоров. Тотарт—объект**
1989. Бумага, тушь, смешанная
техника. 49 x 63.
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Унитаз, шар, топор.

Тотарт-объект

1989. Смешанная техника.

63 x 49.

Собственность автора,

Москва

Анатолий Жигалов

Ступня и яйца

1996. Смешанная техника.

42 x 29.

Собственность автора,

Москва





Наталья Абалакова

Лист из серии Fire

1987. Смешанная техника.

15 x 37.

Собственность автора,

Москва



Наталья Абалакова

Лист из серии Fire

1987. Смешанная техника.

15 x 37.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

Лист из серии Fire

1987. Смешанная техника.

15 x 37.

Собственность автора,

Москва



Наталья Абалакова

Лист из серии Fire

1987. Смешанная техника.

15 x 37.

Собственность автора,

Москва



Наталья Абалакова

Спектральный медведь

1987. Бумага, темпера. 62 x 86.
Собственность автора,
Москва





Наталья Абалакова

Дерево

1990. Холст, масло. 200 x 180.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалакова

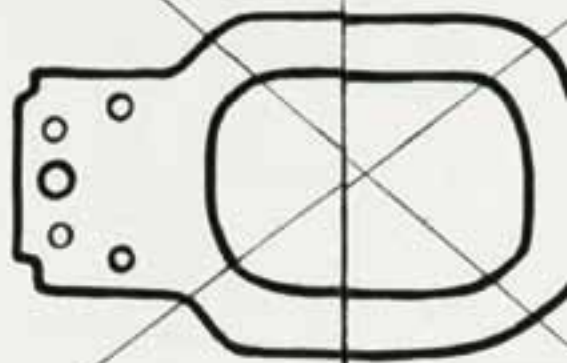
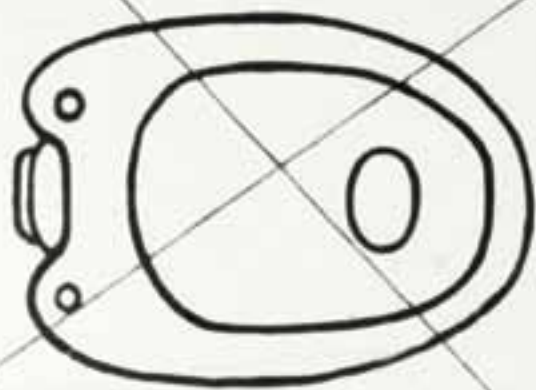
Ухо Ван-Гога (Подсолнухи)

1991. Холст, масло. 200 x 200

Собственность автора,

Москва





Орехово-Зуевское
производственное объединение
«КАРБОЛИТ»
Союзпластмассовая переработка
МХП

СИДЕНЬЕ ДЛЯ УНИВЕРСАЛЬНОГО

ГОСТ 15062-80

ПАСПОРТ

Заводской №: 5227

Количество

Цена 6 р 10 к

Прейскурант 112 - 01 ч 1

Дата 23 2008

ОТК-14

Жидкие и пастообразные моющие средства

Ацетон
Бензин
Керосин
Растворители

Анатолий Жигалов

Сиденье для унитаза
1989. Холст, масло. 200 x 300
(из двух частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Up! — Fragile!

1989. Холст, песок, масло.

200 x 200.

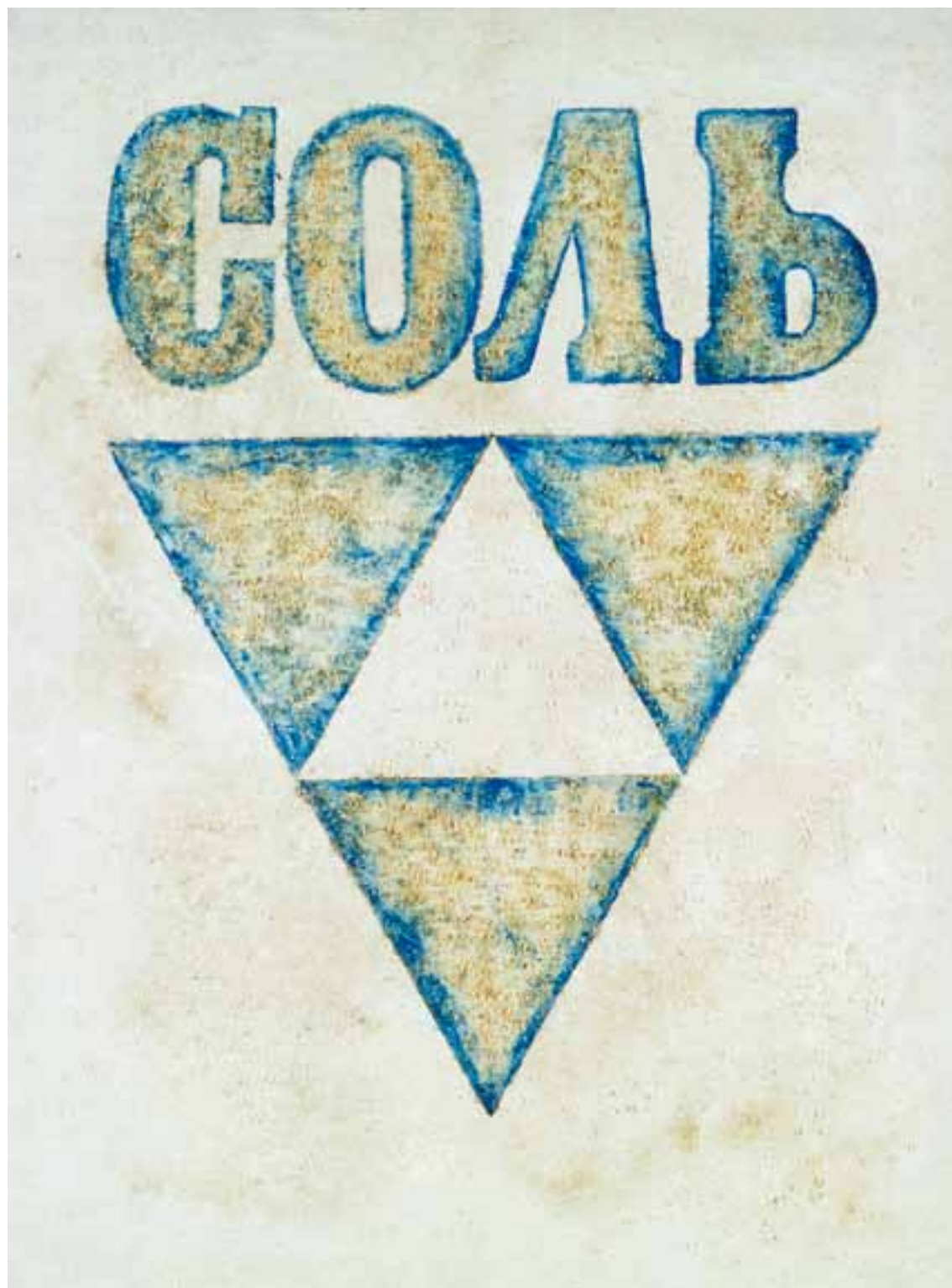
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

Соль

1991. Холст, масло,
морская соль, лак. 200 x 150.
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

**Зеленый горошек
консервированный
мозговых сортов**

1991. Диптих. Холст, масло.

150 x 200, 150 x 200.

Собственность автора,
Москва



зеленый
ГОРОШЕК
КОНСЕРВИРОВАННЫЙ
МОЗГОВЫХ СОРТОВ



Анатолий Жигалов

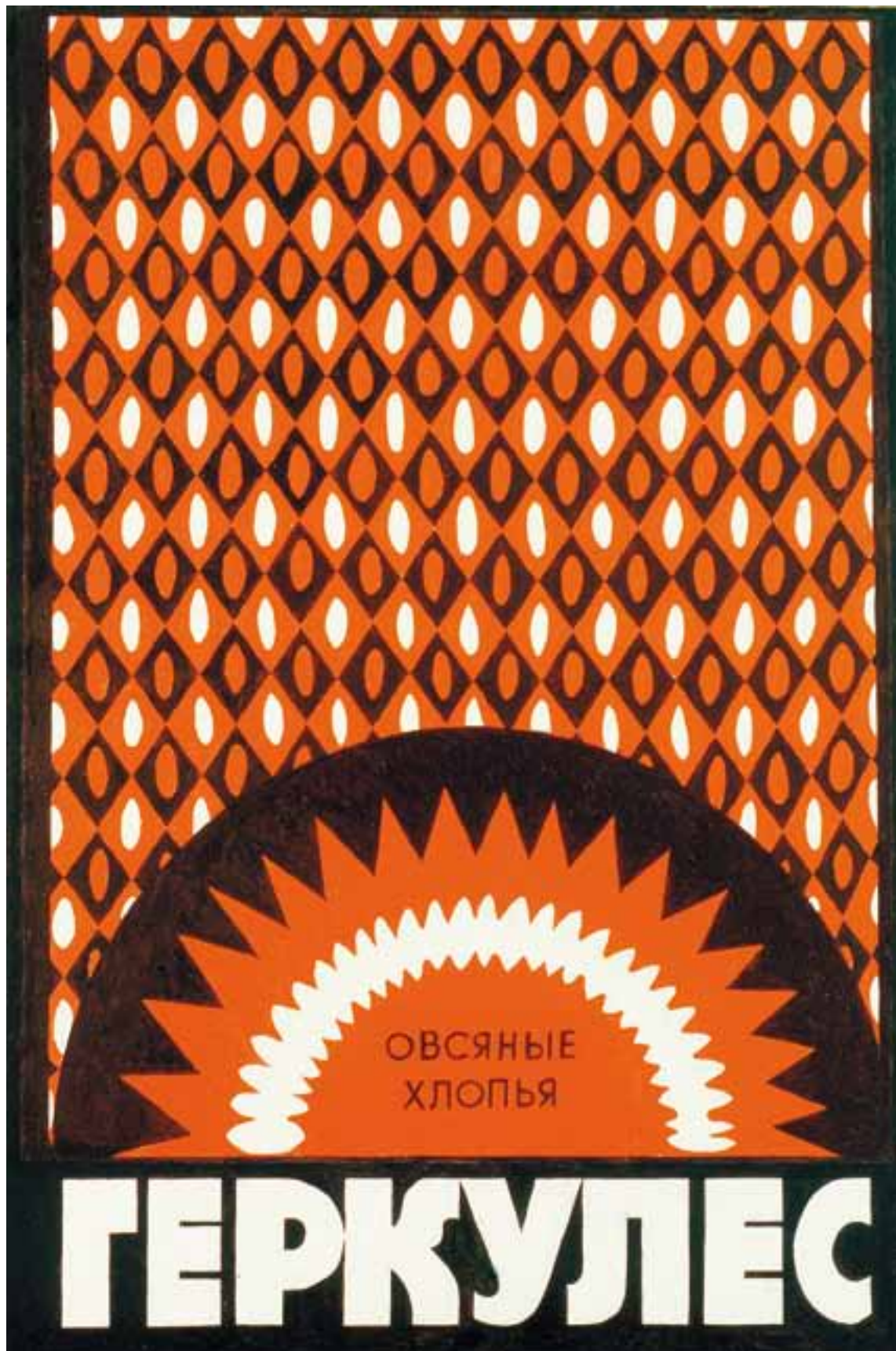
Геркулес (Золотой)

1991. Холст, смешанная техника.

180 x 150.

Собственность автора,

Москва



Анатолий Жигалов

Яйцerezка

1990. Триптих. Холст, масло.

150 x 45, 150 x 20, 150 x 45

Собственность автора,
Москва







Белые ночи

1991. Объект. Поднос, белый шар из бинтов, шприц и две половинки яичной скорлупы.

Анатолий Жигалов

Яйца диетические первой категории

1988. Триптих.

Холст, песок, масло.

120 x 120, 120 x 150, 120 x 120.

Государственная Третьяковская галерея

ТОТАРТ

Вид экспозиции.

Московский музей

современного искусства, 2012

УЛЫБКА БУДДЫ (В СВЯЗИ С ЧРЕЗВЫ- ЧАЙНЫМ ПОЛОЖЕ- НИЕМ)

ТОТАРТ/ Наталья Абалакова
Анатолий Жигалов

Перевод в цифровой формат моделей современного искусства поднимает вопрос о том, насколько искусство ныне является составной частью общественной коммуникационной системы и может ли оно в таком (виртуализированном) виде дойти до широкой публики, современного зрителя, как некогда кинематограф смог «заполнить его сны», а художника подвести к мысли, что «владеть снами» зрителя не обязательно означает навевать сладкие грезы, скорее наоборот — насыщать наваждение.

Даже в тех случаях, когда говорят о таких, казалось бы, непередаваемых явлениях, как смерть или глобальная катастрофа — в искусстве речь идет лишь о трансляции или ре трансляции размышлений о самом явлении, уже переведенном на язык культуры. В играх с этим языком и в создании с его помощью системы образов определяется видение самого художника, которое всегда «партийно», то есть существует в языке, через который и совершается процесс отождествления. Может ли художник вступать в новые сообщества? Могут ли художественные практики (а в этой связи нас интересуют оптические медиа —

кино, видео и фото) оказаться открытыми языку, языкам и другим культурам? Пользуясь оптическими ready-made, то есть телевизионной картинкой, возможно заново увидеть Новости и снять с них идеологические пласты, доведя их до того самого ground zero, таинственного базового слоя, где все равно всему.

Коварство техники при видеомонтаже состоит в том, что даже сквозь иронические изломы любой деконструкции просвечивает неизбывная тоска по новой Утопии. «Разъятая» и препарированная телевизионная картинка становится не только знаком перманентной революции духа, но и ее иронически-утопическим переосмыслением.

Метафоры нового времени вовсе не обязательно означают веру в прогресс или некое поступательное историческое развитие, как об этом думали в XIX веке. Они могут выражать и прямо противоположное — непредсказуемость и фатальность человеческого удела, растущее отчуждение все большего количества людей от участия в делах собственной истории. Возможно, что фрагментированное зрение оптических технических средств и приспособлений, в частности, видеокамеры, отражая, как и всякий протез, элемент фрагментированности человека, может выбрать в качестве метафоры чисто природное явление — например, воду, образ природной чистоты и творческой энергии, хранящей отблеск тотальности бытия, и попробовать сопоставить ее с созданными человеческой изобретательностью машинами войны с их способностью к тотальному уничтожению, в непосредственной близости от которых хрупкое и уязвимое человеческое тело ведет свое ненадежное и полное опасностей существование — но, даже созерцая это, наш человеческий глаз все-таки вовлекается в поток грез об очищении и пробуждении.

Этот проект — попытка создания и освоения тотального экспозиционного пространства, тотального присутствия (и отсутствия) в тотальной ситуации тотального вызова, чем, собственно, художники занимаются уже больше тридцати

лет, а по большому счету всю жизнь. В этом пространстве зрителю предлагается совместно с создателями Проекта «взойти» «на край Д.». И, дойдя до этого «края», оказаться «по ту сторону Д.», в некоем культурном пространстве, где, возможно, находятся многие ответы, истоки и смыслы, а вместе с тем — и это, вероятно, важнее всего — неиссякаемые вопросы.

**Panel Discussion
(Круглый стол)**
2005. Инсталляция

Наталья Абалакова
Не забудьте выключить!
1995. Триптих. Холст, масло.
200 x 150, 200 x 150, 200 x 200.
Собственность автора, Москва

ТОТАРТ
Вид экспозиции.
Московский музей
современного искусства,
2012



Наталья Абалакова

Panel Discussion

Проект. 2005.

Смешанная техника. 21 x 29.

Собственность автора,

Москва



Анатолий Жигалов

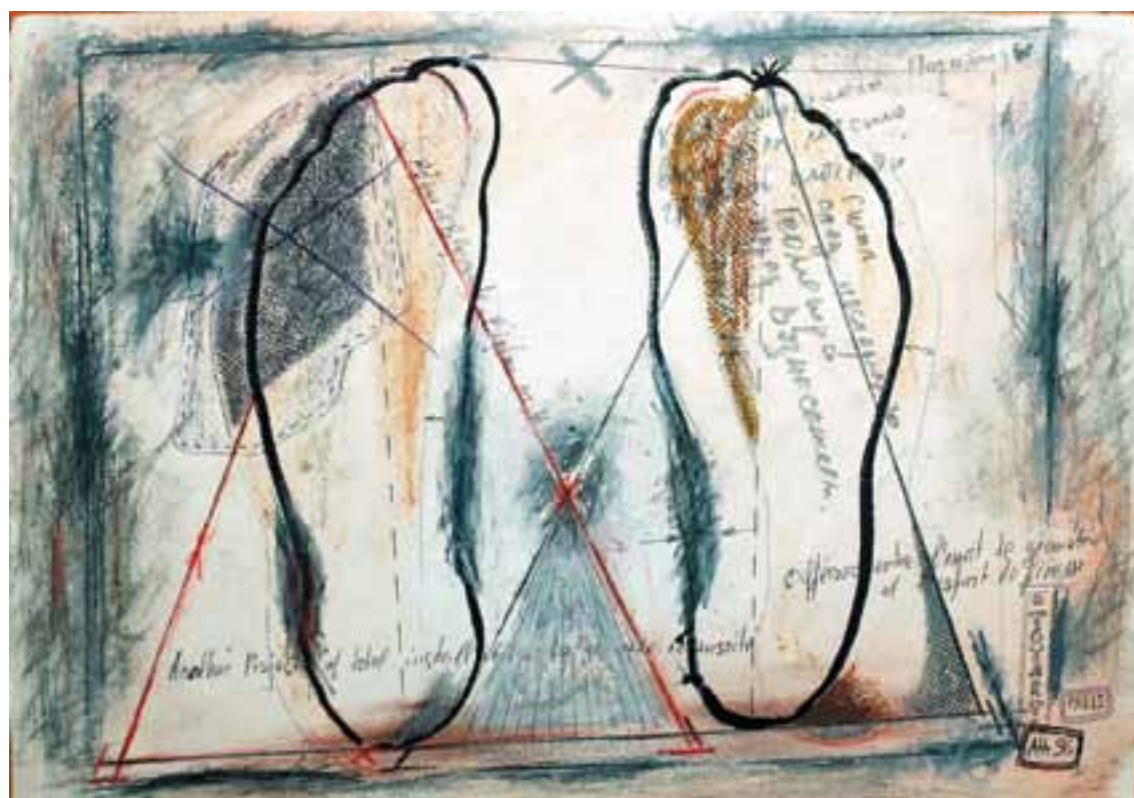
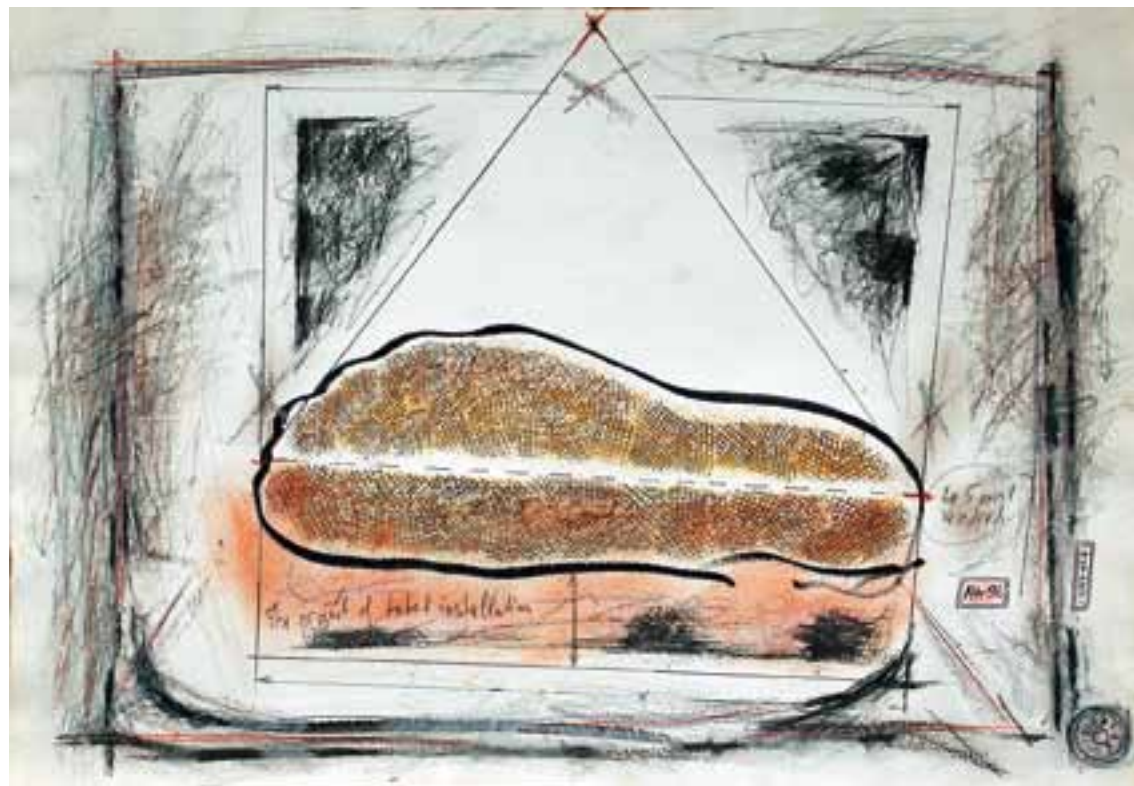
Project of Total Installation

1996. Смешанная техника.
42 x 29.
Собственность автора,
Москва

Анатолий Жигалов

Project of Total Installation

1996. Смешанная техника.
42 x 29.
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

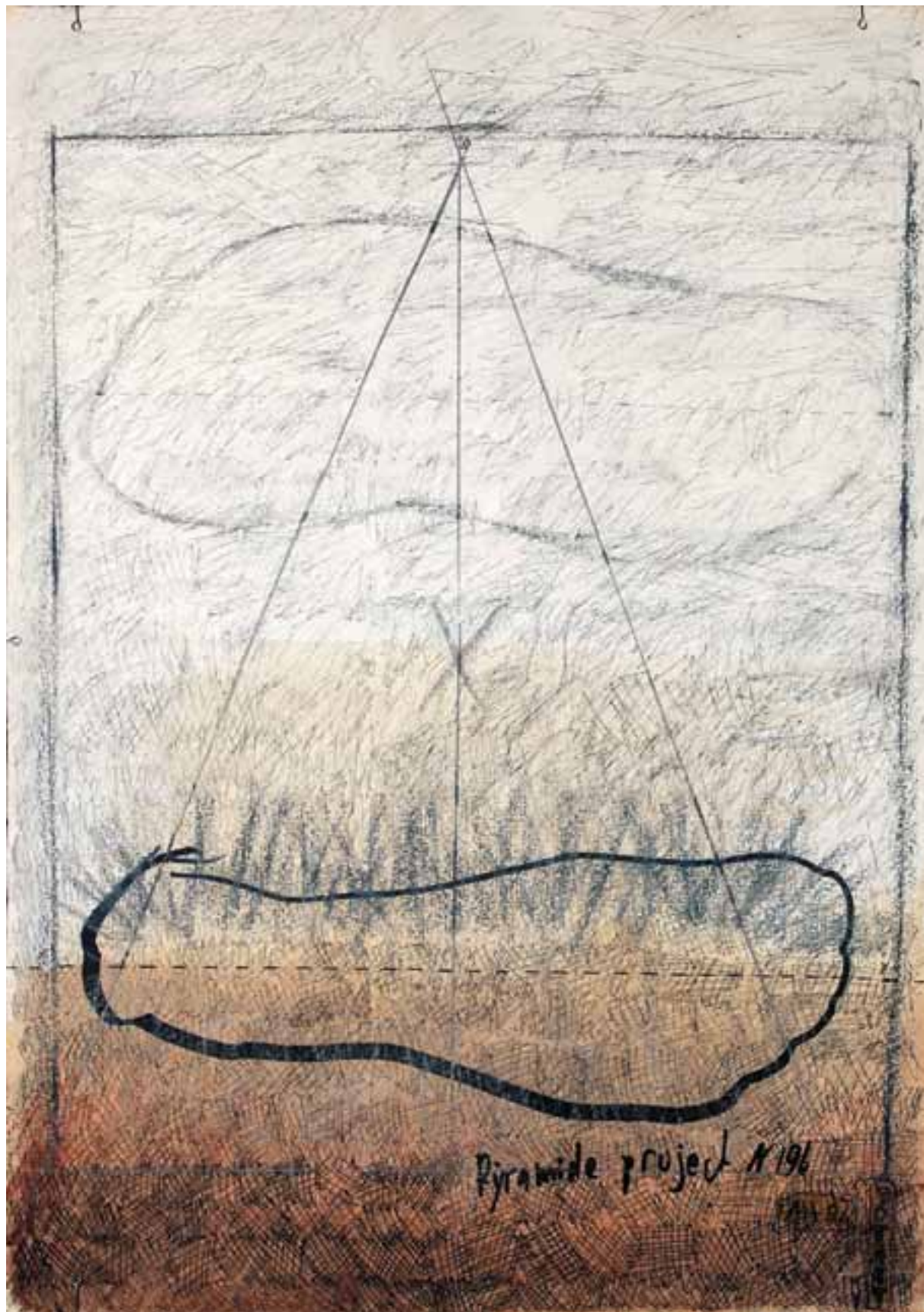
Pyramid Project #196

1990. Смешанная техника.

42 x 29. 61 x 87.

Собственность автора,

Москва



Анатолий Жигалов

TOTART-project

1990. Газета, копировальная бумага, смешанная техника.
58 x 44, 61 x 87.
Собственность автора,
Москва



Анатолий Жигалов

**Композиция
с копировальной бумагой**
1989. Смешанная техника.
49 x 63.
Собственность автора,
Москва



Жигалов - 29

Анатолий Жигалов

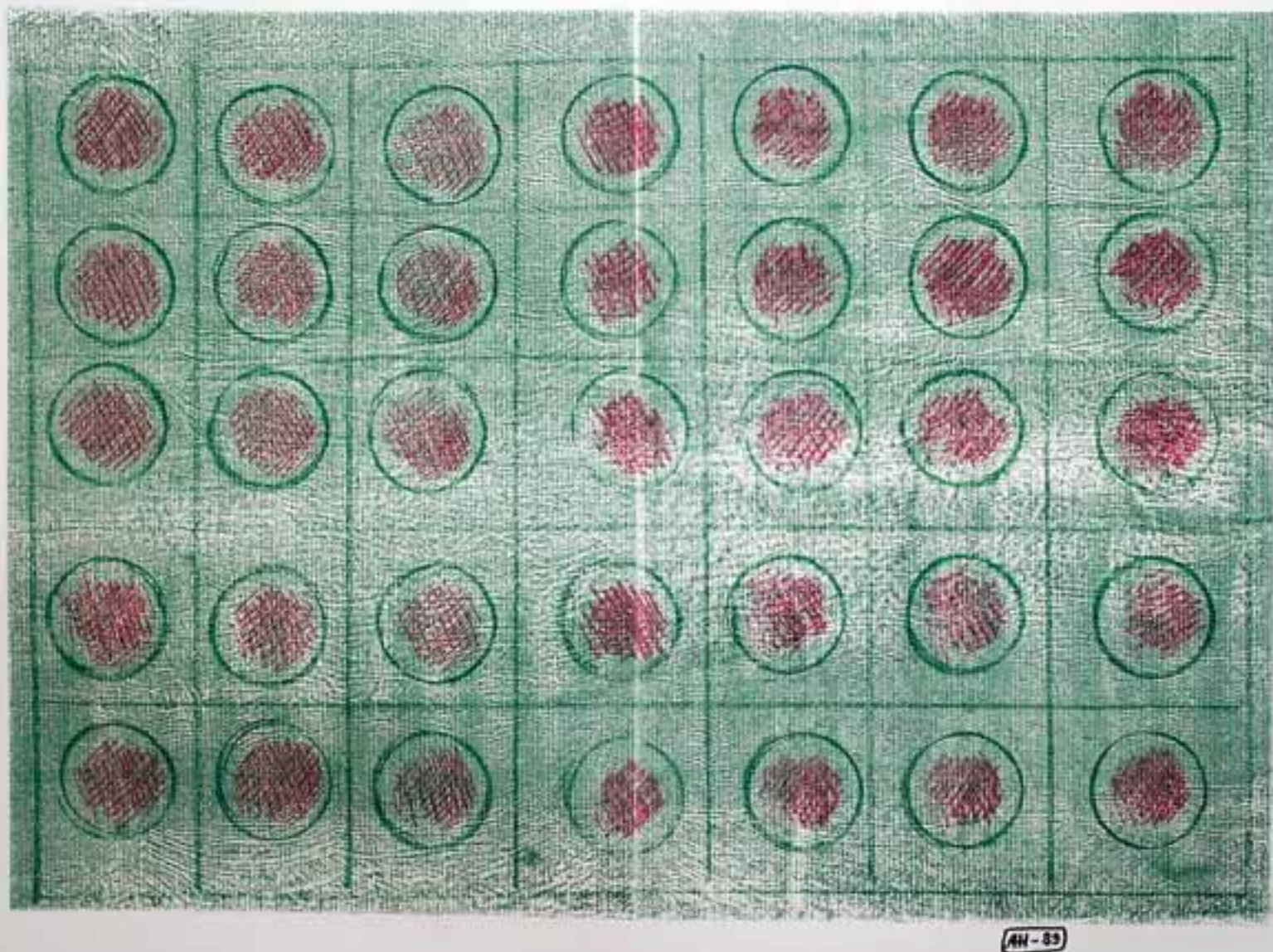
Структура зеленая

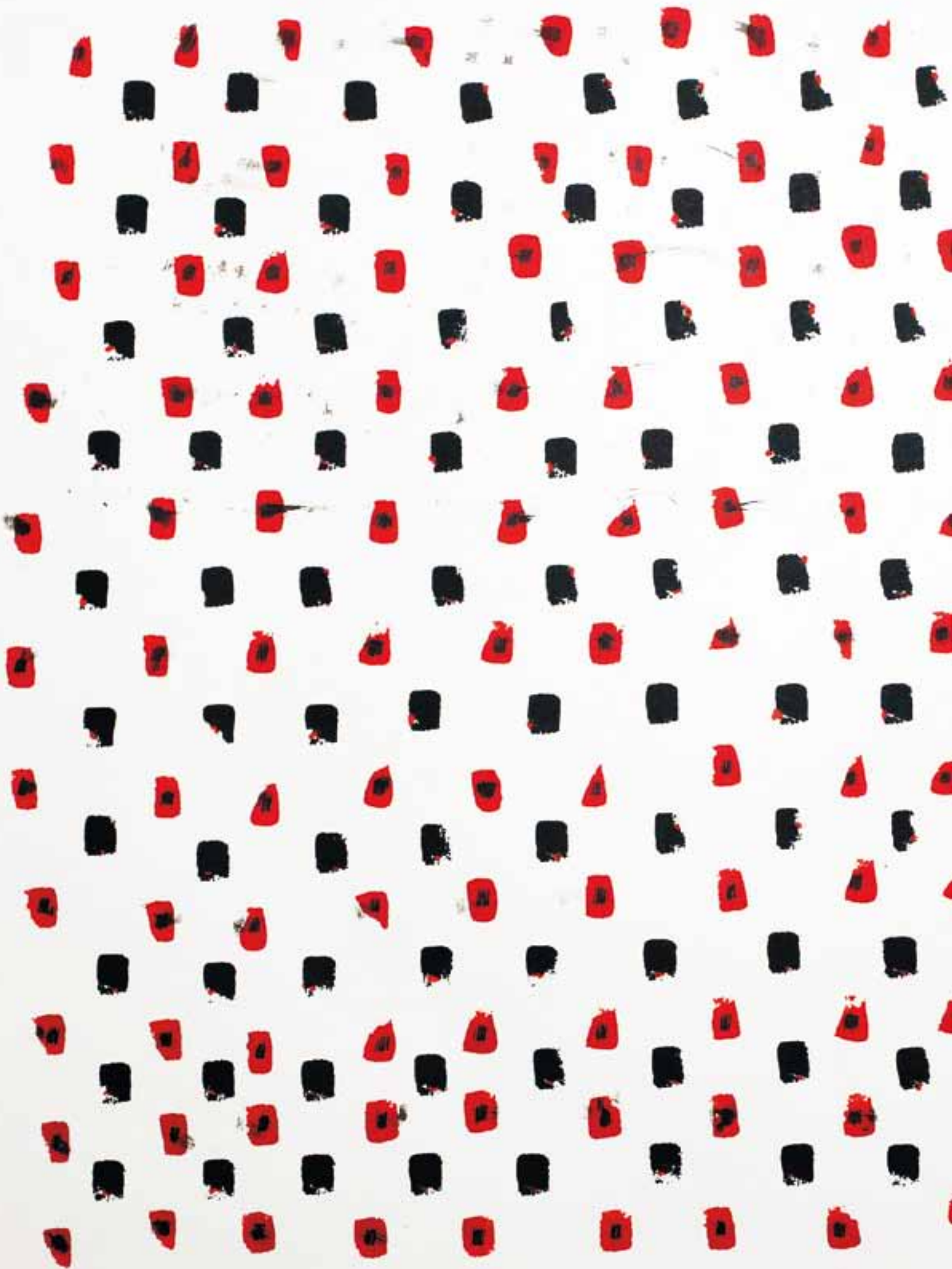
1989. Смешанная техника.

49 x 63.

Собственность автора,

Москва





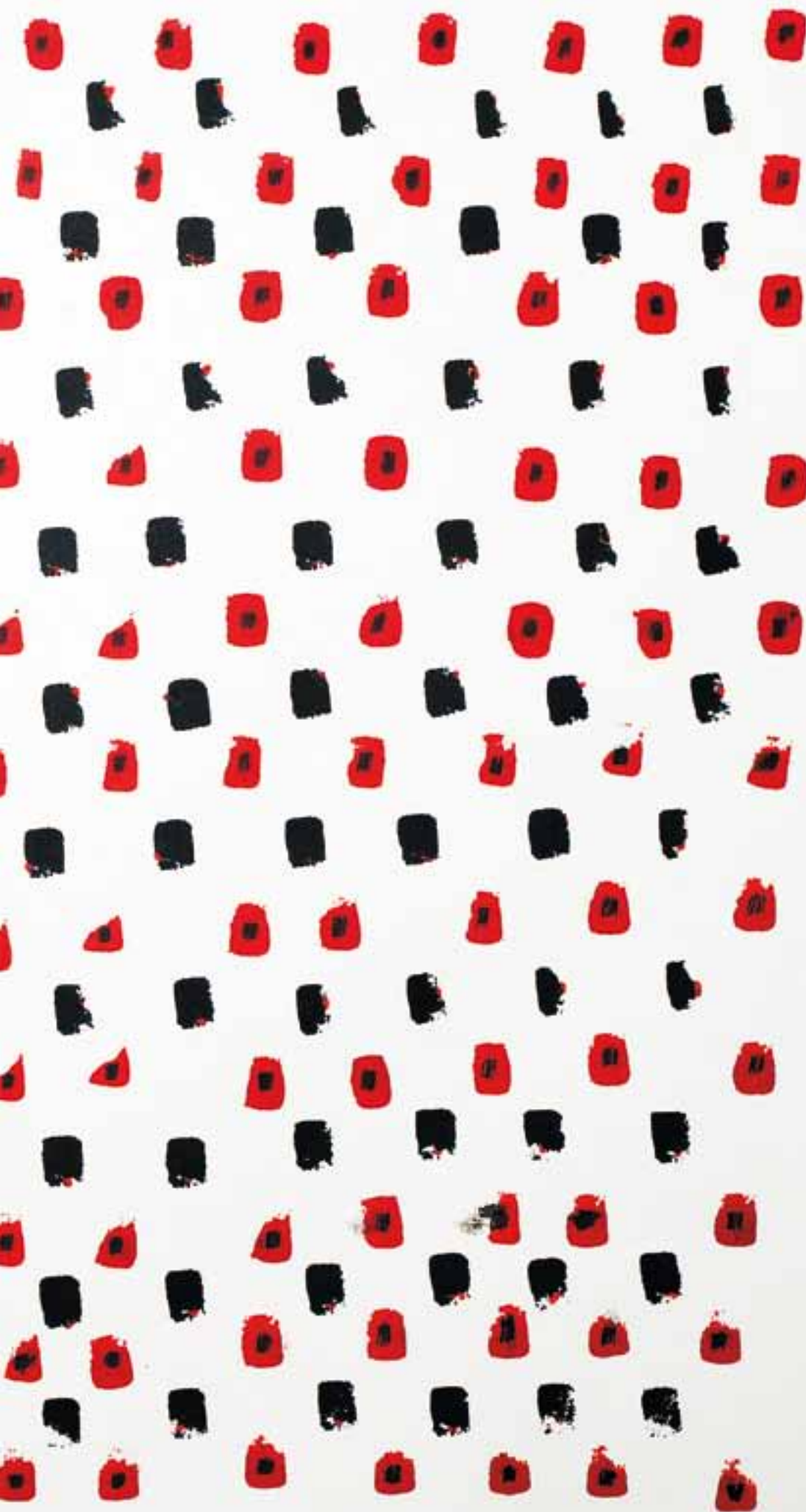
Анатолий Жигалов

Структура

1989. Бумага, маркер.

49 x 63.

Собственность автора,
Москва



А-89

Родина/Отечество

Диптих. 2002.

2 цветные фотографии на
баннерной ткани. 105 x 150

Европа/Азия

Фотоперформанс. 2006.

Цифровая печать
на баннерной ткани.

100 x 300





Время встречи изменить. Нельзя

19 мая. 1997. Коллективный проект Реконструкция. Перформанс.
Галерея «Spider & Mouse». Москва
Фото: Куми Сасаки.
Место: Галерея «Spider & Mouse». Москва.
Проект «Реконструкция последнего проекта художника А. Благова»
ТОТАРТ. Наталья Абалакова
Материал: 16 листов 80 x 89, мел, ПолярOID, видеокамера, монитор.
Длительность: 1 час.



Неизбежность встречи с предлагаемой поверхностью можно изжить несколькими способами. Один из них — остановить мгновение, расщепив его таким образом, чтобы, как в легенде об упавшем кувшине Магомета, когда не успела вылиться вода, откуда он общался с Аллахом в вечности, ввести время в незримый зазор между началом и завершением жеста. «МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ». А затем предаться созерцанию стены, оставаясь под созерцающим объективом видеокамеры. Не восемь лет, как праздный дзенский патриарх, а ровно рассчитанное время, отпущенное по расписанию на совершение жеста. А затем на заборе из 16 картин материализуется не восточный, а сугубо европейский и в меру своей рационалистичности реалистический росчерк — «НЕЛЬЗЯ». Императив целеполагания сильнее медитативной протрации. Как у художника А. Благова. До 13.41 говорить по телефону с Эмилией о любви. Встреча неизбежна как сама смерть. Но только перед лицом неизбежности наполняется жизнью жест художника. Чтобы исчезнуть или оставить след на песке человеческой памяти. ИЗМЕНИТЬ. НЕЛЬЗЯ.

Призрак свободы

Ноябрь, 1990. Перформанс
Фото: Павел Грох.
Место: Бункер под цоколем бывшего памятника Сталина во время Фестиваля «Totalitny zona». Прага.
Длительность: Больше часа.
Материал: Два человеческих тела, два прожектора, камешки, мел.
Освещение: По прожектору с обоих концов коридора.



С одного конца прохода из камешков выложено слово «ТОТАРТ» и стрелка. Коридор между каменных столбов ок. 30 м. В течение всего перформанса Н.А. и А.Ж. ходят навстречу друг другу. (По недоразумению вход в бункер по случаю приезда президента Гавела был перекрыт, отчего попасть туда мало кто мог и перформанс приобрел эзотерический характер работы-в-себе. И если в основном помещении вся экспозиция и действия носили характер праздника освобождения от тоталитаризма, то ТОТАРТ-перформанс был действием андеграунда в условиях свободы, т.е. «призраком свободы» и предупреждением об опасностях, подстерегающих посттоталитарные общества.)

Остзейские камни

Сентябрь. 1990. Перформанс
Фото: Ежи Ванкевич, Свен Вихерт.
Место: Workshop и выставка «DER WEG», Берген-Бинц на острове Рюген, Германия.
Материал: Мужчина и женщина, прибрежная галька.

Художники ходят навстречу друг другу, выкладывая дорожку из гальки.

Часовые

Сентябрь. 1990. Перформанс
Фото: Ежи Ванкевич, Свен Вихерт.
Место: Бинц, о. Рюген, Германия. Workshop «Der Weg».
Длительность: Ок. 30 мин.

Караул у фонтана-часов в Бинце. (Слева направо: Свен Вихерт, Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов; смена — Ежи Ванкевич, Ева Жигалова).



Da Sein

Сентябрь. 1990. Перформанс, инсталляция
Фото: Ежи Ванкевич, Свен Вихерт.
Место: Бинц, о. Рюген, Германия.
Workshop «Der Weg».
Материал: Выброшенная на берег морская трава.

С одного конца прохода из камешков выложено слово «ТО-ТАРТ» и стрелка. Коридор между каменных столбов ок. 30 м. В течение всего перформанса Н.А. и А.Ж. ходят навстречу друг другу. (По недоразумению вход в бункер по случаю приезда президента Гавела был перекрыт, отчего попасть туда мало кто мог и перформанс приобрел эзотерический характер работы-в-себе. И если в основном помещении вся экспозиция и действия но-

сили характер праздника освобождения от тоталитаризма, то ТОТАРТ-перформанс был действием андеграунда в условиях свободы, т.е. «призраком свободы» и предупреждением об опасностях, подстерегающих посттоталитарные общества.)





В 1990 году Анатолий и Наталья были приглашены на workshop в небольшом немецком городе Бинц. Там они попали в атмосферу всеобщего единения и благодушия: только что рухнул железный занавес, и воссоединилась Германия. В этот короткий исторический момент будущее казалось безоблачным и прекрасным — и для восточных и западных немцев, и для приглашенных к участию в проекте художников из Восточной Европы. К расслабленному состоянию располагало и место проведения workshop — остров Рюген, некогда знаменитое курортное место, изрядно обветшавшее в гэдээровские времена. И здесь группа ТОТАРТ проявила совершенно удивительную способность растворения в контексте. Дома им часто требовалась энергия преодоления, доходящая иногда до прямого самоистязания, — достаточно вспомнить насекомых, облепивших тело Анатолия Жигалова в серии перформансов с муравейниками. А здесь бывшие неконформисты преобразились в простых отдыхающих, которые предаются меланхолическим размышлениям, наблюдая, как балтийские волны смывают следы, оставленные на песке. Или — выкладывают навстречу друг другу дорожку из гальки («Остзейские камушки»). Отметим, что идею нонспектакулярного искусства придумают только через десять лет художники, сделавшие попытку убежать из «общества спектакля». А в данном случае посторонний наблюдатель видит курортников, которых ни в каком эскапизме заподозрить невозможно. Никаких особых подозрений в преднамеренной художественности не возникает и тогда, когда мужчина и женщина собирают на пляже водоросли и выкладывают из них фразу DA SEIN. Правда, можно отметить небольшую неточность — ключевой термин философии Мартина Хайдеггера пишется или слитно, или через дефис (один из возможных русских вариантов перевода — «здесь-бытие»). Однако невидимый дефис можно трактовать и как свидетельство разрывов бытия, вспомнить Мейстера Экхарда или Ясперса. Или дадаиста и теолога Хуго Баля, дневники которого называются Die Flucht aus der Zeit, «Бегство из времени»).

Но слишком долго эти философские упражнения продолжаться не могут — трактат «Искусство после философии» Джозефа Кошута написан два десятилетия назад. И, кроме того, на дворе уже поздняя осень, и спокойную пока Балтику скоро заштормит. И глубокомысленная экзистенция DA-SEIN будет растворена в мире природных стихий. Исчезнет выполнявший роль отсутствовавшего дефиса выложенный из водорослей черный квадрат, своего рода аватар Казимира Малевича. Того самого нашего философа-радикала, который ненавидел весь этот «зеленый мир мяса и кости» и написал: «Преображая мир, я иду к своему преображению, и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире» (Малевич К.С. Бог не скинут. 1921). Кстати, результат этого стихийного перформанса явно придется по душе экологистам: заводы не отравляли воздух, производя краску для картин, части инсталляции не будут выброшены на помойку

А. К.



**На таком холоде искусство
немыслимо, но если
потерпеть немного...**

Декабрь.1998. Перформанс
Фото: Игорь Алейников.
Место: Снежное поле в районе
Орехово-Борисово.
Длительность: Около часа
Материал: Глубокий снег,
затрудняющий движения,
мужчина и женщина,
полиэтиленовая пленка 300x500
см, нитроэмаль, красные
флажки.

Художники идут навстречу друг
другу с противоположных кон-
цов большого снежного поля,
отмечая путь красными флажка-
ми. Встретившись посреди поля,
они разворачивают и расстилают
на снегу плакат с черной надпи-
сью «На таком холоде искусство
немыслимо» и «In such a cold
weather art is impossible». Лозунг
на снегу прочитывается только
из «космоса». Ироническая игра
смыслами: холод (мороз) — хо-
лодная война — климат, враж-
дебный искусству.
(Фильм 16 мм, Игорь Алейников)



Следы

1997. Коллективный проект
Реконструкция. Перформанс.

Галерея «Spider & Mouse»

Задача наслоения вполне естественно предполагает рассмотрение
поверхности 16 картин как некоего «природного» пространства со
всеми его «геологическими» напластованиями, на котором художник
оставляет свой след. Обрисовывание стопы является своеобразным
первозданным актом, некой границей между чистой природой и ис-
кусством. Обрисовывание — первое творческое движение, в котором
сочетается самоотожествление и образ. Это одновременно еще не
искусство и уже искусство. Граница как таковая. Между отсутствием
языка и его зарождением. Отсюда амбивалентность жеста. Это со-
четание насилия с жертвенностью. Оставить часть себя и утвердить
свою волю к власти. Стопа оказывается первичным элементом или
знаком, из которого возможно создать целый космос — мирополага-
ние и изначальное мифологическое описание жизненного процесса.
Хрупкость материала соответствует нарциссическому самоутверж-
дению и только системосозидающая последовательность действий
позволяет усмотреть в бессмысленности исчезающих писем залог
прообразующих символов неподвластной тлену забвения и смерти
культуры, смертного детища Логоса. Остается пройти мокрой тряп-
кой по школьной доске по окончании урока. Но это дело следующего
художника.

Классики

Февраль. 1995. Перформанс
Фото: Г. Кузмин.
Место: Переславль-Залесский.
Дом творчества. Семинар
«Художник и новые технологии».
Материалы: Мужчина и женщина
(художники), деревянные козлы,
пила, бревно.
Освещение: Подсветка козел.
Длительность: 30 мин.

Перформанс состоит в
перепиливании бревна.





Следы, голоса места

2002. Акция.

Семинар-пленэр Дороги, дворцы, города, Украина
Фото: разные фотографы, двухканальное видео.

Этот прекрасный месяц Тишрэй

Киев-Шаргород-Черновцы-Винница-Меджибож-Сатанов-Каменец-Подольский-Хотин-Вижицы-Куты-Черновцы-Бучач-Черновцы-Киев
Творческая экспедиция художников, педагогов и исследователей в области иудаики по историческим центрам еврейской культуры на Украине

В качестве участников данной экспедиции-семинара, в событие которого входили лекции по еврейской истории и по еврейскому искусству, занятия по изучению и творческому осмыслению еврейских классических текстов, индивидуальное творчество участников семинара (пленэр), выставки, подготовка печатных изданий, учебных программ и т.д., мы, Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов, на протяжении всего маршрута осуществляли перформансы и снимали видео-фильм. Снятые на фото и видео следы этого путешествия легли в основу мультимедийной инсталляции, состоящей из фотографий, графики-следов и двухканального видео.

В данный момент собранные нами материалы существуют в виде полутора десятков графических «следов», уже проявленных и напечатанных фотографий (их около 300) и 15 часов видеозаписи. Инсталляция «Следы, голоса, места» была показана в Киеве (2002), Иерусалиме (2002), С.-Петербурге (2003) и Москве (2009).



Это есть!

2010. Акция, инсталляция
«Инфраструктура», художественное событие в рамках молодежного альтернативного фестиваля «Пошел! Куда пошел?», Москва

На лестнице, ведущей к Волоколамскому каналу выкладывались из букв-бутербродов первые строки «Интернационала»: «Вставай!/ проклятьем/ заклейменный!/ Весь мир/ голодных и рабов!/ Это есть!» В качестве восклицательных знаков в конце каждой фразы ставятся соответственно бутылка Кока-Кола, Русский квас, вода «Святой источник», бутылка водки «Казенка» и стаканчики. Инсталляция мешала передвижению публики, вызвала горячие дискуссии и, в конце концов, была использована по прямому назначению, т.е. съедена и выпита

Наблюдение этой работы оставляет чувство некоторой неловкости от неожиданной прозрачности зрелища. Однако эта неловкость вовсе не того свойства, что возникает от внезапно открывшейся непристойной картины. Конечно, сам статус произведения искусства гасит прожорливый взгляд вуайера: только младшие школьники краснеют при виде обнаженных тел в Эрмитаже, а художественные критики уже с интересом изучают разного рода перверсии, предъявляемые им в галереях. У художника реестр того, что можно «показать», неизмеримо богаче, чем у простого экспозициониста.

Но в данном случае ничего подобного, конечно, не наблюдается. Более того, по большому счету, мы и в самом деле имеем дело с неким отклонением, то есть нормой. А возникшая неловкость носит явно бытовой характер и очень похожа на то, что чувствуют окружающие, когда семейная пара, прожившая в счастливом браке долгие десятилетия, вдруг начинает разборки «кто в доме главный», поминая разбитую некогда чашку или таинственный полночный звонок. Но Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова — не только супружеская пара с многолетним стажем, но и столь же испытанные временем члены группы ТОТАРТ, приложившей огромные усилия к изучению эффектов, возникающих при растворении искусства в жизни и жизни в искусстве. И, следует отметить, это уникальный случай — обычно подобного рода исследовательские проекты довольно неустойчивы, как в случаях Абрамович и Улая или брака Джеффа Кунса и Чиччолины.

Однако у критика также возникают некоторые двойственные переживания. Впервые, все ответы на интересующие меня вопросы я уже получил в интервью для каталога проекта «Динамические пары» (2000). «Н. А.: А вместо нас работает делегированное тело, которое мы назвали «структурный объект»./ А. Ж.: Скорее, «структурный субъект». И сейчас стало ясно, что никакого терминологического противоречия не было — объект и субъект без остатка растворились друг в друге. Но у меня лично возникает проблема профессионального свойства. Акцию сопровождает обстоятельное эссе, кроме прочего содержащее и в высшей степени обстоятельное описание всех культурных, иконографических и психоаналитических кодов и аллюзий. Несомненно, этот текст следует интерпретировать как неотъемлемую часть проекта. Но на этом месте моя работа кончается, все уже каталогизировано и проанализировано в самом теле обсуждаемой работы. Так что мне остается только присоединиться к давнему призыву Сьюзен Зонтаг и навсегда отказаться от вчитывания в произведение посторонних ему социально-исторических, психоаналитических и т. п. подтекстов и «открывать чувственную поверхность произведений».

А. К.

Action!

2002. Перформанс.
Ч/б фото на бумаге.
86 x 126



Художники идут навстречу друг другу с противоположных концов большого снежного поля, отмечая путь красными флажками. Встретившись посреди поля, они разворачивают и расстилают на снегу плакат с черной надписью «На таком холоде искусство невозможно» и «In such a cold weather art is impossible». Лозунг на снегу прочитывается только из «космоса». Ироническая игра смыслами: холод (мороз) — холодная война — климат, враждебный искусству.
(Фильм 16 мм, Игорь Алейников)

Наталья Абалакова

Неуязвимость уязвимости

2009. Триптих. Цветная
цифровая печать. 75 x 300







ПарадиЗоо

2004. Цифровая печать
на баннерной ткани.
200 x 300 и 300 x 400

**Исследование существа
искусства применительно
к жизни и искусству.**

Разведка искусством
2003. Цифровая печать
на баннерной ткани.
300 x 400



**Редкоупотребляемая
приставка п**

Триптих. 2011. Цветная
цифровая печать. 30 x 120
каждая.



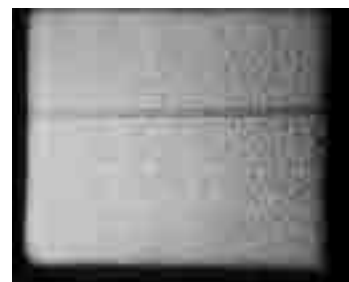
Happy End

1984.

Камера: Игорь Алейников.

16 мм, 17.19 мин.

Музыка Майкла Наймана



Масада

2007. Двухканальное видео.

Одноканальная версия, 2010

Фрагмент



Четыре колонны бдительности

2000. Интерактивный мультимедиа проект.
2 монитора, 1 компьютер, 11 фрагментов фотографии интерьера избы (ксерокс А4), фрагмент фотографии 50 x 60, 12 ксероксов глаголов (А4), стол для мониторов и компьютера, стул. Бокс или угол 5 м x 2,5 м/2 x 2,5/ стол по диагонали. Диалог Н. Абалакова—А. Жигалов «обменными» голосами. Н.А. читает примеры на 11 глаголов из 4-х т.т. «русского языка» голосом А.Ж., А.Ж. — голосом Н.А. «Динамические пары», апрель-май 2000 г., ЦВЗ Манеж, Москва;
Мультимедиа проект, музей нонконформизма, Санкт-Петербург (2-канальное видео), 2002

Четыре колонны бдительности

2000. Двухканальное видео.
Музей нонконформизма, Санкт-Петербург

Четыре колонны бдительности

Фото: Ева Жигалова
2000. Интерактивный мультимедиа проект.
Русский леттризм, ЦДХ, Москва.
Фото: Ева Жигалова



Игры воды, грез и огня.

Видео скульптура. 2006

Трёхканальное видео 15'. 2009.
Новая версия 15'. Одноканаль-
ная версия 2009. Фрагмент

Игры воды, грез и огня.

2006/2009

Одноканальное видео 15'.
Новая версия 15'
Фрагмент

Игры воды, грез и огня. 2006

Видео скульптура.
Фрагмент

Игры воды, грез и огня. 2006

Видео скульптура.

Трёхканальное видео 15'.
«Уровень моря», ЦВЗ «Манеж»,
Санкт-Петербург, 2009



Маятник Фуко

1996–1997.

5-канальное видео. Стил
Workshop Запасной выход,
Москва.

Впервые демонстрировался
на Международном фестивале
«Кукарт III», Царское Село, в 1997



ТОТАРТ

Вид экспозиции.
Московский музей
современного искусства, 2012

Наталья Абалаков

Да-Да.
Из серии Summa archaeologiae
1981. Коллаж. 61 x 86. Собрание
Нортон и Нанси Додж, Zimmerli
Art Museum, Нью Джерси, США





Наталья Абалаков

Азиатские мотивы.

Из серии *Summa
archaeologiae*

1981. Коллаж. 62 x 86.

Собрание Хортон и Нанси
Додж, Zimmerli Art Museum,
Нью Джерси, США



Наталья Абалаков

Азиатские мотивы.

**Из серии Summa
archaeologiae**

1981. Коллаж. 62 x 86.

Собрание Хортон и Нанси
Додж, Zimmerli Art Museum,
Нью Джерси, США



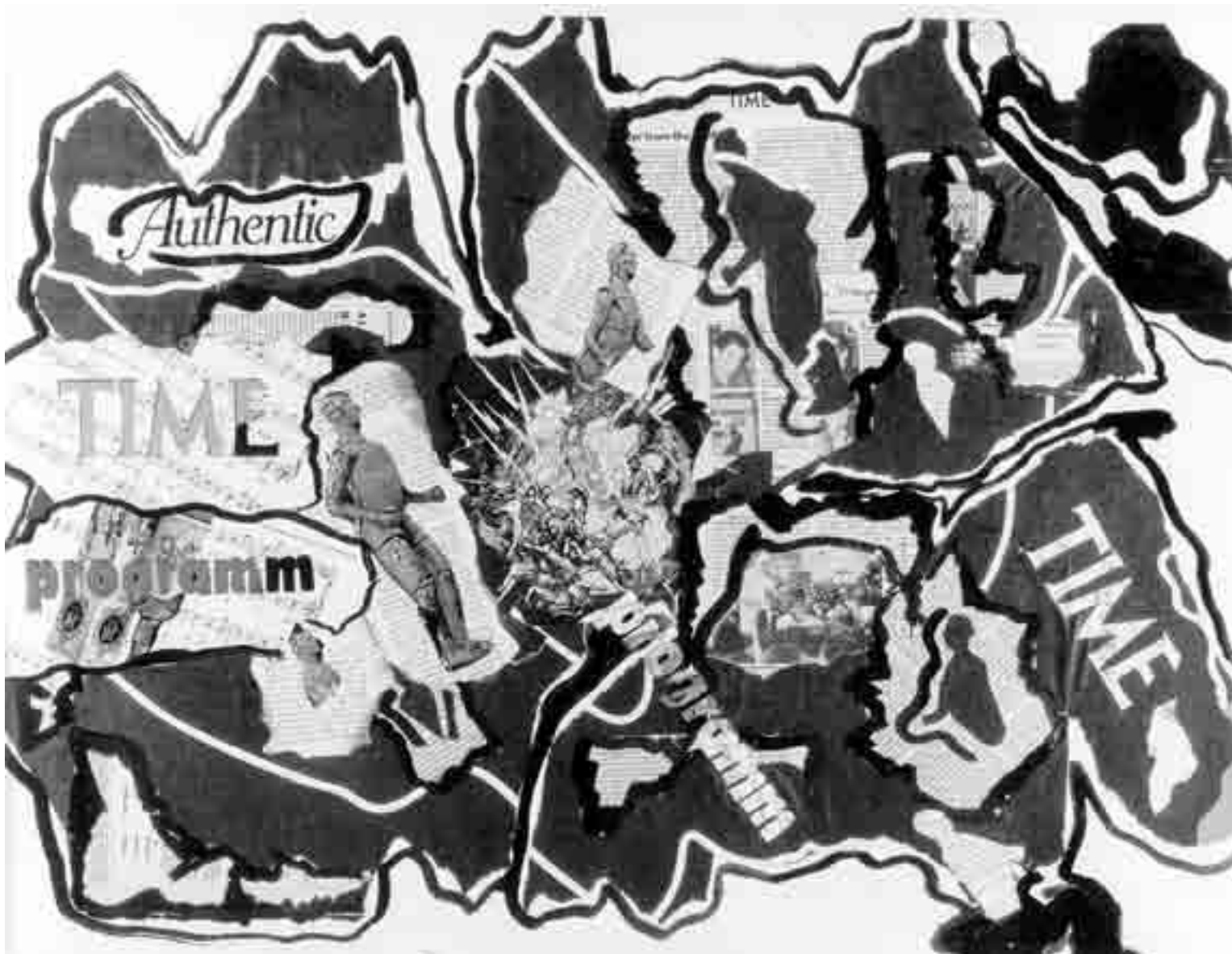
Наталья Абалаков

Authentic Time programm.

**Из серии Summa
archaeologiae**

1982. Коллаж. 62 x 86.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалаков

Проект. Миф. Концепт.

Из серии Summa

archaeologiae

1982. Коллаж. 62 x 86. Собрание

Нортон и Нанси Додж, Zimmerli

Art Museum, Нью Джерси, США



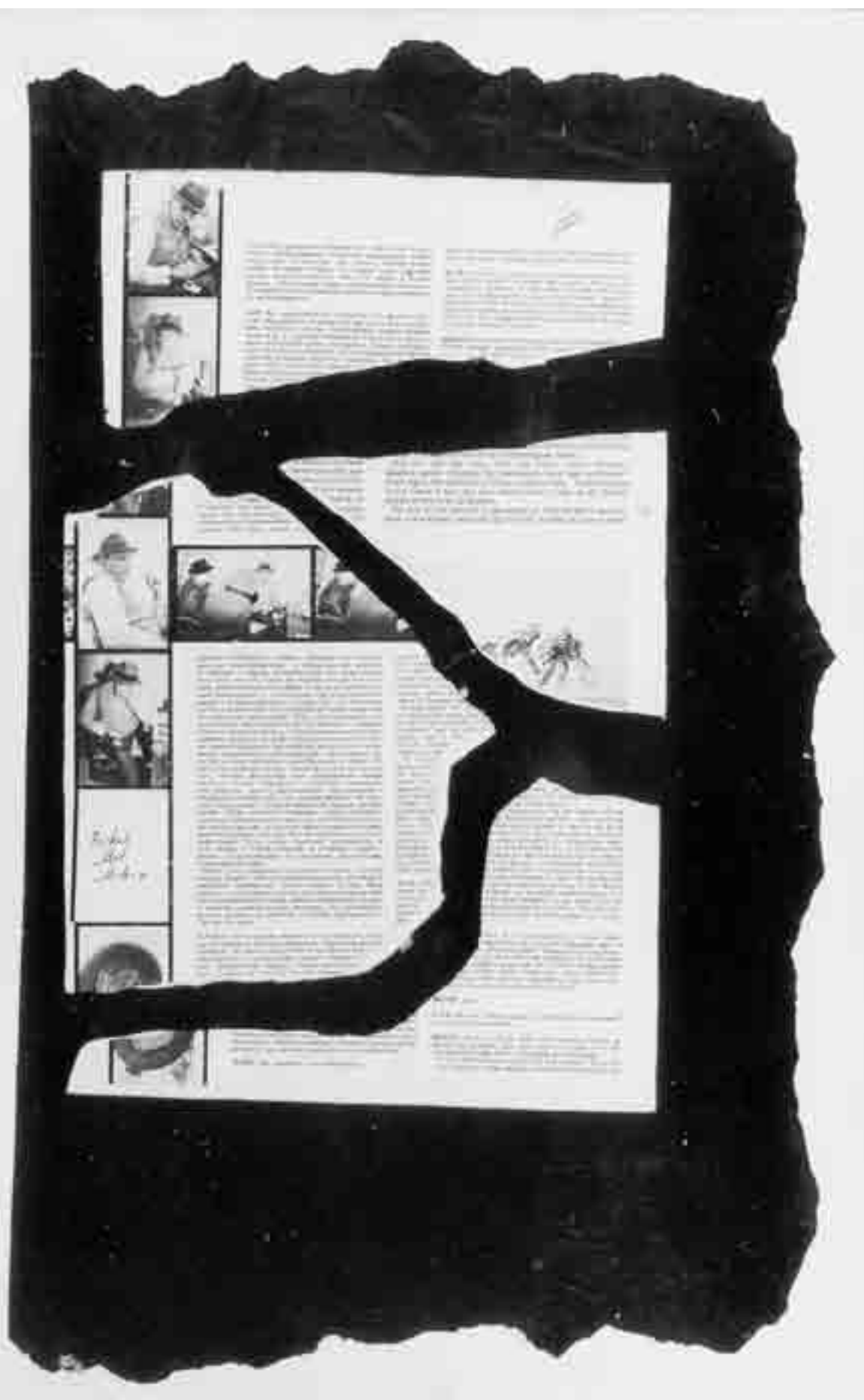
Наталья Абалаков

Диалог Бойса с Бойсом.

**Из серии *Summa
archaeologiae***

1982. Коллаж. 62 x 86. Собрание
Нортон и Нанси Додж, Zimmerli
Art Museum, Нью Джерси, США

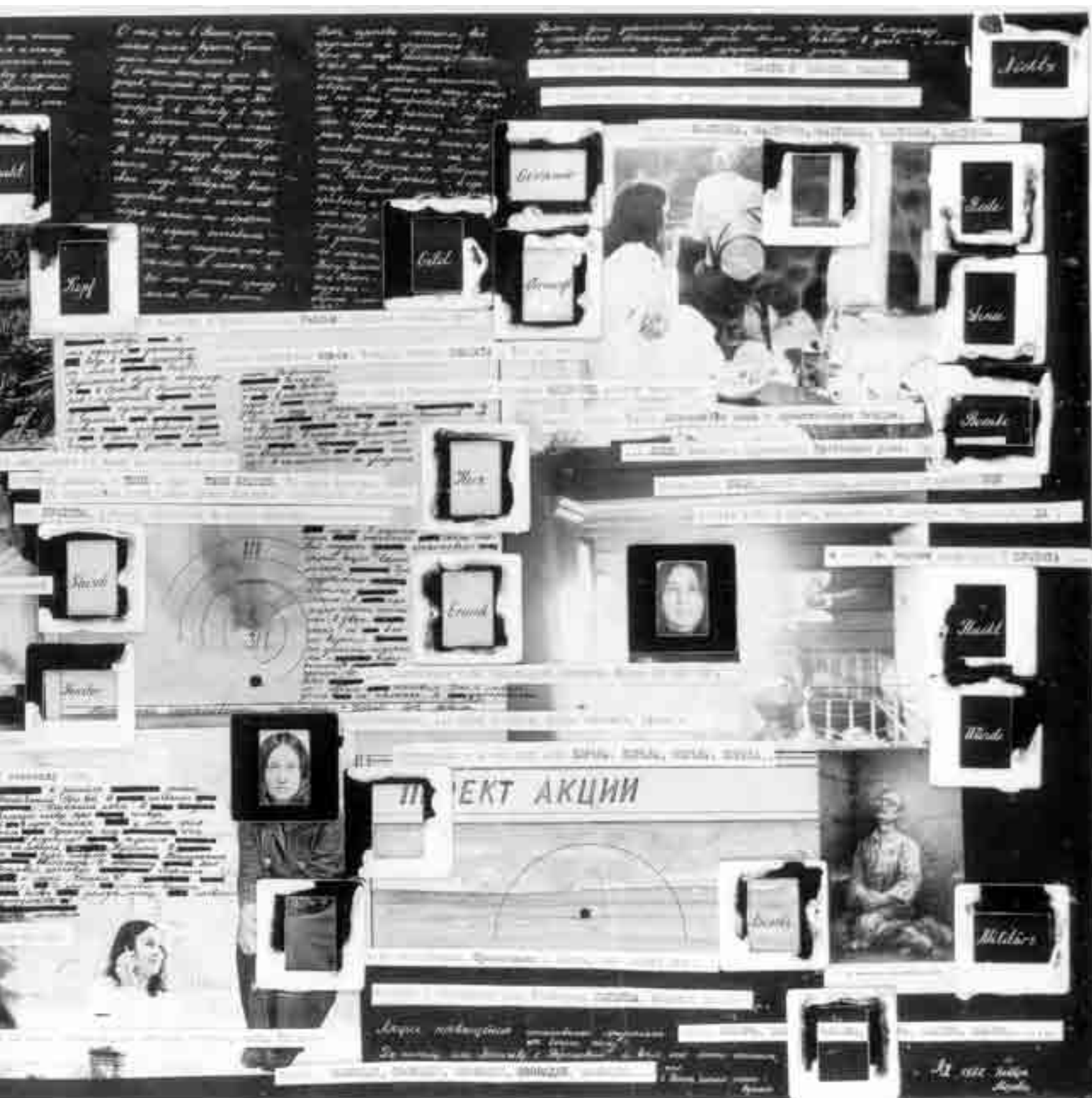




Наталья Абалаков

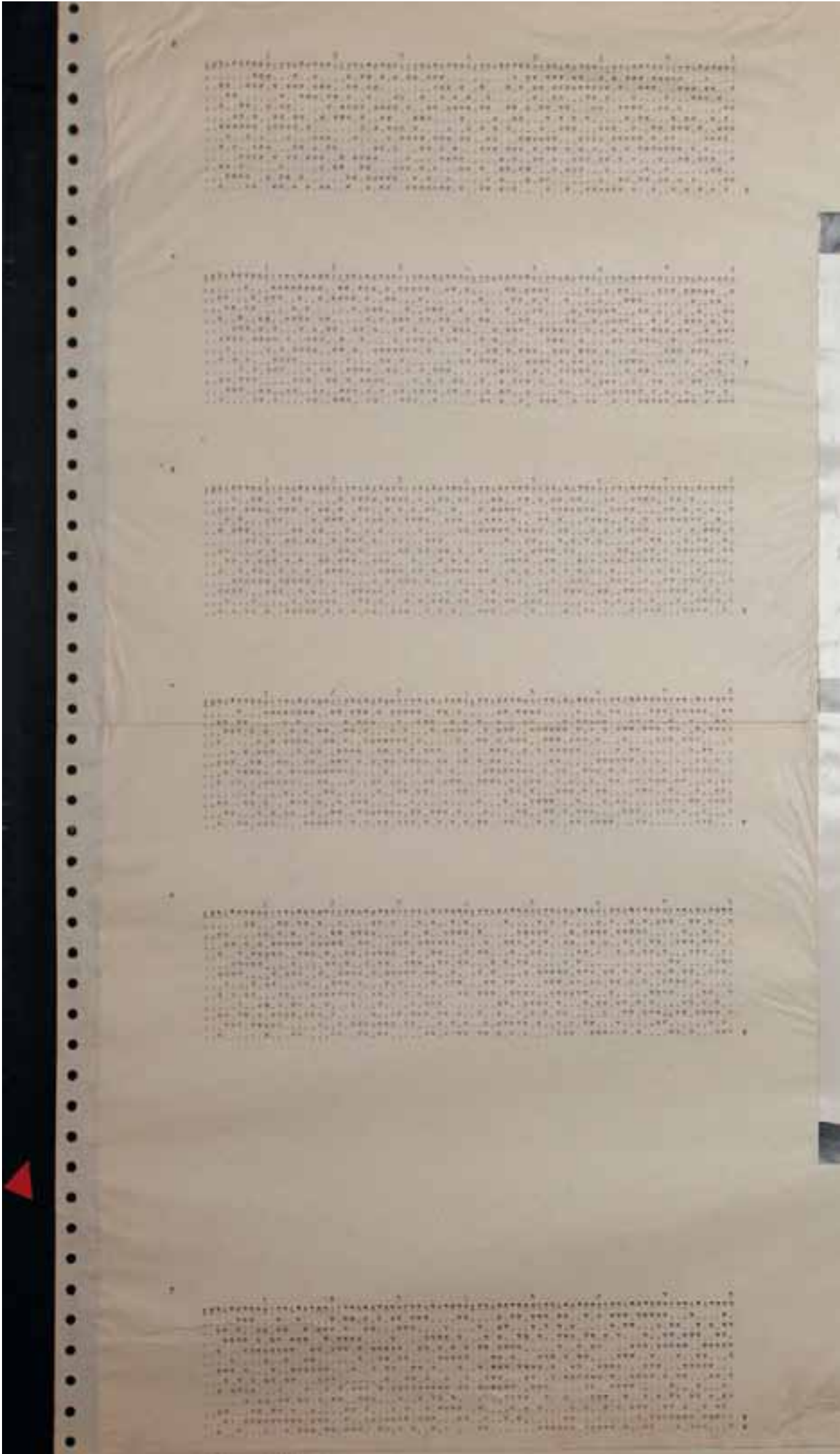
Акция-посвящение.
Из серии *Summa archaeologiae*
1982. Коллаж. 81 x 102.
Собственность автора,
Москва





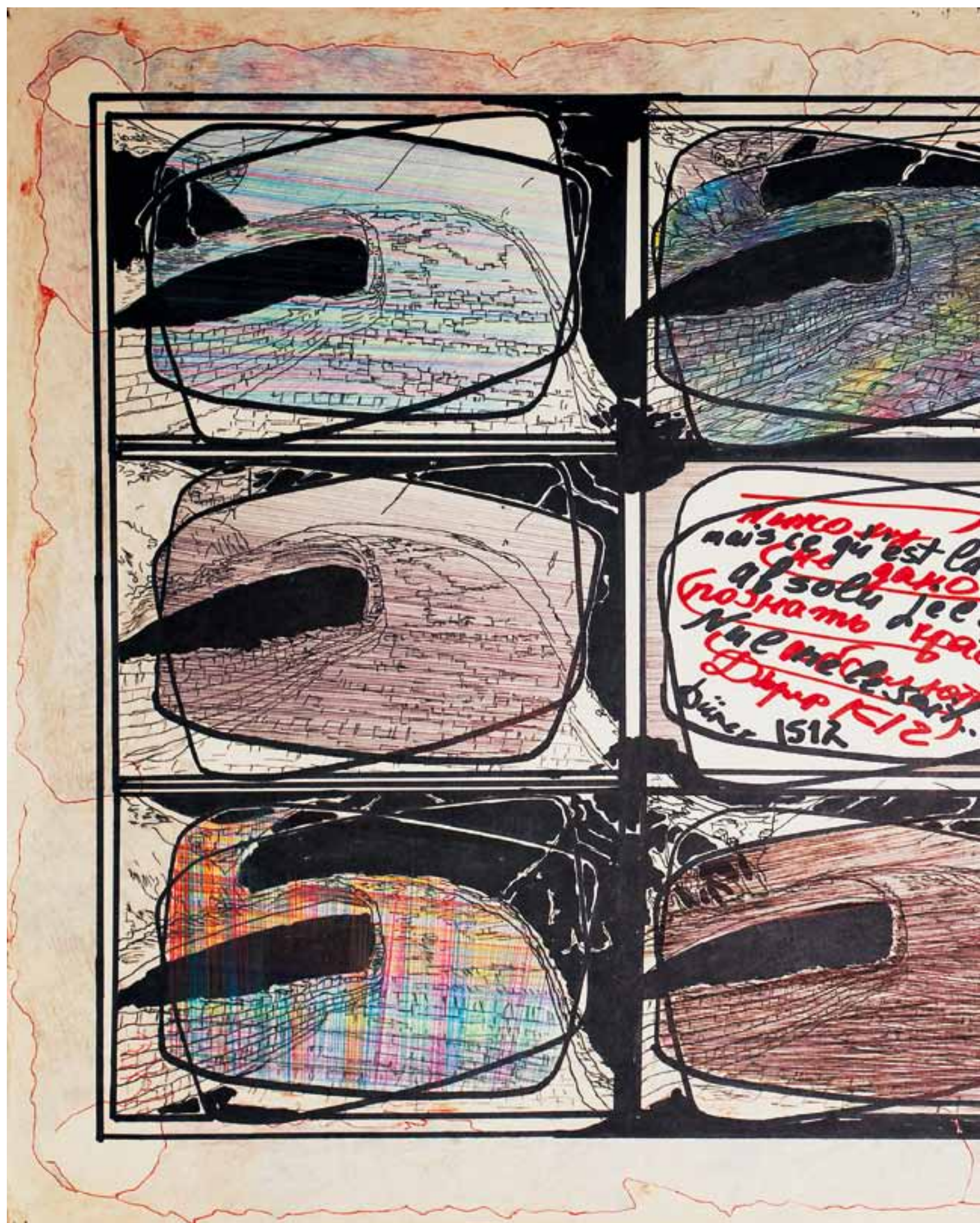
Наталья Абалаков

Поэма о буквах.
Из серии *Summa archaeologiae*
1983. Коллаж. 62 x 86.
Собственность автора,
Москва





АН 1985



Наталья Абалаков

Sans langue ni text

1996. Смешанная техника.

43 x 61.

Собственность автора,
Москва



Наталья Абалаков

Sans langue ni text

1996. Смешанная техника.

43 x 61.

Собственность автора,

Москва



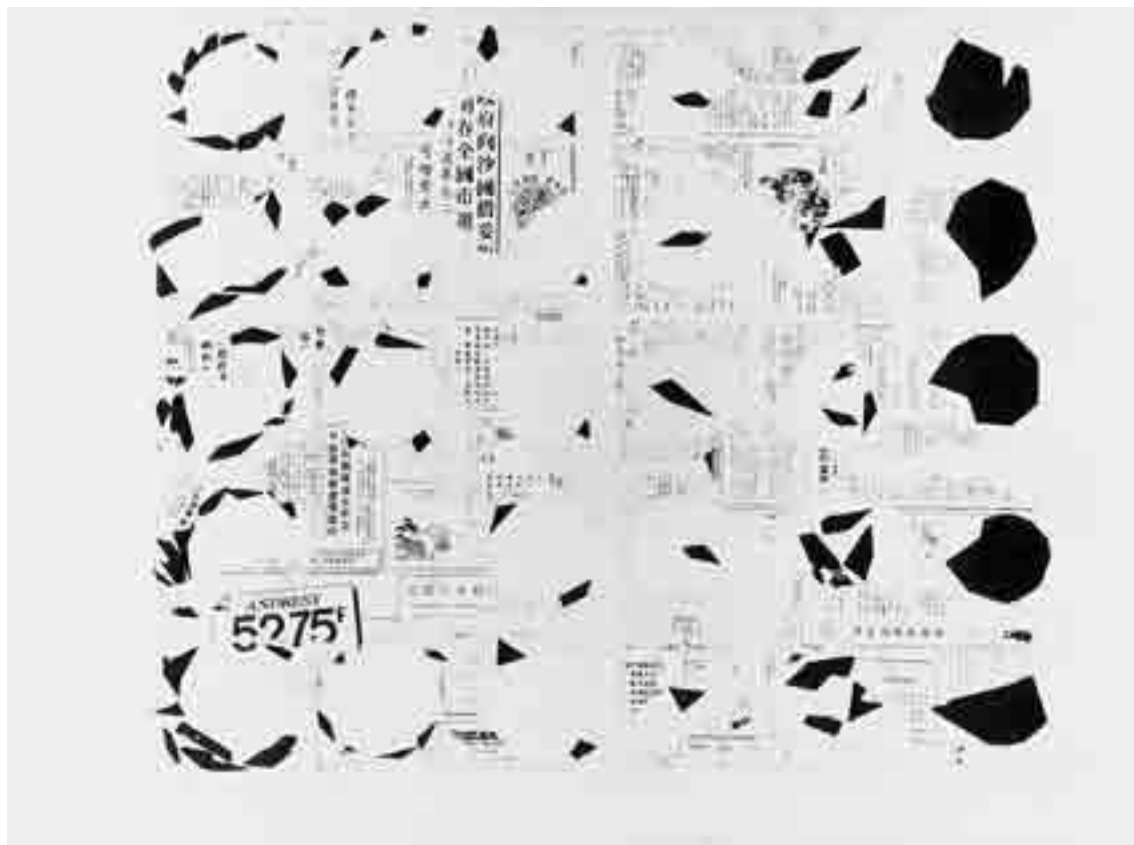
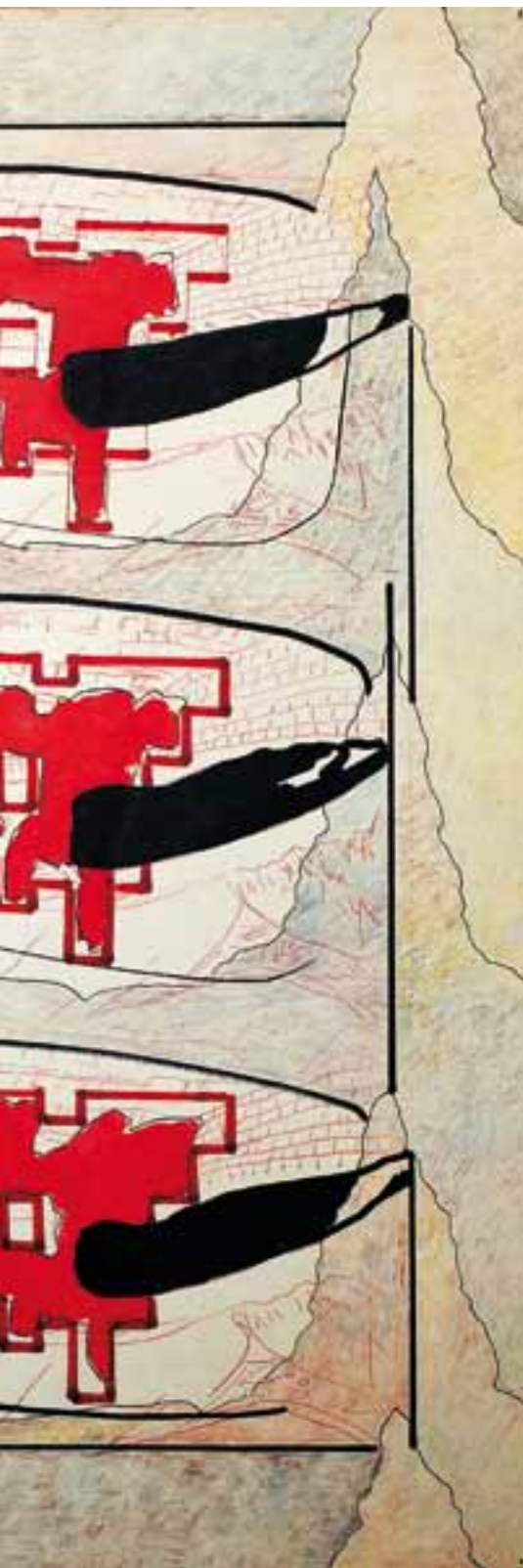
Наталья Абалаков

Поэма о круге.

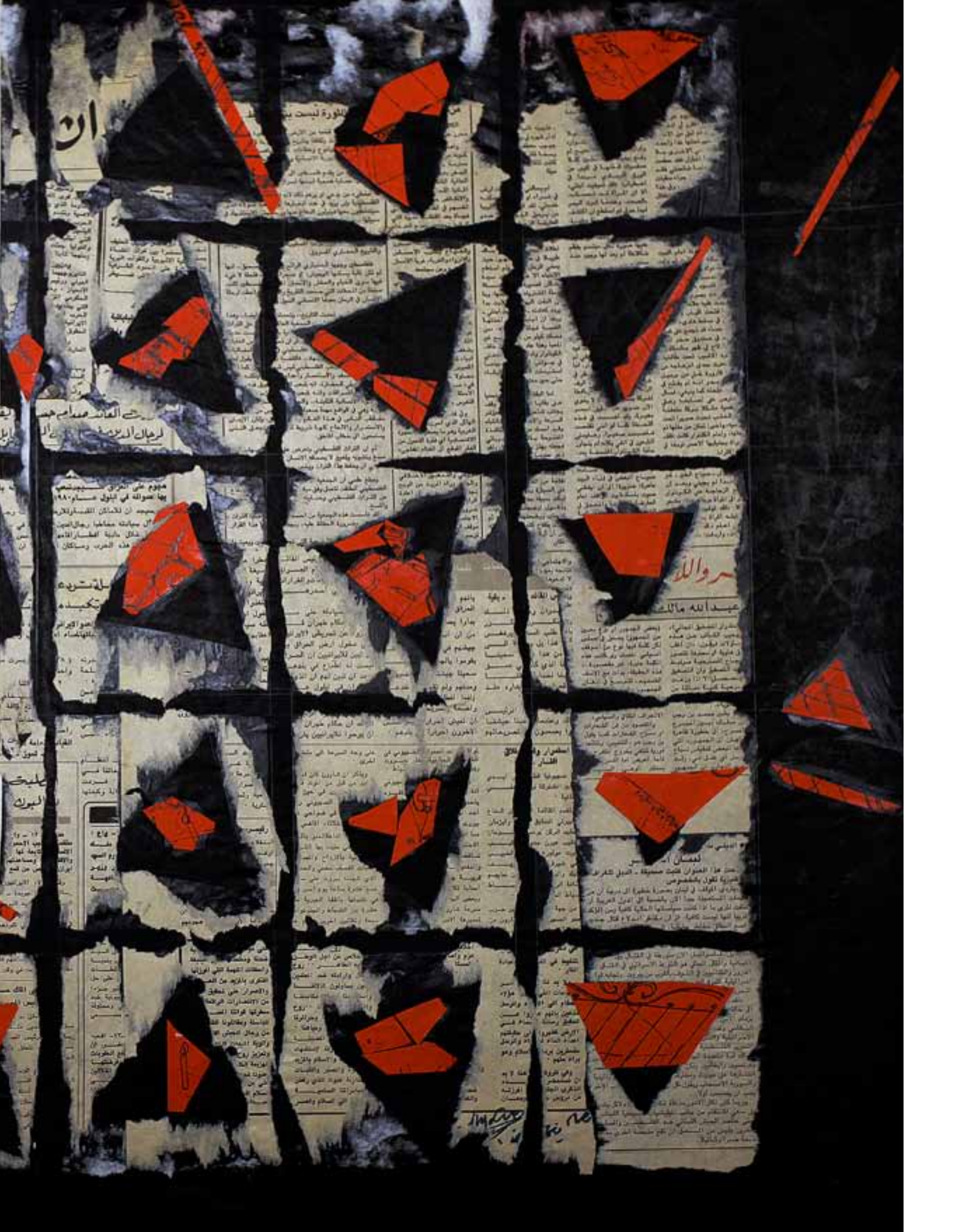
Из серии **Summa
archaeologiae**

1983. Коллаж. 62 x 86.

Частное собрание, Глазго,
Великобритания







ان

الطيرة ليست

عبد الله مالك

مؤم على العراق

سلة شوية

البرك

فاعة

البحر

والقوة العسكرية

والقوة الاقتصادية

والقوة الثقافية

والقوة السياسية

والقوة الاجتماعية

والقوة العلمية

والقوة الفنية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة العسكرية

والقوة الاقتصادية

والقوة الثقافية

والقوة السياسية

والقوة الاجتماعية

والقوة العلمية

والقوة الفنية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية

والقوة الموسيقية

والقوة الأدبية

والقوة التاريخية

والقوة الجغرافية

والقوة المناخية

والقوة البيئية

والقوة الصحية

والقوة الرياضية



Наталья Абалаков

Проект акции.
Из серии **Summa
archaeologiae**

1982. Коллаж. 70 x 100.
Собственность автора,
Москва

стр.208-209

Поэма о треугольнике.
Из серии **Summa
archaeologiae**

1983. Коллаж. 62 x 86.
Собственность автора,
Москва

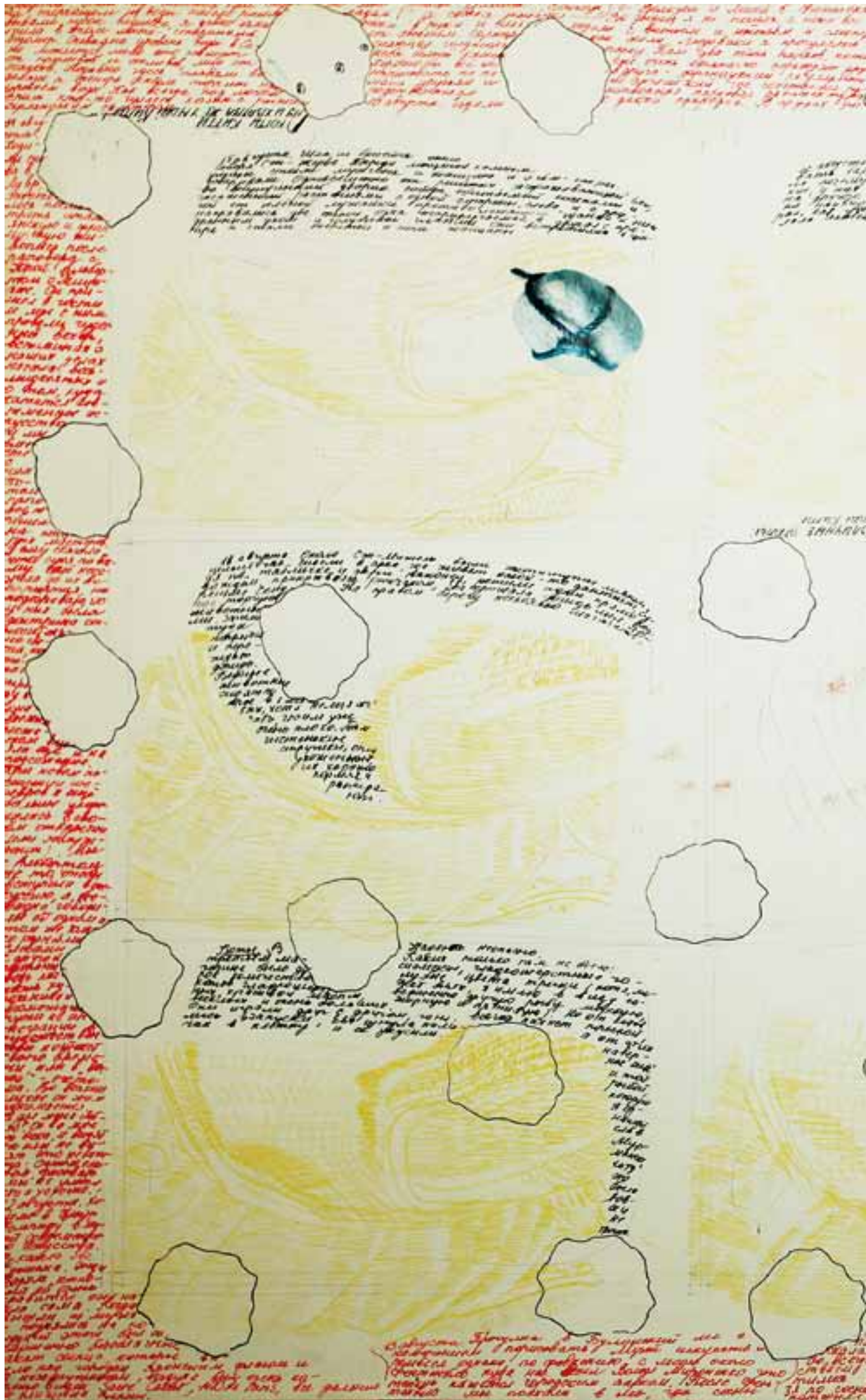
Наталья Абалаков

Sans langue ni text

1996. Смешанная техника.

43 x 61.

Собственность автора,
Москва





Наталья Абалаков

Поэма о квадрате.

**Из серии *Summa
archaeologiae***

1983. Коллаж. 62 x 86.

Собственность автора,
Москва







ТОТАРТ

Вид экспозиции.
Московский музей
современного искусства,
2012

...AND SO ON...

Карина Караева

Объектив — механическое устройство
позволяет редуцировать любое
проявление индивидуального начала,
любое проявление privacy

Акилле Бонито Олива

Группа TOTART (Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов) работает на границе нарушения системы традиционного искусства, точнее, искусства, которое в границах экспериментального является традиционным. Исчезновение любого состояния искусства, действующего вне положительного, или отрицательного действия в поведении TOTARTа превращается в контрдействие. Работа художников с положением «здесь и сейчас» распространяется за границу воображения о том, чем является изображение, и вообще существует ли. Так же, как в работе Harry End минималистическое действие превращается в своеобразный коллаж повествования там, где *per se* отсутствует нарративность. Если рассматривать состояние артистического сотворенного мира, то стоит, прежде всего, говорить о невозможности адекватного суждения о реальном его определении и положении в контексте культуры. Внедрение коллажа в изобразительное, визуальное, мультимедийное искусство одновременно является следствием кризиса и попытки нового осмысления мира, оно блокирует адекватное «чистое» восприятие и впечатление. TOTART провозглашает новую стадию отсутствия реальности и невозможности ее определения в границе не только академического, но также авангардного искусства.

Коллаж вообще, как, возможно, основополагающая структура мира, состоящего из разных по составу, наполнению, характеру систем координат, формирует новую образность. Как иначе назвать множественность смыслов, возникающих благодаря отношениям внутри реальности горизонтальной и вертикальной координат, как не коллажом внутри реального искусственного мира: «Горизонт бесконечного — это больше, чем горизонт целого, но «целое» (все то, что существует), повсеместно выносимое, выталакиваемое наружу так же, как и внутрь «себя». Более чем линия, прочерченная или та, которую следует прочертить, чтобы сориентироваться и определить направление движения. Это брешь или разрыв самого горизонта, и мы — в этой бреши. Мы как сама брешь, случайный след некоего разрыва»¹. Здесь коллаж внутри и вне горизонтального разрыва, тогда как «текст» принадлежит вертикальной координате. Об этом, в частности, «...and so on...». Вертикаль определяет понятийность и «иной» смысл изображения/текста. Изобразительный горизонт обладает подвижностью и в большей степени конечен. Вертикальное сознание бесконечно, неделимо, целостно и однородно, поэтому его ответственность лежит в области понимания,

интерпретации и осмысления. В этом отношении горизонталь обладает структурной визуальностью, в то время как вертикаль дешифрует изображение.

Связь природы и искусства, трансформируемая в изобразительный эквивалент, есть пример превосходства нового определения культурного жеста. Изначально любое артистическое проявление строится на синтезе реальности как идеальной поверхности и контекста искусства, впитавшего в себя не только переживание художника, но прежде всего, его стремление через искусство обозначить собственное гражданское кредо...

Традиционно заключенный в заданный формат, коллаж превращается в формулу, неизвестные которой взаимозаменяемы. Хотя коллаж обладает свойством, позволяющим быть одновременным в разрозненном визуальном цикле. Множественность определений коллажного состояния позволяет говорить вообще о его субъективной изобразительной природе. Так, горизонталь в структуре коллажа, безусловно, изначально нарушена. В эклектичном состоянии проявляется визуальная философия коллажа. Как пример системы отношений коллаж дублирует, с одной стороны, традиционную визуальность, с другой — дискриминирует классическую структуру в специфической форме. Высказанный коллажем смысл распространяется за пределы собственно художественного. Растекание коллажного состояния есть процесс сознательного разрушения традиции, следствие отношений к академическому как к статичному неизменяемому образу, самодостаточному в собственном выражении. Свойство коллажа — нарушение, использование привычных образов в своеобразном контексте — облечение в специфическую форму. Утилизация объекта, изменение его статуса или обнаружение новой характеристики для системы коллажа как художественного исполнения. Вытеснение сущности объекта *ready made* в некотором смысле является следствием его введения в область иной интерпретационной системы. Переход в иное образное сознание также есть процесс, связанный с прямой тотальной интеграцией определенного объекта в художественный контекст. Если предположить, что любое комбинирование, любой синтез входят в определение коллажа, то «текст», составленный из различных изобразительных оборотов, сформированный посредством использования неоднородных элементов, модернизирует привычную, традиционную визуальность. Учитывая делимость изобразительного компонента, «текст» коллажа становится единственной формой художественного выражения.

Коллаж вследствие своего экспонирования является изобразительным каркасом, нарушая внутри художественного произведения иерархический табель. Формально коллаж несет дополняющую функцию, не обладая изначально основной характеристикой, которая определяла бы его как самостоятельное произведение, — он дополнение, замещение, но не остов, так как в сознании художественного текста автор «идет» от изображения, а коллаж, как правило, использует как дополнение. Таким образом, первичное изображение «достраивается» с помощью коллажного вмешательства. Как са-

мостоятельная структура коллаж появляется вследствие вытеснения. Коллаж, очевидно, слишком табуированный элемент художественного текста. Здесь коллаж компенсирует пустоты внутри конкретного текста, так как «каждое произведение искусства стремится обрести идентичность с самим собой, ту самую идентичность, которая в мире эмпирической реальности (коллаж стремится к именно к такому воспроизведению реальности — К. К.) насильственно навязывается всем предметам в качестве идентичности с субъектом, в силу чего это и не удается»². Изобразительный элемент в коллаже — это скорее выпадающая, хотя изначально формирующая, стадия исчезновения любого сообщения, предлагаемого художником. Это набор определенных оторефлексированных движений, как в «Золотой комнате».

В видео-арте не существует проблемы художественного экспонирования — изначальная позиция художника как наблюдателя, как некоего субъекта, осуществившего артистический жест и тем самым поставившего собственное творение вне возможности адекватной интерпретации или оценки демонстрирует оригинальный жанр отношений художник — окружающая среда. Отсюда — видеофильм может вообще существовать лишь в сознании художника. Современные отношения со зрителем, который может стать непосредственным участником создания произведения (интерактивное видео), выводят подобный вид визуального искусства на самостоятельную платформу. Исчезает структура монтажа как важнейшего элемента создания кинематографического образа.

Видеокультура стремится к растворению монтажа в запечатленной в реальном времени жизни. Наблюдение, постоянная работа камеры стремятся стать единственным арсеналом средств современного художника. Именно здесь наиболее явно проявляется коллаж как элемент, прежде всего, творческого сознания. Видео поглощает эстетическую функцию кинематографа и синтезирует: а) субъективное видеовидение режиссера; б) собственно коллажную форму мира. Дискретное видеонаблюдение является самоцелью художника, который старается именно вследствие этого сотворенного разрозненного визуального ландшафта смоделировать авторское поведение и позицию.

Объективная реальность (если она вообще существует, а не является интерпретацией коллажного состояния мира), прошедшая «обработку» авторским инструментом деконструкции/деструкции, то есть вооруженным камерой глазом художника, отличается феноменальным качеством — она предлагает обратиться к новой выразительной образной системе, так как отныне не существует вне какого-либо контекста. Здесь как раз стоит сказать о девственной природе реальности, которая постепенно исчезает — в связи с насильственной верификацией смысляется ее значение, ее символ, ее знак. Подлинная природа мира, безусловно, подвержена определенной режиссерской и артистической «переработке». Реальность сама по себе не оригинальна в этом контексте и не провоцирует на документальную фиксацию, особенно в контексте видео. Парадокс видеодокумента со-

стоит в невозможности различения игры и жизни, отсутствии границы между правдой и вымыслом. Мир таков, каким видит его режиссер, псевдододемиург, посягнувший на уже запечатленный образ, поделивший его на кадры, состояния и символы. Здесь проявляется коллажная природа видео. Документирование как обыкновенный процесс фиксации действительности проигрывает знаковой системе видеообраза. Отсюда — «закрытого текста» не существует. Любой абстрактный образ приобретает символическое звучание за счет разрушения его подлинной поэтики, вживания в его тело новой системы знаковых обозначений. Реальность способна сама себя интерпретировать, в принципе не нуждается в глубоком разглядывании, лишь во всматривании. Коллаж поэтому лишь средство. Это всматривание в коллаж не предполагает глубоких знаний, так как возможность непосредственного общения переворачивает все прежние авторские и зрительские представления о подлинности и возможности ее (реальности) фиксации. Коллаж представлен как единственная возможность интерпретации мира, как ее истинное воплощение. Видеоискусство, обреченное быть суррогатным составляющим кинематографической образности (в этом также проявляется его коллажная природа), иногда выходит за пределы исключительно фиксации жизни любительской камерой и превращается в смысловую категорию изображения. Потенциальные возможности новой выразительной системы и технические достижения, перешедшие в область высокохудожественных, придают изобразительной драматургии видео-арта особый культурный и эстетический колорит. Эстетика видеоизображения приобретает своеобразное звучание также благодаря своеобразному авторскому комментарию, формирующемуся в диалоге с изобразительным искусством, архитектурой, литературой и ощущению присутствующему в каждом художественном произведении. Изменение бытия человека интерпретирует его физическое положение через систему определенных знаков, которые, благодаря видеотехнологиям создают индивидуальный образ. Этот индивидуальный образ оказывается востребованным как в «Русской рулетке», так и в «Маятнике Фуко», несущих в своем послании состояние художественного диссонанса и гармонии одновременно, поиска вербального баланса и изобразительного тотального высказывания.

¹ Жан-Люк Нанси. Бытие единое множественное. Минск: «И. Логвинов», 2004. Стр. 8

² Теодор Адорно. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 10.

³ Теодор Адорно. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 12.

1. Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова у стенда с работами Анатолия Жигалова. Групповая выставка в библиотеке им. В.Г. Короленко. Москва, 1974
Фото: Александр Шумаев

2. Наталья Абалакова у стенда со своими работами. Групповая выставка в библиотеке им. В.Г. Короленко. Москва, 1974
Фото: Александр Шумаев

3. Выставка на квартире Александра Глезера. Москва, 1975
Слева направо: Отари Чхартшвили, Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Лариса Бугаян-Пятницкая, Александр Глезер, Алик Гогуадзе, Алена Кирцова

4. Александр Глезер и Анатолий Жигалов на выставке художников-нонконформистов в квартире Александра Глезера. Москва, 1975
Фото: Генрикас Добкявичус

5. Александр Глезер и Анатолий Жигалов на выставке художников-нонконформистов в квартире Александра Глезера. Москва, 1975
Фото: Генрикас Добкявичус

6. Оскар Рабин на выставке художников-нонконформистов. Лесопарк в Измайлово, Москва, 1975
Фото: Владимир Сычев



3



4



5



6



1



2

1. Выставка художников-нонконформистов на ВДНХ в павильоне Дом Культуры. Москва, 1975
Фото: Владимир Сычев

2. Выставка художников-нонконформистов на ВДНХ в павильоне Дом Культуры. Москва, 1975
Слева направо: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Эдуард Зеленин, Оскар Рабин, Георгий Костаки
Фото: Владимир Сычев

3. Слева направо: Генрикас Добкявичус, Иннокентий Айги, Геннадий Айги, Анатолий Жигалов. Орехово-Борисово, Москва, 1978
Фото: Наталья Абалакова

4. Иннокентий Айги, Геннадий Айги, Мария Айги, Анатолий Жигалов и Артем Айги. 1978
Фото: Генрикас Добкявичус

5. На развеске персональной выставки Эдуарда Штейнберга. Московский городской комитет художников-графиков. Москва, 1979
Слева направо: Михаил Одноралов, Эдуард Штейнберг, Евгений Шифферс, Илья Кабаков, Анатолий Жигалов
Фото: Игорь Пальмин

6. Операция Дом. Первый фестиваль перформансов в СССР. Деревня Погорелово, Костромская область, 1981
Слева направо: Елена Елагина, Николай Панитков, Анатолий Жигалов, Свен Гундлах, Андрей Монастырский
Фото: Игорь Макаревич



3



4



1



5



2



6

ПРИКЛ ЮЧЕНИЯ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»

Ирина Карасик

Аналитический характер имеет TOTART — жизненный проект Анатолия Жигалова и Натальи Абалаковой, который расшифровывается как «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству». Казимир Малевич и особенно его «Черный квадрат» не только постоянно «упоминаются» по ходу этого исследования, но стали здесь предметом серьезного и самостоятельно-го осмысления. Пожалуй, по интенсивности рефлексии, по разнообразию ее концептуальных методов и визуальных форм мало кто из современных художников выдерживает на этом поле сравнение с Абалаковой и Жигаловым. Стратегию TOTART, на первый взгляд, можно назвать критической. В многочисленных акциях авангардный геометрический проект подвергается пересмотру, а свойственный русскому искусству «комплекс Малевича» («нашивание геометрических заплат на рубище старого холста») решительно преодолевается. Художники вполне четко формулируют свои намерения: «десакрализация «священного» Квадрата, закрытие темы Малевича» через превращение Черного квадрата в фиговый листок на худосочных чреслах русского «вольного» искусства. Омовение «Черного квадрата» в «Фонтане» Дюшана, занявшем достойное место на свалке (истории) — запоздалый брак русского и западного авангарда (триптих «Хлеба и зрелищ», 1987); «развенчание технологического пафоса конструктивизма» [3]. Однако практика подобного «развенчания» не имеет односторонне обвинительного характера, не случайно авторы квалифицируют свои отношения с авангардом как «диалог-спор». Художники словно «зависли» в некоем свободном поле между деконструкцией обветшавших, скомпрометировавших себя знаков, стремясь пробиться через символические наросты к изначальному смыслу, и развитием авангардного импульса. Используя «Черный квадрат», Абалакова и Жигалов одновременно (или, точнее, попеременно) его и «присваивают», и преодолевают. Имеет место «постоянное ироничное соотношение с хорошо известным архетипом, символом. С ним отчасти происходит идентификация, а отчасти эта идентификация тут же снимается. Эта двойственность в подходе, с одной стороны, подвергает сомнению наличный культурный опыт, а с другой стороны, все же базируется на нем, не позволяет абсолютно от него уклониться». Художники не раз указывали, что TOTART «вырос» из авангарда. В их творчестве критика «репрессивности» геометрического проекта (в духе фор-

мулы М. Фуко: «геометрия — это техника социального контроля»), парадоксальным образом сочетается с углублением «геометрической» проблематики. При некоторой родственности этой позиции с устремлениями соц-арта нельзя не заметить существенной разницы: во-первых, это уже отмеченная амбивалентность отношения к предмету, во-вторых, более широкий, не ограничивающийся сферой «советской специфики» экзистенциальный контекст интерпретации, в-третьих, опыт «личного участия» в процессе «испытания» символа («художники апеллируют к бессознательным и чисто эмоциональным уровням восприятия»). Надо сказать, что пересмотр авангардного проекта не похож на «зряшное отрицание», поскольку основывается на серьезном осмыслении проблематики. Прежде чем перейти к откровенно критическим акциям, художники (и особенно А. Жигалов) провели масштабное «исследование квадрата». Так, в абстрактной живописи А. Жигалова 1970-х годов «взгляд прикован к главному знаку русского авангарда — черному квадрату». Он выложен на картинном поле, словно на «демонстрационном столе микроскопа». Художник, меняя оптику и условия «эксперимента», наблюдает за жизнью и метаморфозами «супрематической клетки». Он поворачивает фигуру, удаляет или приближает ее, разрезает на симметричные части, прокладывает внутренние демаркационные линии, «вскрывает» поверхность, обнажая за ней черную дыру, «изгоняет цвет», заменяя его рамкой из слов-обозначений, превращает во фрагмент воображаемого объема, в пространство света. В этих работах Жигалов малевичевский объект прямо не цитирует, он, скорее, развивает тему квадрата, предлагая самостоятельный вариант ее решения. Здесь нет малевичевской имперсональности, системы — «твердой, холодной, без улыбки». Данность объективного и непреложного результата заменяется процессом поиска и подбора вариантов, зависящих от человеческого присутствия «экспериментатора». И вообще художника мало интересует самодовлеющая геометрия формы, он, скорее, использует ее как род знакового, идеографического письма.

Со временем рамки картины становятся тесными, а само развитие живописи подводит художников к выходу в реальное пространство. Основной сферой их деятельности с конца 1970-х годов является перформанс, определяемый как Тотальное Художественное Действие. Квадрат и здесь становится одним из главных героев. Он «деформируется, подвергается деструкции», с тем, чтобы «выявить таящиеся в нем силы культуры и новые смыслы».

Геометрическая рефлексия получает легкую ироническую окраску в одном из так называемых «зимних проектов» (№ 6, культурологический), существовавших в виде «чистой идеи» — текстового сценария.

«На снежном поле (желательно между Немчиновкой и Ромашково) группа участников Тотального художественного действия (ТХД) в черных масках отмеряет квадрат 100х100 м и закрашивает его черной краской. После того как участники этой акции покидают место действия, к делу приступает другая (экологическая) группа в белых масках и красит черный квадрат в белый цвет, возвращая полю его первозданную белизну».

Амбивалентность предполагаемого действия очевидна. С одной стороны, оно носит мемориальный характер, маркируя «главными знаками» священную территорию: Ромашково и Немчиновка — любимые места Малевича, здесь он жил летом, здесь завещал похоронить себя. С другой стороны, ритуал слишком прост, подчеркнуто будничен, лишен всякой торжественности и, скорее, снимает сакральную ауру места, нежели поддерживает ее. К тому же «Черный квадрат» умирает, едва возникнув, как будто его и не было вовсе. Причиной смерти оказывается «Белый квадрат», который тут же, неразличимый на фоне снежного поля, исчезает сам. Если бы не деловитость исполнителей, явно устраняющих экологическое нарушение, эту акцию можно было бы прочесть иначе: как обретение желанного для Малевича идеала. Он сетовал в свое время, что «последняя культура белого в общественном состоянии еще не достигнута, степень явлений не доведена до белого состояния».

Мотив «созидания-деструкции» с последующим возвращением (на новом этапе, с новым знанием) к исходному состоянию развивается в таких известных перформансах, как «Белый куб» и «Черный куб» (1980). Их содержание, несомненно, шире малевичевской проблематики, но тесно связано с ней. Акцию «Черный куб» в одном из текстов художники прямо называют отменой «Черного квадрата». Здесь малевичевская геометрия сначала используется (квадрат превращается в куб, что соответствует Малевичу, говорившему о символах «шести совершенств, исходящих из одной стороны куба как квадрата, распыляющихся в пути, творя беспредметность, и уходящих в куб или стенку квадрата куба»), а затем подвергается разрушению. Внутри выстроенного куба художники поджигают шар из газет, куб «запечатывают», и Абалакова с Жигаловым в полной тьме «начинают бритвами делать надрезы на поверхности куба, выпуская свет и дым». Действие продолжается до полного уничтожения куба.

В другом перформансе участникам предложили забинтовать каркас куба, расположенного в комнате так, что в результате операции они оказались разделенными на две группы. Восстановить единство можно было, лишь уничтожив созданное, поэтому пришлось разрезать только что наложенные общими усилиями бинты. Смысл акции многослоен и связан для авторов с исследованием феномена «русской идеи» («соборность», философия общего дела»), однако исходным импульсом, несомненно, был Малевич и его «Белый квадрат» как модель совершенного бытия, утопии «чистого действия». Возможность существования идеального пространства, идеального общества поставлена здесь под сомнение, а геометрия признана недостаточной. Жизнь расставила все по местам, оказавшись сложнее всяких схем.

В специальном цикле акций «Исследование квадрата» (1981) центральной темой стали уже сдерживающие, «репрессивные» свойства геометрического проекта. Художники, как уже говорилось, разделяют теорию М. Фуко, видевшего в геометрии «технику социального контроля», и ставят аргументы — по большей части иронические — для ее доказательства. Реальный человек («живая

скульптура») заключается здесь в квадратную рамку, символически ограничивающую его свободу, он привязан к квадрату или «распят» в нем. Совершаемые действия при этом вовсе не трагичны, а скорее абсурдны: веревки обрезают конструкцию, похожую на гамак, к тому же «заклоченный» читает пособие «Школа искусства». Низведение квадрата с пьедестала совершенства, начатое противостественным для Малевича возвращением формы к «образу» («живая скульптура»), продолжилось абсолютной демифологизацией священного объекта (прямой профанацией его могущества), превратившегося в «Навозный квадрат». Правда, этот «найденный объект» может быть воспринят и как ироническое свидетельство универсальности, вездесущести и объективности малевичевского открытия.

На этом приключения квадрата не закончились, и в следующем, 1982 году он предстал в экспозиции галереи АПТАРТ (квартира Никиты Алексеева) в виде полиэтиленового пакета, набитого черной копировальной бумагой. Трансформация первоисточника была столь значительной, что понадобилась идентифицирующая надпись — торжественные золотые буквы удостоверяли связь с оригиналом и сигнализировали о ценности объекта. Именно разительное несовпадение имени и облика придавало интерпретации особую остроту. Своим пародийным объектом Абалакова и Жигалов разоблачали магию «Черного квадрата», как изначально ему свойственную, так и благоприобретенную в процессе социокультурного функционирования. Символ бесконечности оказывался не просто обычной, но самой что ни на есть бросовой и недолговечной вещью, пустой оболочкой, лишенной самостоятельного содержания. Его форма утратила «геометрическую силу», обвисла, стала мягкой, податливой и безвольной. Оказалось, что «ничто» можно сделать из всего, чего угодно. Надо сказать, что сходный прием («смягчение» формы, замена материала, уподобление обиходной вещи) будут в дальнейшем использовать многие, выбирая лишь разные предметные метафоры и разные вещественные носители (квадраты-подушки М. Константиновой и О. Вуколова, квадраты из семечек и монет Г. Израилевича, из резины — А. Гарунова, квадраты из подручного бытового материала В. Воинова). Однако Абалакова и Жигалов были, пожалуй, самыми первыми, самыми остроумными и самыми радикальными. И все же простой пародией на знаменитый квадрат дело не ограничилось. В контексте экспозиции АПТАРТ он исполнял другую, более важную роль, а ирония предназначалась не столько Малевичу, сколько современной художественной ситуации. По свидетельству очевидцев, полиэтиленовый «Черный квадрат» на выставке упорно заталкивался «под кровать ногами посетителей как тщательно скрываемый комплекс». Характерно, что в большинстве последующих акций квадрат присутствовал в виде остатков от перформансов «Черный куб» и «Белый куб». Такие алхимические превращения свидетельствовали об окончательной десакрализации культурного знака, демонстрируя, как через снижение и деформацию обретается «золото» нового смысла.

В середине 1980-х годов Жигалов и Абалакова вернулись к живописи, в которой снова и снова присутствовали явные и завуалированные отсылки к «Черному квадрату». Квадрат (как «знак авангарда») погружался здесь в «чужую среду» — экспрессивную и свободную живописную стилистику (соотносимую с «современностью»), меняясь под ее воздействием; сопоставлялся с фигуративными знаковыми элементами, подчинявшими его себе — первобытными, архаическими (следы рук, ног) или сегодняшними рекламными символами (торговая марка, товарная упаковка, дорожный указатель, корпоративная эмблема). Квадрат — гибкий, пластичный, живой — образовывался пересечением следов ног, узнавался в бесформенном черном пятне на кирпичной кладке, возникал заплаткой на лагерьной фуфайке. Такой квадрат одновременно был и напоминанием о великой традиции, и символом ее кризиса и преодоления. Авторы указывали не на «преимущество», а на «разрыв», но «разрыв в «однородной» целостной социокультурной ткани». Экспрессия, по их словам, «несет функцию «отношения» и реального времени, а геометрический («присвоенный») знак — некоей культурной координаты, релятивизируемой этим отношением».

В «Red Square» геометрия окончательно сошлась с политикой, отождествившись с главной площадью русской столицы (игра с английским словом, имеющим оба значения). Картина воспринимается как метафора превращения утопии в антиутопию, как процесс «умирания культурного знака». Не случайно художник говорит здесь от имени некоего «последнего геометра», взирающего на деяния рук своих откуда-то с небес (красный квадрат изображен в охвате гигантских рук). В этом произведении звучит тема прощания с геометрией, претендовавшей на социальное преобразование мира.

Очищенный от посторонних «исторических» смыслов, квадрат как архетип, как символ упорядочивающего усилия, как формула скрытой энергии продолжает жить и по-прежнему появляется в произведениях Абалаковой — Жигалова.

1. Операция Дом. Первый фестиваль перформансов в СССР. Деревня Погорелово, Костромская область, 1981
Слева направо: Анатолий Жигалов, Николай Панитков, Андрей Монастырский, Свен Гундлах

2. Анатолий Жигалов и Сергей Шаблалин. 1981

3. Акция Виктора Скерсиса (СЗ) в Орехово-Борисово. Москва, 1981
Слева направо: Виктор Скерсис, Наталья Абалакова, Симона Сохранская, Анатолий Жигалов, Свен Гундлах, Владимир МIRONENKO, Сергей МIRONENKO
Фото: Алик РЯБСКИЙ

4. Первый фестиваль перформансов в СССР. Анатолий Жигалов и Александр Артуганов в деревне Погорелово, Костромская область, 1981
Центральная часть триптиха Натальи

5. Перформанс/инсталляция Ретро 1 (Эти славные 60-е — 70-е) на квартире Никиты Алексеева (АПТАРТ). Москва, декабрь, 1982
Слева направо: Михаил Рошаль, Владимир МIRONENKO, Свен Гундлах
Фото: Георгий КИЗЕВАЛЬТЕР

6. Перформанс/инсталляция Ретро 1 (Эти славные 60-е — 70-е) на квартире Никиты Алексеева (АПТАРТ). Москва, декабрь, 1982
Слева направо: Свен Гундлах, Алик РЯБСКИЙ, Наталья Абалакова, Никита Алексеев
Фото: Георгий КИЗЕВАЛЬТЕР



3



4



5



6

1

2



1. Анатолий Жигалов на монтаже инсталляции
Повод к знакомству. Выставка в Гавани, ТЭИИ.
Санкт-Петербург, 1987

2. На квартире Никиты Алексеева (АПТАРТ).
Москва, 1982

Сидят слева направо: Андрей Монастырский, Свен
Гундлах, Наталья Абалакова, Владимир Сорокин,
Анатолий Жигалов. Стоят: Константин Звездочетов,
Михаил Рошаль, Алена Кирцова, Сергей Мироненко,
Генрих Сапгир, Елена Ромашко, Вадим Захаров,
Тодд Блудо, Юрий Альберт, Сергей Мироненко,
Никита Алексеев, Мануэль Алькайде
Фото: Георгий Кизевальтер

3. Анатолий Жигалов, Ева Жигалова и Наталья
Абалакова. 1982
Фото: Владимир Полищук

4. Одна из «кухонь русского искусства». Москва,
1984

Слева направо: Глеб Алейников, Анатолий Жигалов,
Игорь Алейников, Наталья Абалакова

5. Встреча с английскими журналистами на
квартире художников перед открытием фестиваля
New Beginnings и персональной выставки TOTART.
1989

Слева направо: Анатолий Жигалов, Наталья
Абалакова, корреспондент газеты Independents,
куратор Крис Кэрролл



ТОТАЛИ ЗАТОР ПАРЫ

Наталья Загурская

В ситуации, когда акционизмом пронизаны политическая и общественная сферы, а рекламные акции и флеш-мобы становятся достоянием масс, проведение радикальных арт-акций, как это делает группа ТОТАРТ, становится поступком не менее значимым, чем в то время, когда такие акции отводили символическое пространство у традиционного искусства. ТОТАРТ благополучно миновал ловушки политизации и коммерциализации еще в конце 80-х годов благодаря тому, что «антропологическое» и «социальное» ядро ТОТАРТ представляет собой «синтез телесной, эмоциональной и рациональной сторон человеческой сущности, находящей выражение в живых действиях мужчины и женщины» (с. 11). Этот «трихотомный» художественный язык становится основой декларируемой тотальности, поскольку средствами выражения этого языка может служить любой объект, становящийся в данном случае так называемым «найденным объектом».

Другой основой тотальности ТОТАРТ становится ориентация на пару как первичное сообщество. В тексте Любимый художник, организованном как две перекликающиеся между собой текстуальные колонки, Наталья Абакова и Анатолий Жигалов, признаваясь в любви к искусству, одновременно признаются в любви друг к другу. В этом случае искусство становится средством обретения полноты жизни, то есть, действительно, ее тотализации. Пара художников представляет собой особый интерес благодаря своей специфической работе с воображаемым, его намеренным (де)конструированием. Результатом такой работы становится не только сама пара, но и производимые ею многочисленные арт-продукты. Можно сказать, что ТОТАРТ на практике демонстрирует, каким образом возможно преодоление традиционного в психоаналитическом контексте понимания пары как принципиально буржуазного образования, которое формирует картезианскую субъективность и тем самым исключает творческое своеволие «невыносимой легкости бытия».

Однако подобное своеволие ТОТАРТ и оставляет в искусстве те невесомые следы, которые сам ТОТАРТ определяет как «одновременно еще не искусство и уже не искусство» (с. 327), скажем, как обрисовывание, например, стопы первым и последним (хотя в данном случае в одном лице) художником. Эти следы можно легко стереть тряпкой — как легко стирается тряпкой написанное на школьной доске, но можно легко создать снова.

А, кроме того, по мнению ТОТАРТа, «...неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях...» (с. 295), последствиях интерпретационных и — что принципиально важно для ТОТАРТа — гендерных.

Тема следа в соотношении с темой гендера вообще занимает важное место в творчестве ТОТАРТа. В одном из перформансов, который, собственно, и называется Следы, мужчина и женщина идут друг к другу, оставляя с одной стороны четкие следы на песке, но затем с другой стороны их все же смыывают волны — как следы исчезнувшего человека, имевшего пол. В другом перформансе, Остзейские камни, мужчина и женщина снова идут друг к другу, но уже выкладывая при этом дорожку из гальки и, соответственно, априорно не оставляют свои следы, а, как робинзоны нового типа, изменяют конфигурации не только пола, но и природных стихий. След как понятие деконструкции в этом случае самостирается в ходе собственной репрезентации.

След, по мнению Жюль Делеза, в определенном смысле всегда является следом кастрации, началом в пустоте, с-без (with-out). Именно такой след делает возможным существование одновременно пары и мысли ТОТАРТа. Ю. Соболев, интервьюировавший ТОТАРТа, приводит пример перформанса Марины Абрамович и Улая, иллюстрирующий with-out: «они поехали в Китай и пошли друг другу навстречу по Китайской стене. Они шли пешком около года и встретились для того, чтобы попрощаться. Я считаю, что это одно из самых величайших произведений искусства двадцатого века. Вот это я называю Расставанием», — определяет ТОТАРТ (с. 321). Учитывая, что ранее для Абрамович и Улая были типичны такие акции, как пребывание со связанными волосами в течение 17 часов, расставание также должно было быть масштабно оформленным.

В определенном смысле with-out является единственной формой существования пары: повторяющееся челночное движение fort-da от with к out и обратно перманентно очерчивает ее принципиально исчезающее пространство, принципиально неосуществимое стремление пройти по собственным следам. Реципиент ТОТАРТа в таком случае может, конечно, делать ставки на эту пару, но никогда не узнает результатов, учитывая процессуальность ее, то есть пары искусства.

Если использовать такие мои определения, что мыслитель глубины — холостяк, а депрессивный мыслитель-идеалист всегда, образно говоря, мечтает расторгнуть помолвку, то мыслитель поверхности, особенно внима-

тельный ко всякого рода следам, пребывает в паре и размышляет о ее «проблеме». Пьер Клоссовски полагает эту проблему в возможности проекции пары независимо от детей, а именно — в возможности проекции пары в мысли. Однако ТОТАРТ идет дальше мысли Клоссовски и в 1981 году называет рождение дочери Евы — Наше лучшее произведение.

В результате ТОТАРТ репрезентирует и такую возможность в своих принципиально «парных» работах. В гендерной теории такие пары чаще всего маркируются концептом копулы. В частности, в феминистском психоанализе предполагается, например, что копула, в отличие от пары, представляет собой субъект-субъектные отношения, а ее отличительным признаком является то, что женщина сохраняет свою фамилию и псевдоним. Однако, на мой взгляд, в отношении таких творческих пар, как ТОТАРТ, лучше употреблять концепт пары, учитывая, что философский смысл понятия «копула» подразумевает отношения субъекта и предиката. Кроме того, стоит, возможно, принять и знаменитую критику редукционистского феминизма Гейл Рубин (и не только ее), сводящего гендерные отношения исключительно к копулярным.

Понятый описанным образом парой ТОТАРТа след декларируется как место разрыва, противопоставляемое преемственности в искусстве и обозначающее стремление ТОТАРТа к онтологической исконности. С другой стороны, ТОТАРТ, несмотря на отмечаемое Робинсон сопротивление всякого рода классификациям (с. 19), работает в целом в русле московского концептуализма, с которым частично себя соотносит. В частности, отсылки к пустотности и одновременно энергетичности и суггестивности «следа» позволяют провести видимые параллели с работами Медицинской Герменевтики — несмотря на то, что последние претендуют на репрезентацию глубинного мышления. В то же время нельзя не заметить, как это не раз подчеркивалось различными исследователями и самими практиками школы московского концептуализма, — в обоих случаях демонстрируется более сильное воздействие самого следа, чем события. Однако отличие состоит в том, что одной из отличительных черт московского концептуализма является как раз подчеркнутое внимание к документации, отслеживающей событие. Такой подход, по мнению ее теоретиков, должен был стать стратегией сопротивления музеефицированному искусству и исторической нарративности. В отличие от данной стратегии, Н. Абалакова в заметке Художник и политика обращает внимание на несколь-

ко противоположное: на то, что в поисках полноты бытия, возможной только тогда, когда из сознания вытеснена история, регулярно разыгрывается «драма разрушения истории», отсутствующая в реальности и сопротивляющаяся акту документации (с. 307). То есть отнюдь не акт документации является первичным для ТОВАРТА: он, скорее, готов предоставить весь свой музей всеобщей паутине Интернета, чем активно и занимается в последние годы.

В видеоперформансе-инсталляции Место художника это место обозначается с помощью копий открытки анонимного мейл-артиста «I AM RESPONSIBLE FOR THE WAR» («Я ОТВЕТСТВЕНЕН(А) ЗА ВОЙНУ»), маской на глазах Н. Абалаковой, сидящей напротив проекции собственного цифрового изображения. Акция заканчивается проекцией сцены взрыва Белого дома в Грозном и сопровождается следующим поэтическим текстом:

В ловушку зеркала я однажды попала; зеркала избегла, но оказалась в другой; я вижу и передаю образы при помощи цифр, минуя чувства. Это помогает мне увидеть неисследимое... (с. 305).

Показательно, что Место художника обозначается женской половиной ТОВАРТА — Н. Абалаковой. В данном случае именно женская половина пары трансgressирует пределы следа в неисследимое, избегая, по мнению художницы, ловушку стадии зеркала как отправную точку перехода от воображаемого к символическому. Вместо этого художница пытается сделать крюк как раз в сторону реального, описываемого цифровым изображением, претендующим «миновать чувства» и не оставлять следов — то есть крюк в сторону ужасного и пугающего «реального реального».

ТОВАРТ в связи с этим декларирует тотальность присутствия и ситуации. Так, уже в 1996 году ТОВАРТ работает с последствиями страсти к реальному, перманентно откладывающей конец истории «драмой ее разрушения» и проблематизирующей постмодернизм, в частности, деконструкцию с ее критикой метафизики присутствия. В противоположность процедуре деконструкции ТОВАРТ делает упор на мимолетность и эфемерность присутствия «здесь и сейчас», выражением чего и является перформанс, понятый как перформатив. Постоянное совпадение высказывания с действием, плана содержания с планом выражения, субъекта с предикатом, объекта-языка с мета-языком очерчивает сферу действия перформативного поведения ТОВАРТА, позволяющего не описывать, но проживать «драмы разрушения истории». В результате можно сказать, что видеоперформанс Место художника парадоксальным образом является своеобразной и творчески своеобразной «кибервойной», пользуясь терминологией Поля Вирильо.

В таком случае особенно показательным является положение художника в социуме. Уделяя больше внимания семантике подобных акций, возможно было бы избежать ситуации, когда нишу радикального художника занимает террорист. Несмотря на радикальные заявления К. Х. Штокхаузена, художник и террорист коренным образом отличаются друг от друга. Деструктивное созна-

ние — это «сознание, которое не устает реактуализовать конец света, пользуясь любым случаем: смертью Сталина, Карибским кризисом, событиями на Даманском», в то время как творчество «делает вопрос, есть ли жизнь после смерти, банальным». Н. Абалакова так отвечает на этот вопрос: «На кухне котлы хлопочут с пеленками, рыба вонючая варится, я утюгом хлоп-хлоп — и пеленки выглажены, и коллаж готов» (с. 270). В результате в советской коммуналке обнаруживается «третья женщина», признанная Жилем Липовецким наиболее актуальной формой женского: свободная как от принудительной доместикации, так и от столь же принудительного карьеризма. Пороговые ситуации попадают в сферу внимания и создаются ТОВАРТом с момента его основания. В связи с этим и акции, и тексты ТОВАРТА представляют собой образцовое процессуальное искусство, вечный тотализатор, поскольку в них самих и через них бесконечно выясняется их принадлежность к искусству. Если «художник производит другое, всегда другое», «моделирует возможное, но не существующее» (с. 351), то он всегда в определенном смысле стоит на пороге. ТОВАРТ обращает внимание на то, что радикализм не обязательно проявляется в экстремальном жесте, а скорее в зазоре между материальным следом жеста и его потенциальной и проективной, хотя и предельной экстремальностью. Именно таким образом очерчивается и пространство актуального искусства как перформанса мысли и пространство пары: по словам А. Жигалова, «жить и еще работать вдвоем — мужчине и женщине, мужу и жене — это покруче, чем жить с собакой» (с. 353). Не можем ли мы в этом контексте предположить, что Жигалов тем самым намекает на недостаточную радикальность творчества Олега Кулика? Однако стоит заметить, что творчество Кулика также в определенном смысле является перформативной копуляцией пары Бредихина — Кулик. В этих и других случаях важно донести до реципиента порог, на котором живут и акционируют копулы, а с другой стороны — сохранить зазор как право на частную жизнь. Именно поэтому в творчестве ТОВАРТА постоянно подчеркивается, что в перформансе участвуют одновременно конкретные и абстрактные мужчина и женщина. Тогда любой перформативный художественный жест пары становится аутентичным не личности, но проекту, с одной стороны, репрезентируя болевой порог, а с другой — о(т)странение его же: «творчество — это, пожалуй, единственный род высказывания, где анархические выпады имеют позитивный результат. Искусство, пусть самое радикальное, созидательно по своей природе», — декларирует ТОВАРТ (с. 357).

Показательно пороговой в этом смысле является ранняя (1980) Чёрная серия. В приложенном к ней позднее отрывке текста из перформанса Русская рулетка, который читается на два голоса (мужской и женский), предлагается «созерцать с прежней настойчивостью и неизменностью одновременно два противоположных центра параллельных друг другу плоскостей», поскольку «в опыте такого созерцания в конечном итоге ничем иным как сферой, центром которой являются две фокальные точ-

ки зрительных анализаторов, совмещенные в одну циклопическую точку» (с. 46). Такая оптика когито позволяет сконструировать бинарную и вместе с тем тотальную субъективацию пары. Эта оптика подкрепляется также своеобразной темпоральностью, которая предполагает «фиксацию «чистого» времени как такового (космический аспект), времени трагического, «раненого» (исторический аспект), времени искусства, вбирающего в себя два предыдущих типа времени, и в этом соединении через художественный акт оказывающего целительное «катарсическое» действие, субъективное время художников» (с. 48). Таким терапевтическим является перформанс Солнцеворот, в котором Германия напала на СССР. В заключение хотелось бы добавить, что, скорее всего, в данных утверждениях имеется в виду не время художника, а время пары художников. Сам перформанс в таком случае может быть рассмотрен как метафора напряженности гендерного притяжения и тревоги, что и позволяет, помимо прочих возможных вариантов, расшифровать ТОТАРТ как Тотализатор Арта. В этой связи обширно представленная в текстах ТОТАРТа фукианская тема геометрии как техники социального контроля также становится более интимной, приватной или, как бы это точнее сказать, «парной», тем более что по мнению ТОТАРТа, «геометрия осмысливается в двух диалектически противоборствующих ипостасях и в единстве этих противоположностей» (с. 234). В другом отрывке из Русской рулетки, предваряющем ранний цикл Русская зима, комната как «пространство из шести плоскостей» округляется, расплывается и растворяется, становясь из твердой — жидкой, причем «в то краткое время, что потребовалось бы на забрасывание куда-нибудь грязных носков» (с. 23). Пожалуй, актуальное искусство является сегодня, может быть, единственным социальным пространством, в котором возможен, как это ни парадоксально, рефлексивный подход к такой ситуации.

1. Ева Жигалова и Анатолий Жигалов на выставке ТОВАРТ Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях. L-галерея, Москва, 1993

Фото: Евгений Сальников

2. ТОВАРТ. Работы 1960–1990. Выставка Глазго-Москва. Галерея Садовники, Москва, 1990

Фото: Григорий Кузмин

3. ТОВАРТ. Работы 1960–1990. Выставка Глазго-Москва. Галерея Садовники, Москва, 1990

Фото: Григорий Кузмин

4. Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов, Марина Бессонова, Галина Курьерова. 1990

Фото: Леонид Жигалов

5. На выставке ТОВАРТ Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях. L-галерея, Москва, 1993

Слева направо: Игорь Макаревич, Елена Елагина, Анатолий Жигалов, Георгий Кизевальтер



2



3



1



4



5

1. Ева Жигалова на своей выставке (кураторы Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов). Центр Современного Искусства (Лаборатория), Москва, 1993

2. Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова на выставке Анатолия культуры. Галерея Велта, Москва, 1993

3. Анатолий Жигалов и Сергей Ковальский на выставке 21 палец из жизни художников в Галерее 21, Фонд Свободная Культура. Санкт-Петербург, 1994

4. На выставке Потерпеть немного — и все будет хорошо. Галерея 21, Санкт-Петербург, 1997
Слева: Сергей Ковальский, Анатолий Жигалов

5. На выставке TOTART Потерпеть немного — и все будет хорошо. Галерея Spider & Mouse, Москва, 1997
Слева направо: Галина Ельшевская, Лиза Морозова, Марина Перчихина, Нина Дроздецкая, Марина Бессонова

6. Анатолий Жигалов и Игорь Бурихин на выставке TOTART Потерпеть немного — и все будет хорошо. Галерея Spider & Mouse, Москва, 1997



СЧАСТЛИВЫЙ ХУДОЖНИК

Владимир Сальников

Наталья Абалакова — художник счастливый. Первые уроки рисунка и живописи она получила в семье. Отец Натальи, инженер-строитель электростанций, был хорошим рисовальщиком. Конечно, он был художественно одарен, но важно и то, что он принадлежал ушедшей цивилизации, где каждый мало-мальски образованный человек владел теми основными навыками рисования, которые в наше время усваиваются лишь после нескольких лет целенаправленной профессиональной муштры. Семья художницы была много культурней большинства советских семей, населявших страну, только что прошедшую через культурную революцию, то есть освоившую европейскую культуру в упрощенном варианте сталинского культурного канона. Это была эпоха преобразования аграрной страны в урбанистическую и индустриальную, крестьян — в рабочих и служащих, выходцев из рабочих и крестьян — в интеллигенцию. Эти люди отрывались от своей исконной культуры, от ее доминантой зрелищности, визуального, чем так восхищался Вальтер Беньямин во время своего посещения Москвы, и что было в короткий срок уничтожено советскими культуртрегерами. В результате Октябрьского переворота к власти пришли люди слова — политические публицисты и журналисты. Эти люди, перефразируя Маяковского, не верили ни звуку, ни позе, ни краске надуманной, а верили в слово. Советская Россия была литературоцентричной. Однако культура семьи Абалаковых ориентировалась и на изобразительное искусство. В доме были книги об искусстве, дореволюционные и современные, большая коллекция открыток с репродукциями, было принято посещать музеи. Тому, что теперь называют визуальным воспитанием, отец будущей художницы уделял много внимания. В то же время маленькую Наташу учили пользоваться материалами и инструментами, и не только рисовальными, но и чертежными, обучали азам столярного ремесла. В доме был верстак, и девочка училась на нем работать. Такой подход был совершенно в духе традиционной прогрессивной педагогики — скажем, педагогики Марии Монтессори, — в основных принципах которой Сухотина-Толстая усмотрела воплощение идей своего отца. Кроме того, этот метод находился совершенно в русле того, как на Западе с 50-х учили художеству (с учетом опыта послевоенных модернистов) — через развитие сенсорики, и, следовательно, через непосред-

ственное знакомство со свойствами материалов, с веществами и инструментами. «Чувственное восприятие составляет главную и едва ли не единственную основу умственной жизни», — утверждала Монтессори. Об успехе семейной педагогики говорят две почти академические миниатюры Натальи Абалаковой 1976 года — «Натюрморт с птицей» и «Натюрморт с птицей и красным бокалом», написанные виртуозно.

Для понимания творчества многих неофициальных художников следует иметь в виду, что из-за их двусмысленного положения в системе советского художественного производства, исключенности из него или неполной включенности, большинство истинно творческих работ, сделанных не ради заработка, носили ярко выраженный концептуальный характер. Достаточно было одного-двух примеров найденного решения, чтобы обрисовать тенденцию, и можно было переходить к разработке чего-то другого. Поэтому творческое наследие неофициальных художников часто невелико, особенно когда речь идет о живописи или скульптуре. Художник, связанный с рынком, то есть занятый в товарном производстве, вынужден постоянно производить товар. Русские же художники так называемого второго авангарда, открывавшие для себя авангард и современное искусство, как и художники исторического авангарда, например, Малевич и Родченко, рынком не связанные, сосредотачивались на создании лишь образцов своих пластических и иных концепций.

У Натальи Абалаковой есть замечательная картина «Фреска» (1969), изображение орнамента, лепнины, которая просто просится в большую серию. Но, увы! Она одна. Ее поддерживает лишь картина из другого десятилетия, «Раковины» (1976). Тем не менее именно из этой картины, из ее черно-белого колорита, проистекает вся последующая живопись художницы. Сажа газовая и белила — важнейшие краски.

Несмотря на многолетнюю принадлежность Абалаковой к концептуализму — устойчивой художественной тенденции, совершившей последнюю после социалистического реализма редукцию отечественного изобразительного (изображающего даже в варианте беспредметничества) искусства до фабулы, а чаще до сентенции, каламбура, оксюморона — исток творчества художницы все же остается в перцептах и аффектах (оговоримся, «не совпадающих с восприятиями или чувствами»), а не в идеях и «концепциях».

«... Философия добывает концепты (не совпадающие с общими или абстрактными идеями), тогда как наука — пропозиции (не совпадающие с суждениями), а искусство — перцепты и аффекты (также не совпадающие с восприятиями и чувствами).

Следует заметить, что XX век, и даже последняя треть XIX века, были богаты творцами перцептов и аффектов. На опыте этих художников во многом и основываются представления французских философов, на которые я ссылаюсь. Этим творчество Абалаковой и Жигалова отличается от искусства других московских концептуалистов. При том что сложность и многослойность, многозначность «концепций» Абалаковой (и, особенно, совместных с Жигаловым произведений) зачастую намного выше, чем у большинства сподвижников, строивших свои работы не по принципу «чтобы не грузило», а выполнявших их согласно другому правилу — «работа должна быть сделана хуёво». Иное качество произведений Абалаковой заключается, если переходить на левацкий жаргон 1960–1970-х, в неотчужденности от материала, от вещества.

Этот принцип удачно выразили Жиль Делёз и Феликс Гваттари: «... Живописец — это живописец и только, «для которого краска — это именно та, что выдавливается из тюбика, а мазок — это именно след связанных вместе волосков кисти», для которого голубой цвет — это не цвет воды, а «цвет жидкой голубой краски» и, тем не менее, ощущение — по крайней мере, по праву — не то же самое, что материал. ... Пока материал длится, ощущения в эти самые мгновения обладают вечностью. Если ощущение реализуется в материале, то и материал всецело переходит в ощущение, в перцепт и аффект».

Стоит напомнить, что этот принцип был очень важен для русского авангарда, утверждавшего, во всяком случае, в своих манифестах, материальность, вещественность, предметность произведения искусства. Он был отвергнут местным концептуализмом, а еще раньше — практикой традиционного профессионального искусства Союза Художников, которая во многом стала производством на бумаге и холсте, в бронзе, граните и мраморе подобия репродукций. Потому что художники в огромной степени были воспитаны на репродукциях, а не оригиналах. Изначальная сродненность Абалаковой с материалом видна в том, с какой легкостью художница осво-

ила ремесло скульптора и керамиста (под руководством скульптора Геннадия Алавердова). Для Жигалова периодом породнения с веществом были его опыты с живописью в конце 1950-х — начале 1960-х. Несмотря на то что концептуализм — и интернациональный, и московский — возник как противопоставление перцепционизму XX века, который советские идеологи заклеили как формализм, в творчестве Абалаковой живая струя перцепционизма всегда пробивалась сквозь литературу. По этой причине, возможно, художница не поддалась на искусу фотореализма, появление которого было связано с кризисом формализма, приведшего к возвращению академизма и натурализма в облике их собственного порождения (фотографии), повлиявшего на творчество некоторых близких московскому концептуализму художников. В целом московский концептуализм вырос из московского сюрреализма 1960-х. От своего исторического образца, сюрреализма, и его предшественника дада, пластически исчерпавших авангард, московский сюрреализм унаследовал индифферентность по отношению к перцептивности авангарда (отчего в обеих тенденциях оказался столь велик диапазон форм, появились рецидивы академизма, историзма. В живописи же Абалаковой сохранилось то, что в художественной среде неоклассиков — а она превалировала в официальном искусстве с начала 1920-х годов — называли «пластическим», другими словами — перцептивная аффективная полноценность. Думаю, именно отсюда та суггестивность, что свойственна картинам Абалаковой 1976-1980 годов, изображающим свалки, мусор, бочки и бидоны. Примечательна их перламутровая гамма. Она относится к наиболее удачным находкам художницы, особенно если учесть, что Абалакова работала в контексте широко распространенного культа живописи позднего Фалька и Вейсберга.

Сведением на нет живописных контрастов, описанных Иоганессом Иттенем в его знаменитом учебнике по живописи «Искусство краски», эти два художника не просто подали пример дурного вкуса, но даже создали его канон, когда за колористическую утонченность стало приниматься отсутствие контрастов. Гоголь иронически писал о такого рода колоризме: «В нарядах их вкусу было пропасть: муслины, атласы, кисеи были таких бледных модных цветов, каким даже и названья нельзя было прибрать (до такой степени дошла тонкость вкуса)».

В своих монохромных картинах Абалакова, в отличие от Вейсберга, не избегает контраста светлого и темного, но эффектно его обыгрывает. В пейзажах, к сожалению, художница находится под магией Фалька, превратившего известный в русской живописи эпохи упадка прием «гармонизации» за счет нивелирования контрастов («больше грязи — больше связи») чуть ли не в канон. Хороши ее букеты (1977), близкие классике жанра букетам французских художников XIX-XX вв. Из этой традиции у нас более всего известны букеты Ван-Гога. На мой взгляд, эти миниатюры Абалаковой — среди лучших букетов русской живописи, причем как раз по причине их соответствия канону, не

слишком соблюдаемому отечественными живописцами, исторически не принимавшими участие в создании этого жанра, полученного ими с Запада в готовом виде. Но жанры строги, и часто лишь последовательно соблюдая канон жанра, художник получает возможность в полной мере донести до зрителя свое высказывание, свою картину мира. Жанр часто и задает главное, общее содержание картины (как, впрочем, и поэтических, и музыкальных сочинений), является главным художественным приемом, оболочкой, если применить компьютерный жаргон. Это содержание вписано в каждое произведение каждого жанра изначально. Вот почему такой новатор и формалистический эквилибрист, как Пикассо, предпочитал оставаться в рамках известных жанров. В живописи Абалаковой любопытна игра с жанрами. Иногда жанр изобретается художницей самостоятельно. (Такова серия «Свалки», хотя, конечно, этим работам можно найти аналогии у Ван-Гога: арльские «Ирисы» (1889) и арльский же «Куст» (1889) из коллекции Эрмитажа. Но Ван-Гог опирался на жанры японской гравюры, а, значит, и всей традиции дальневосточной живописи.) А иногда жанр соблюдается строжайшим образом, как в букетах и натюрмортах Абалаковой. Мы привыкли к тому, что в живописных произведениях современных художников жанр давно изжит, например, даже у такого внешне традиционного живописца, как Люсьен Фрейд, основная масса полотен — это не что иное, как вольные штудии обнаженной натуры. К тому же, редко кто осмеливается на создание собственного жанра, как это делали Ван-Гог, Дега или Альтдорфер в «Битве Александра», или как делает Абалакова. Чаще всего жанр просто игнорируется. Последнее, с точки зрения визуальной риторики, пагубно для самого высказывания, по той простой причине, что высказывание остается без фона предшествующего ему высказывания, без фона нормативного. А нормативность по большей части заключена в картинности. Жанр картины и обеспечивает связь конкретного высказывания с предшествующим. Проще говоря, понять, хорош ли натюрморт, можно лишь сравнив его с другими, например, с натюрмортами других художников на протяжении всего периода существования этого жанра.

Картина в изобразительном искусстве претендует на изображение того, что обычно именуется картиной мира, т. е. набором образов, представлений о мире. Например, принято говорить о научной картине мира, т. е. о наборе представлений, созданных наукой. Картина мира, которая дается историческим искусством, вряд ли можно связать с научной картиной мира. Картина в искусстве показывает не только лишь видимую на первый взгляд оболочку реальности, но и совсем ненаучные представления: небо может быть трактовано как твердь, как купол, а предметный мир соотнесен с совершенными платоновскими телами.

Картина, с ее опорой на универсалии, вырождается до наброска красками. Вне универсалий произведение живописи остается лишь удачным в той или иной степени скетчем, теряет статус Истины, свертывается до Мнения.

Однако художница настаивает на картине даже там, где выходит за рамки сложившихся жанров, перенимает новые жанры XX века или конструирует собственные. Полотна конца 1980-х — начала 1990-х восходят к изобретенному в XX веке жанру монтажной картины, в которой различные события, предметы, времена и пространства показываются одновременно. И эти работы зачастую радикальней многих известных из истории искусства примеров. В них изобразительная плоскость, поверхность будто бы возвращается к эпохе до изобретения ровной поверхности, когда изображения наносились на скалы и стены пещер, да еще и совмещали различные времена и пространства. Таковы «Автопортрет» (1987), «Большой пейзаж с красным медведем» (1987), «Красный медведь» (1987), «Не верьте оленю» (1988), «А по ночам они летают» (1988). Почти все эти полотна — большего, чем работы предыдущих десятилетий, размера. Сказалась потребность времен перестроечного бума современного советского искусства внутри страны и за рубежом в картинах больших форматов.

Триптихи серии «Один из путей, ведущих на небо» (1989) обращаются сразу к нескольким традициям: от неолитической живописи до средневековой. В центральных частях находится сама художница или ее партнер и соавтор. В одной вещи она выступает в качестве наблюдателя, исследователя — «Himmelveg». В другой — в качестве участника одной из собственных акций, когда художники вместе со своими соседями выкрасили бронзовой краской скамьи, урны и ограды рядом с многоквартирным домом, в котором живут, — «Демонстрация метода» (живопись — это всего лишь покраска поверхностей и предметов). В некоторых работах конца 1980-х появляются клеенные в картины и записанные сверху фотографии, фрагменты плакатов и журнальных фотографий — «Знакомые и родственники» (1988), «Экзальтация национальной идеи» (1988), картины цикла «Путешествия на край демократии» (1989-1990). Последний цикл отличается от других работ Абалаковой некоторой живописной экзатичностью, сравнимой с той, что бытовала в абстрактном экспрессионизме. Здесь художница отклоняется от своей обычной строгости. В живописи конца 1980-х, близкой (точнее, параллельной) тому, что в тогдашней Германии называли неоэкспрессионизмом, а в Италии трансавангардом — черные, белые, алые плоскости, серые валеры и белые линии — художница достигает уровня совершенства и изысканности каллиграфической. А каллиграф Наталья Абалакова великолепный. Об этом свидетельствуют ее «Имитации арабской надписи» (1969) и копия восточной миниатюры с написанными арабскими стихами. Восточную каллиграфию художница изучала под руководством узбекского учителя каллиграфии. Колористические решения «Имитаций» — кадмий желтый средний на хrome зеленом и разбеленный кадмий синий на виридоновой зеленой — следует отнести к контрасту по цвету, оттенку, точнее, тону (это название контраста по Иттену), если бы в отечественном художественном обиходе под тоном не понималась светлота краски.

Жаль, что живопись — это уже прошлое для творчества Натальи Абалаковой.

¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия / Перевод с франц. С.И. Зенкина. М.: Институт экспериментальной психологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 36.

² Там же. С. 211, 212

³ Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2001. С. 21–24.

НАТАЛЬЯ
АБАЛАКОВА
ЖИВОПИСЬ



Натюрморт с птицей и красным бокалом
1976. Холст, масло. 17 x 14.
Собственность автора,
Москва



Натюрморт с самоваром
1977. 44x36. Холст, масло.
Собственность автора



Натюрморт с птицей
1976. Холст, масло. 17 x 24.
Собственность автора,
Москва



Натюрморт с бутылкой
1977. 47x40. Холст, масло.
Собственность



Оранжевый пейзаж
1976. 36x44. Холст, масло.
Собственность автора



Большой бидон
1976. Холст, масло. 100 x 100.
Собственность автора,
Москва



Натюрморт с двумя горшками
1977. 50x33. Картон, масло.
Собственность автора



Композиция
1977. 34x34. Холст, масло.
Собственность автора



Пейзаж. 1977
2x57. Холст, масло.
Собственность автора



Пейзаж с рекой
1977. Картон, масло.
Собственность автора



Пейзаж с бочками и контейнерами
Голубой пейзаж). 1978.
80x100. Холст, масло.
Собственность автора



Пейзаж с бочками и контейнерами (Оливковый пейзаж)
1978. 80x100. Холст, масло.
Собственность автора



Натюрморт с цветами в горшке
1977. 53x35. Картон, масло.
Собственность автора



Стоящая бочка
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



Натюрморт с подсолнухами.
1977. 56x40. Холст, масло.
Собственность автора



Натюрморт с цветами в кофейнике.
1977. 65x47. Холст, масло.
Собственность автора



Бочка
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Государственный центр
современного искусства,
Москва



Овраг со сваями
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



**Пейзаж со сваями
и контейнерами**
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



Пейзаж с белым бидоном
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



Свалка
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



**Пейзаж с двенадцатью
бидонами**
1979. Холст, масло. 100 x 120.
Собственность автора,
Москва



**Натюрморт с двумя
рыбами и черепахой**
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Музей неонконформистского
искусства,
Санкт-Петербург



Двойной пейзаж
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



Стройплощадка
1979. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность автора,
Москва



Лежащий бидон
1980. Холст, масло. 80 x 100.
Собственность автора,
Москва



**Красота спасет миръ
(Автопортрет)**

1987. Холст, смешанная техника. 150 x 150.
Собственность автора,
Москва



**Пейзаж с красным
медведем**

1987. Холст, масло. 100 x 200.
Собственность автора,
Москва



**Пейзаж с красным
медведем и бочками**

1987. Холст, масло. 100 x 100.
Собственность автора,
Москва



**Пейзаж с горой Фудзи
и масками**

1987. Холст, масло. 126 x 94.
Собственность автора,
Москва



Не верьте оленю!

1988. Холст, масло. 110 x 150.
Собственность автора,
Москва



А по ночам они летают
1988. Холст, масло. 110 x 150.
Собственность автора,
Москва



Himmelweg.
Из серии Один из путей,
ведущих на небо
1988. Триптих. Холст, масло.
150 x 130, 150 x 200,
150 x 130.
Собственность автора,
Москва



Демонстрация метода.
Из серии Один из путей,
ведущих на небо
1988. Триптих. Холст, масло.
150 x 130, 150 x 200,
150 x 130.
Собственность автора,
Москва



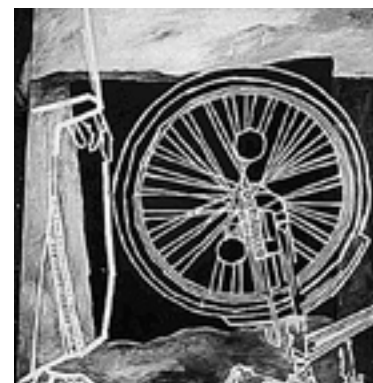
Остановить,
пока не поздно!
Из серии Один из путей,
ведущих на небо
1988. Триптих. Холст,
масло.
150 x 130, 150 x 200,
150 x 130.
Собственность автора,
Москва



Знакомые и
родственники
1988. Холст, смешанная
техника.
200 x 300 (из двух частей
200 x 150).
Собственность автора,
Москва

Формула Малевича

1988. 100x90. Холст, масло.
(Коллекция Летисии
Сестари, Каракас,
Венесуэла)



Мои предки держали охотничьих соколов за тысячу лет до РХ. Из серии Один из путей, ведущих на небо

1988. Триптих. Холст, масло.
150 x 150, 150 x 200,
150 x 150. Собственность
автора, Москва



Сеятель

1989. Триптих. 150x440
(Пейзаж со структурой,
150x120, Сеятель, 150x200,
Змеи, 150x120). Холст,
масло. Собственность
автора



Экзальтация национальной идеи. Триптих из серии «Один из путей, ведущих на небо»

1989. 200x70/200x150/200x70.
Собственность автора



Дерево

1990. Холст, масло.
200 x 180.
Собственность автора,
Москва





Ave, Eva. Триптих
1987–1990. Холст, масло.
150 x 130, 150 x 200,
150 x 130.
Инсталлируется с Тотемами
Евы Жигаловой: три
картонные трубы
(h 70, Ø 10; h 104, Ø 10; h 70,
Ø 10), гуашь.
Собственность автора,
Москва



**Путешествие
на край демократии 1
(Россия)**
1990. Смешанная техника
на холсте. 200 x 300 (из двух
частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва



**Путешествие
на край демократии 2
(Китай)**
1990. Смешанная техника
на холсте.
200 x 300 (из двух частей
200 x 150).
Собственность автора,
Москва



**Путешествие на край
демократии 3
(I Like You, Bobby)
(Америка)**
1990. Смешанная техника
на холсте.
200 x 300 (из двух частей
200 x 150).
Собственность автора,
Москва



**Ухо Ван-Гога
(Подсолнухи).**
1991. Холст, масло.
200 x 200.
Собственность автора,
Москва

**Вода, в которую нельзя
войти дважды**
1991. Триптих. Холст, масло.
200 x 150, 150 x 200,
200 x 150.
Собственность автора,
Москва



**По ту сторону
Демократии**
1991. Триптих. Холст, масло.
200 x 200, 200 x 400,
200 x 200.
Собственность автора



Не забудьте выключить!
1995. Триптих. Холст, масло.
200 x 150, 200 x 150,
200 x 200.
Собственность автора,
Москва



ИЗ ЭПОХИ В ЭПОХУ. ХУДОЖЕ СТВЕННЫЙ РЕВОЛЮ ЦИОНЕР В КОНТЕКСТЕ МЕНЯЮ ЩЕГОСЯ ВРЕМЕНИ

Владимир Сальников

Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова среди тех, кто создавал современное искусство России. Если говорить конкретно об Анатолии Жигалове, то он в полном смысле слова стоял у его истоков. Творчество художника охватывает не одну эпоху в художественной жизни и истории страны. При внимательном рассмотрении плодovitость и всеохватность творчества Жигалова, а позже творческого союза ТОТАРТ, поражает. А если к этому еще прибавить буйное воображение, с которым создавалось большинство произведений художников, их акций, начинаний, их описаний, то создается впечатление, что изобретенное этой парой перекрывает собой творчество большинства из тех, кто в 1970-х и позже называл и называет себя концептуалистом, но держался чего-то одного, какого-то одного подхода. И хотя тотартисты работали и работают в различных медиах, предпочитая то одну, то другую, то все сразу, рисунок, живопись, шире — картина, в том или ином виде всегда остаются для них важнейшим средством выражения. Живопись, например, даже в виде покраски в одну краску. А рисунок — зарисовка задуманных объектов и зрелищ — остается если не главным средством фиксации мысли и впечатления, то все-таки не последним, соревнуясь со словом. И не только в начале художнической деятельности, что естественно для художника этого поколения, и не только до появ-

ления московского концептуализма, но и в пору зрелости. Зрелостью же можно считать концептуалистский период и связанный с ним творческий союз, ТОТАРТ. Однако происхождение рисовально-живописного творчества соавторов различно. Тут должен предупредить, что в этом очерке я принципиально не стану касаться герменевтики, оставаясь в рамках традиционного искусствознания и границах возникающей по инициативе Ханса Ульриха Гумбрехта новой эпистемологии. В конце 1950-х, а, по словам Анатолия, это была эпоха экзистенциального прочтения своей судьбы, в поиске своего призвания молодой художник начинает с работ на бумаге, рисунков и акварелей сюрреалистического типа, обращается к автоматическому письму. Считается, что в процессе автоматического письма раскрываются самые сокровенные мысли личности. А в послесталинском СССР на смену скрытности, молчанию, бессубъективности пришли времена оттепельного самораскрытия, откровенности, исповедальности (в чем-то аналог психоаналитических откровений), возникла «исповедальная проза» журна-

ла «Юность». В этом ряду, вполне принятом в тогдашнем, оттепельном, художественном творчестве и в литературе, и в изобразительном искусстве автоматическое письмо выглядит самой радикальной формой выражения субъективности. Надо сказать, этот метод Анатолий практиковал параллельно и как поэт. И этот метод свойственен подходу так называемой нью-йоркской школы, т. е. абстрактному экспрессионизму, базирующемуся на опыте довоенного европейского модернизма, в первую очередь на опыте беспредметного сюрреализма, часто опирающегося — во всяком случае в теории — на психоанализ, в частности, на автоматическое письмо, и близкие ему тенденции, в том числе на опыт Клее, Миро и Арпа. Эти тенденции были завезены в Штаты художниками-эмигрантами перед Второй мировой войной и во время нее.

«На холстах А. Жигалова появлялись странные существа, переплетение нитей и ногтей, текущие формы и колючие тонкие «проволочные» конструкции. Кадмий, стронциановая желтая, изумрудная зеленая были преобладающими красками в палитре начального периода. На сотнях листов, вперемешку с заготовками рифм, пробами стихов и конспектами лекций чернели, синели и краснели наброски, композиции и рисунки: наложения, переплетения, силуэты — отражения невероятных миров грез»⁵.

Абстрактный экспрессионизм и его производные в 1950-е — начале 1960-х был ведущим направлением в искусстве и за пределами США: от Франции, Германии — до Польши и Югославии. Именно на базе абстрактного экспрессионизма, с оглядкой на авангард, современное искусство и создавалось в начале 1950-х. На этом фоне легко увидеть значение и место, какое занимают — на первый взгляд скромные — рисовальные и живописные опыты начинающего художника, оказавшиеся параллельными тому, чем занимались другие московские и ленинградские художники, с которыми Жигалов дружил и общался. Художник работал в русле общемировой тенденции, намеченной в США явно в пике послевоенному шестидесятилетия культурного влияния СССР, страны-победителя. Подогнанный под невысокий вкус масс социалистический реализм склонял европейцев к тому, что Ленин, а вслед за ним другие последователи советского марксизма, называли народностью, и вслед за Сталиным еще и национальным. Если последнее создавалось в противовес тому космополитическому, безродно-космополитическому, как выражались советские идеологи первой половины 1950-х, то западные культур-инженеры эпохи холодной войны ориентировались на сословный инстинкт и сословное чувство солидарности западно- и

¹ Ханс Ульрих Гумбрехт. Производство присутствия. Чего не может передать знание / Перевод с англ. С.Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

² Свой выбор в пользу поэзии и изобразительного искусства художник объясняет своим нежеланием жить советским бытовым способом, альтернативой чему была жизнь революционера, которую и выбрал молодой человек — жизнь революционера поэтического и артистического.

³ Техника автоматического письма происходит из известной процедуры фрейдовского психического анализа, когда пациенту навязывается ритуал, по возможности не контролируемый сознанием, автоматического (психически автоматического, по-русски сказали бы машинального) говорения, во время которого пациент разбалтывает освобожденные от репрессирования со стороны отягощенного общественной моралью сознания бессознательные желания и травмы.

⁴ Вот как об этом времени говорит сам художник: «... Главная идея 1960-х — самовыражение... лишь бы не так, как официальное, выработанное Системой...»

⁵ Александр Бабулевич. АПОКРИФ. О творчестве Анатолия Жигалова. <http://conceptualism.letov.ru/Babulevich-TOTART.html>

⁶ http://www.cmu.edu/cas/people/robinson_hilary.html
<http://www.linkedin.com/pub/dir/Hilary/Robinson>
http://www.linkedin.com/profile/view?id=16674515&authType=name&authToken=UZPS&locale=en_US&pvs=pp&pohelp=&trk=ndir_viewmore

восточно-европейских интеллигентов, а также на исповедуемые ими западные ценности и на уверенность в их превосходстве над любыми другими. Эти ценности и были тем, что в советской антизападной пропаганде называлось низкопоклонством перед Западом, и чему противопоставлялся великорусский и советский шовинизм. В подвластных странах Восточной Европы, например, в ГДР, советские консультанты рекомендовали опираться на немецкую национальную традицию, чем шокировали местную антифашистскую интеллигенцию, в том числе министра культуры ГДР писателя Иоганнеса Бехера, автора гимна ГДР. В статье, посвященной выставке Абалаковой и Жигалова в Эдинбурге, теоретик искусства Хилари Робинсон цитирует статью английского поэта и критика, ренегата коммунистического движения, идеолога культурной войны против СССР Стивена Спендера в «Нью-Йорк Таймс Мэгазин» (25 апреля 1948 г.), опубликованную под заголовком «Мы можем выиграть битву за разум Европы». В ней говорится: «Американская свобода слова и ее величайшие достижения обладают подлинностью, которая поможет привлечь наиболее жизненные европейские умы сегодня... Того, чего сегодня невозможно добиться пропагандой и политической дубинкой, можно добиться демонстрацией европейцам достижений американской цивилизации в образовании и культуре».

Это то, что касается мирового контекста. Но в официальном советском искусстве шли совсем другие процессы. На послевоенном Западе господствовавший после окончания авангарда, т. е. с окончанием Первой мировой войны, неоклассицизм в различных вариантах, вплоть до социалистического реализма и официального искусства нацистской Германии и фашистской Италии, оценивался как враждебный демократии, тоталитарный. В СССР же со смертью Сталина, в последние годы жизни которого упорно внедрялось искусство национального «реализма» в самых убогих и провинциальных формах XIX века, шло возрождение довоенного советского неоклассицизма, главной формы отечественного модернизма между концом Гражданской войны и внедрением соцреализма. Большинство членов Союза Художников, оттесненных несколькими монополизировавшими государственные заказы боссами, были аполитичны и никогда не понимали ни что такое соцреализм, ни зачем он нужен, и потому благодаря демократизации Союза Художников после 1953 г. в его руководстве оказались авторитеты довоенного модернизма и их сторонники. В какой-то момент они даже преобладали над старой гвардией официоза, приобретшего во время войны черты в большей степени националь-

ные, русские, чем социалистические. Однако дальше этой реанимации досоцреалистического модернизма процесс в официальном искусстве не пошел. В какой-то момент даже эти эпигоны довоенного модернизма подверглись атаке реакционной части официоза, наследников позднего передвижничества.

Возвращаясь от общественно-политического контекста к творчеству Анатолия Жигалова, следует заметить, что автоматическое письмо не остается главным и неизменным подходом в мануальном творчестве художника, но делается в какой-то степени базовым и, так или иначе, варьируется, обогащается. Московский концептуализм, одним из основателей и столпов которого, хотя и не центральной опорой, является Анатолий Жигалов, укоренен в почве московского сюрреализма 1960-х и сопровождавших его тенденций дада. Художник представляет ветвь, выросшую не из умозрительных картин Магритта, подобно Кабакову и его последователям, но из более глубокого, чем *ratio* (то есть расчета), источника, даже тогда, когда он выстраивает почти компьютерные словесные и визуальные ряды. И это при всегдашней склонности художника к рационализации, в психоаналитическом значении слова, к анализу и эпистемологии, обусловленных, возможно, еще и его филологическим образованием. Можно сказать, что истинные источники вдохновения, то божественное безумие, о котором пишет Платон, не закрывались для него.

Рисунок и живопись в творчестве Жигалова так же неразделимы, как и в творчестве других больших мастеров, например, Пикассо, тем более, что это в большинстве своем работы на бумаге. В этом смысле Жигалов выбивается из официальной советской тенденции делить искусство на медию и ставить между ними почти непроходимые, уже чисто цеховые, производственные и коммерческие стены. В этом проявляется не только классичность, но и его концептуализм, для которого форма выражения, часто совсем тезисная, не имеет принципиального значения.

Художник чрезвычайно чувствителен к материалу, легко манипулирует различными техниками, тушью — пером и кистью, цветными карандашами, маркерами, не говоря об акварели и масле. Одна из его любимых техник — копировальная бумага для пишущей машинки различных цветов, с помощью которой он пишет впечатляющие своей суггестивностью картины на бумаге. Из этой легкости обращения с материалом родились его картины нитрокраской 1960 года на оргалите и картоне. В поисках сложных и случайных живописных и смысловых эффектов художник поджигал красочный слой, причем делал это почти

одновременно с аналогичными опытами в западном искусстве, среди которых опыты с огнем Ива Кляйна и знаменитые порезы холстов Лучо Фонтаны. В перформансах «Золотой серии» содружество ТОВАРТ касается, в числе прочего, и живописной проблематики авангарда, разработанной в супрематизме, а еще яснее — конструктивистом Родченко, и утерянной впоследствии. Это утверждение краски как основы живописи, как медиа, в противоположность «цвету», который культивируют эпигоны русского реализма и импрессионизма под флагом мифа о колоризме. Материал, которым оперирует живописец — это краска, именно краска. Поэтому такие теоретики живописи, как Малевич и Любовь Попова, говорят в своих сочинениях не о цвете, красном, зеленом, но о пигменте — стронциановой желтой, краплаке... Теория же и педагогика советского эпигонского реализма и академизма оперирует неточным понятием цвета. А цвет, как известно, — это свет определенной длины волны или проекция этой волны на сетчатку глаза, преобразованная мозгом в ощущение.¹⁷ В первой акции «Золотой серии» «золотой» (бронзовой) краской красится один из принимающих участие в действии предметов — железная лестница. В акции «16 позиций самоотжествления» художники уже применяют на практике свой опыт освобождения краски — пишут «золотой» краской и краской красной. Во время «Золотого воскресника» художники красят бронзовой краской скамейки, урны, заборы вокруг собственного дома при соучастии добровольцев, жителей дома.

В рисунках и живописи Жигалова последних десятилетий приобретают большое значение некие избранные изначальные знаки разного происхождения. Среди них очень важный для художника знак — отпечаток руки, ладони. Он известен из первобытного искусства и искусства традиционных народов. Его модификация — отпечаток ступни. Это знак присутствия святого или религиозного авторитета в джайнизме и буддизме, и даже в христианстве (отпечатки ступней Христа на Елеонской горе и на Аппиевой дороге). Другой набор знаков — геометрические фигуры, которые для цивилизации столь же изначальны и фундаментальны, как и гладкая поверхность. Таким образом, если применить психоаналитические аналогии, то художник начинает с индивидуального, а приходит к коллективному, всеобщему. Юношеский эгоцентризм выковывается в позицию зрелого и мудрого мужа. А как говорил Хосе Клементе Ороско, живопись — это занятие для людей взрослых и зрелых.

Возможно, на этом и следует завершить мой очерк.

⁷ Стивен Спендер в 1953–1966 гг. был главным редактором финансируемого ЦРУ интеллектуалистского журнала *Encounter* (закрыт в 1991 г. в связи с окончанием холодной войны и сокращением государственных расходов США на пропаганду и подрывную деятельность против СССР и его союзников).

⁸ Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов. «ТотАрт», Хилари Робинсон «Вскрывать пласты». М.: Ad Marginem, 1998. С.15; <http://conceptualism.letov.ru/Hilary-Robinson-vskryvat-plasty.html>

⁹ <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism48.html>

¹⁰ С искусством муссолиниевской Италии советский неоклассицизм соотносился очень явно; итальянское искусство даже влияло на советское искусство 1930-х, на так называемое монументальное искусство и, особенно, на скульптуру и архитектуру. Влияние на скульптуру сохраняется до сих пор.

¹¹ Первой ласточкой в реабилитации межвоенной неоклассики стала прошедшая в конце 2010 и начале 2011 года (01.10.2010 — 09.01.2011) большая выставка «Хаос и классицизм» (*Chaos and Classicism*) в нью-йоркском Музее Соломона Гугенхайма.

¹² Комично, но даже в подвластной Советскому Союзу Восточной Германии, еще недавно нацистской, т. е. крайне националистической, проводились мероприятия против космополитизма, проще говоря, против западного, англо-американского, культурного проникновения, против американской поп-музыки, моды, системы образования, образа жизни и парламентаризма. В результате восточные немцы в большей степени, чем западные, сохранили традиционно немецкие черты характера.

¹³ Разгром социалистических модернистов и ростков современного искусства на посвященной «30-летию МОСХа» выставке. Правда, в дальнейшем эти наследники модернистов 1920–1930-х сами выступали в качестве душителю любого инакомыслия, в том числе и натуралистических традиций и тенденций. Перерождение либерала и вольнодумца после завоевания им влияния и власти в охранителя собственных позиций и догм и душителя всяческого инакомыслия — устойчивая отечественная традиция не только в политике.

¹⁴ Считающие себя живописцами художники в традиции официального советского искусства, казалось бы, даже не ведали о важности рисунка и композиции, этих основополагающих средств визуальной риторики, и жили легендами о гегемонии колорита, восходящими не столько к импрессионизму, сколько к передвижничеству. В результате, вразрез с мировой практикой, у нас и среди художников, и среди искусствоведов, и среди музейных работников единственной живописной техникой считается техника масла на холсте, а остальные живописные техники до сих пор относят к графике — любые работы на бумаге, не только рисунки, но и живопись: акварель, гуашь, пастель, цветные карандаши, часто и темпера (в наше время акриловую).

¹⁵ Вот как описывает эти опыты тогдашний друг и соратник художника Александр Бабулевич: «Мы читали «Полтораглазого стрелка» и часто выходили в соседствующий с нашими домами лесопарк Покровское-Стрешнево, где «мазали» на оргалите, смешивая нитроэмали с парковой «структурой», состоящей из хвои, песка, веток и шишек. Заканчивалось это поджогом картин: горячая смесь на нитрооснове вспыхивала, красочный слой бугрился, обугливался, пузырился, лопался и спекался, создавая непредсказуемые сочетания и цвета, и фактуры при сохранении изначальной композиции. Александр Бабулевич. АПОКРИФ. О творчестве Анатолия Жигалова. <http://conceptualism.letov.ru/Babulevich-TOTART.html>

¹⁶ Непонимание ключевой проблематики живописи, свойственное отечественной традиции, после окончания авангарда привели к тому, что даже название знаменитой книги Йоханнеса Иттена *Kunst der Farbe* — Искусство краски — было переведено на русский как «Искусство цвета», не говоря уже об ошибочном переводе слова краска словом цвет в самом тексте. — Йоханнес Иттен. *Искусство цвета* / Перевод с нем. М.: Д.Аронов, 2000.

¹⁷ Заслуга импрессионистов состояла в том, что они попытались устранить механизм преобразования непосредственного ощущения от света на сетчатке в предметный цвет, тем самым опустив практический аспект видения и усилив бескорыстную созерцательность, тот самый предмет, точнее вещь, о производстве которого пишет Гумбрихт.

АНАТОЛИЙ
ЖИГАЛОВ
живопись



Композиция с деревом и тенью
1957. Грунтованный картон, масло.
33х23,5. Собственность автора



Синие и красные ангелы
1959-60. Холст на картоне, масло.
50х35. Собственность автора



Композиция с каллиграфией
1959. Грунтованный картон, масло.
26,5х30,5. Собственность автора



Композиция с белой фигурой
1960. Оргалит, нитроэмали. 100х53,5.
Собственность автора



Фигуры
1959. Картон, масло. 60х50.
Собственность автора



Красная пустыня. Три голубые фигуры на фоне красных дюн
1960. Холст на картоне, масло. 50х70.
Собственность автора



Натюрморт с бутылкой и кувшином с цветами
1959. Грунтованный картон, масло.
34,5х24. Собственность автора



Распятие
1960(?). Грунтованный картон, масло.
50х35. Собственность автора



Красная улитка
1959. Грунтованный картон, масло.
33х48. Собственность автора



Композиция с огнем
1960. (Из цикла «огненных работ»).
Грунтованный картон, нитроэмали,
огонь, земля. 40х33. Собственность
автора



Композиция на дощечке с гвоздями

1961. Дерево, нитроэмаль, гвозди. 12х20.
Собрание А. Бабулевича



Красная деревня с женской фигурой

1961. Грунтованный картон, масло. 40х33. Собственность автора



Руки и стена

1961 (?). Холст на картоне, масло. 35х25. Собственность автора

Портрет матери у кухонной раковины

1961. Оргалит, масло. Ок. 100х100.
Место нахождения неизвестно



Портрет бабы Нюни

1961. Фанера, масло. 47х47.
Собственность автора

Композиция

1961. Оргалит, нитроэмаль. 123,5х59,5.
Собственность автора



Ангел смерти. Триптих

1962. Левая часть. Оргалит, масло. 60,5х32,5. Центральная часть. Оргалит, масло. 60,5х42. Правая часть. Оргалит, масло (утеряно). 60,5 х 32,5.
Собственность автора



Композиция

1961. Оргалит, нитроэмаль. 123 х 41,5.
(На обратной стороне надпись черной нитроэмалью: 1975 — год переезда А.Ж. на новую квартиру, когда картина была подарена А. Бабулевичу).
Собрание А. Бабулевича, Город?



Композиция с овальным левым верхом. Левая часть триптиха (две остальные части утеряны)

1963. Фанера, масло. 68х22. Собственность автора

Композиция (с оловом баркаса). Овальная

1963. Оргалит, масло. 67,5х33. Собственность автора



Пейзаж с красной горой
1963. Холст на картоне, масло. 25х35.
Собственность автора



Голова девушки
1963 (?). Холст на картоне, масло. 35х25. На обратной стороне мужская голова.
Собственность автора



Композиция
1963. Оргалит, масло. 128 х 41
Собственность автора, Москва



Композиция
1963. 128х41. Оргалит, масло. Собственность автора



Композиция с красным и с двумя линиями
1963. Картон, масло. 72 х 48
Собственность автора, Москва



Часы
1964. Холст на картоне, масла. 49х69.
Собственность автора



Голова девушки и рыба
1965 (?). Оргалит, масло. 36х28. Собственность автора



Танцы
1965. Оргалит, масло. 45х65.
Собственность автора



Натюрморт с книгами и бутылками
1965. Грунтованный картон, масло. 50х70.
Собственность автора



Книга, мужская фигура и обнаженная
1965. Грунтованный картон, масло. 50х870.
Собственность автора



Лес
1965. Грунтованный картон, масло. 50х70.
Собственность автора



Обнаженная (Девушка и Пан)
1966. Грунтованный картон, масло. 70х50.
Собственность автора



Обнаженная с драпировкой
1966 (?). Грунтованный картон, масло. 50x70.
Собственность автора



Композиция untitled
1969. Холст, смешанная техника. 59x44.
Собственность автора



Композиция коричневая
1969. Холст, масло. 71x49.
Собственность автора



Зеленое яйцо
1969. Оргалит, масло. 50x63.
Собственность автора



Распятие
1969. Оргалит, масло. 64x54.
Собственность автора



Композиция с пружинкой
1969. Холст, масло.
Собрание А. Глезера, Москва



Композиция с желтым
1969. Холст, масло.
Собрание А. Глезера, Москва



Композиция
1969. Оргалит, масло.
Собрание А. Глезера, Москва



Азиатская композиция (Наталья)
1969. Холст, масло. 99x66.
Собственность автора



Танец
1969. Оргалит, масло.
54x63,5. Собственность
автора



Посвящение Э. Зеленину
1975. Холст, темпера. 50x70.
Собственность автора



Образ 1
1975. Холст, песок, темпера.
75x80. Собственность
автора



Образ 2
1975. Холст, песок, масло.
70x80. Собственность
автора



Рассвет, деревня и живопись
1975. Холст, песок, масло.
100x80. Собственность
автора



**Композиция с
треугольником и
стрелкой**
1975. Холст, песок, масло.
75x80. Собственность
автора



**Композиция с
геометрическими
формами и крупным
песком**
1975. Холст, песок, масло.
100x80. Собственность
автора



Розовая структура
1975. Бумага, масло. 80x62.
Собственность автора



AIM
1975. Холст, песок, масло.
100x80. Собственность
автора



Движущиеся формы
1976. Холст, песок, масло.
80x100. Собственность
автора



Композиция с треугольником и двумя линиями
1976. Холст, песок, масло.
100 x 80.
Собственность автора,
Москва



Плавающие в пространстве формы
1976. Холст, песок, масло.
80 x 100.
Собственность автора,
Москва



Две линии
1976. Холст, песок, масло.
80 x 100.
Собственность автора,
Москва



Композиция с вращающимися геометрическими формами
1976. Холст, песок, масло.
80x100. Собственность автора



Белая композиция
1976. Холст, песок, масло.
Собрание Михаила и Галины Красиных,
Москва



Композиция с белым квадратом и крестом
1976. Холст, песок, масло.
100x100. Собственность автора



Формула русского пейзажа
1976. Холст, песок, масло.
90x125. Собственность автора



Композиция с серым ромбом и рамкой
1976. Холст, песок, масло.
100 x 100.
Собственность автора,
Москва



Композиция с серым квадратом
1977. Холст, масло. 50 x 66.
Государственный центр современного искусства,
Москва



Композиция с кругом в квадрате
1977. Холст, масло. 50x60.
Собственность автора



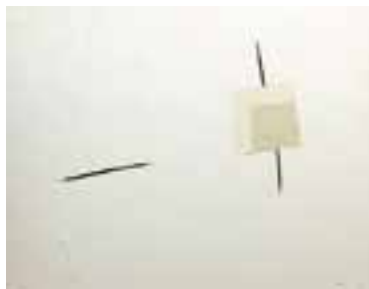
Вращение (Композиция с яйцом)
1977. Холст, масло. 70 x 80.
Собственность автора,
Москва



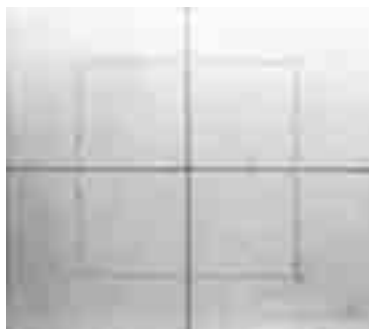
Композиция с яйцом и мишенью
1977. Холст, масло. 70 x 80.
Собственность автора,
Москва



Композиция с шаром
1977. Холст, масло. 70 x 80.
Собственность автора,
Москва



Равновесие
1978. Холст, масло. 80 x 100
Собственность автора,
Москва



Аналитическое построение. Композиция с крестом и рамкой-квадратом со словесным обозначением цветов спектра
1978. Холст, масло, тушь.
90x100. Собственность автора



Композиция с лодкой
1978. Холст, песок, масло.
50 x 60. Собственность автора, Москва



Композиция с квадратом и ромбом
1978. Холст, масло. 50x60.
Владелец не известен,
Прага



Композиция с крестом и рамкой
1978. Холст, масло. 80x100.
Собственность автора



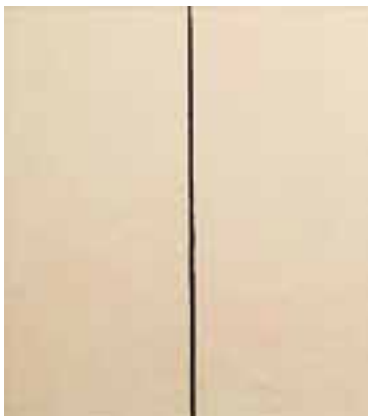
Композиция со спектральной и тоновой рамками
1978. Холст, масло. 100x100.
Собственность автора



Композиция с серым квадратом
1978. Холст, песок, масло.
60 x 50. Собственность автора, Москва

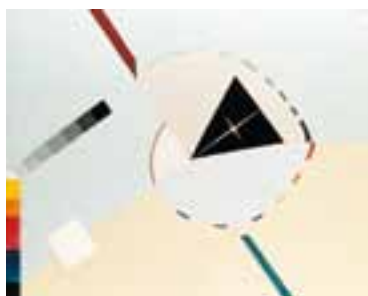
Белый крест. Черный крест
1978. Диптих-оппозиция. Холст, песок, масло. 100 x 200 (100 x 100 каждая часть). Собрание Петра Новицкого, Польша

Черная вертикальная линия. Белая вертикальная линия. Диптих-оппозиция
1978. Холст, масло. 100 x 180 (100 x 90 каждая часть). Государственная Третьяковская галерея





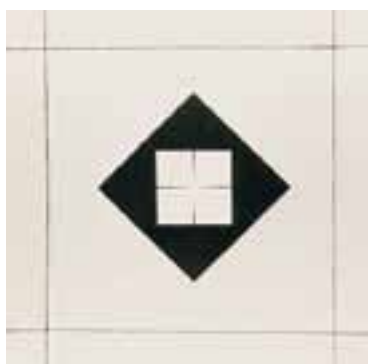
Композиция с вырезанным квадратом. (Антиквадрат 1, Zero square)
1978. Холст, масло. 60 x 50.
Музей неонконформистского искусства, Санкт-Петербург



Композиция со спектральной шкалой и треугольником
1979. Холст, масло. 70 x 80.
Собственность автора, Москва



Композиция с квадратом и ложными прорезями
1979. Холст, масло. 70 x 80.
Собственность автора



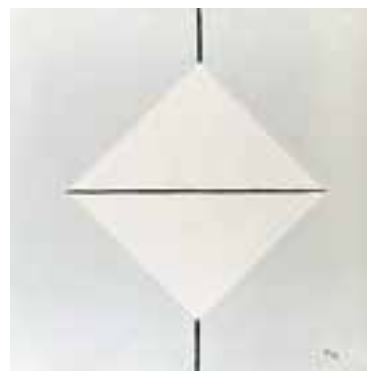
Спектральный крест и квадрат
1979. Холст, масло. 100 x 100.
Собственность автора, Москва



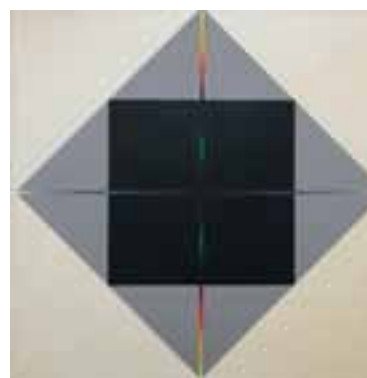
Спектральный крест
1979. Холст, песок, водоземulsionные белила, масло. 100 x 100.
Собственность автора, Москва



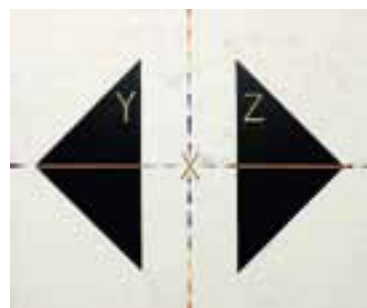
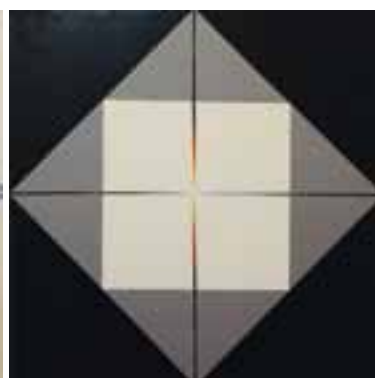
Спектральный крест в черном ромбе
1979. Холст, масло. 100 x 100.
Собственность автора, Москва



Композиция с вращающимся ромбом.
1979. Холст, песок, масло. 100 x 100. Собственность автора, Москва



Белый свет — Черный свет
1979. Диптих-оппозиция. Холст, масло. 150 x 150 каждая часть. Собственность автора, Москва



XYZ
1980. Холст, масло, типографская краска. 100 x 120.
Собственность автора, Москва



Исследование квадрата
Триптих.
Антиквадрат
1977. Холст, песок, масло. 100 x 100.
Золотая середина, или созерцание квадрата пять лет спустя
1981. Холст, масло, типографская краска, бронзовая краска. 100 x 120.
Черный квадрат
1981. Холст, водоземulsionная краска, темпера, трафарет. 100 x 120



Искусство принадлежит. Инсталляция

1982. Холст, масло. 150х150. 2. Лозунг.
Материя, гуашь. 70х300. Холст был разрезан на кусочки как паззл и вместе с лозунгом был отправлен с Таддом Блудом в Нью-Йорк М. и В. Тупицыным в Центр современного русского искусства (СРАС) Нортон и Нэнси Додж. Реконструкция 2009. Собственность автора



Анаконда (Мона Лиза)

1986. Холст, листинг, смешанная техника. 100х120. Собственность автора



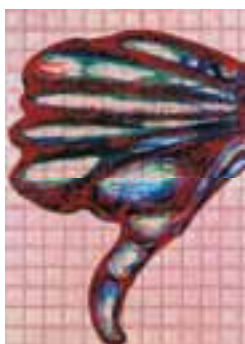
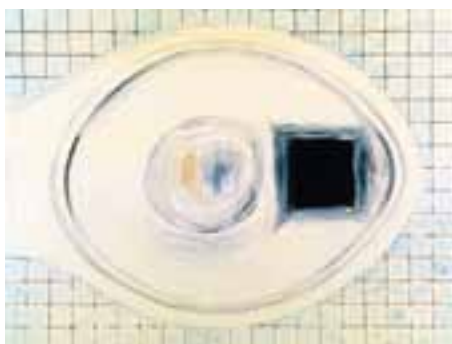
Венера, О!

1986. Холст, листинг, смешанная техника. 120х100. Собственность автора



Axes, nexus, plexus

1987. Триптих. Холст, масло. 170 х 125
(из двух частей 85 х 125),
125 х 255
(из трех частей 125 х 85), 170 х 125
(из двух частей 85 х 125).
Собственность автора, Москва



Panem et circenses!

Хлеба и зрелищ!
1987. Триптих. Холст, масло. 170 х 125
(из двух частей 85 х 125),
150 х 200, 170 х 125
(из двух частей 85 х 125).
Собрание Алики Костаки, Греция



Что ты видишь?

1987. Триптих. Холст, листинг, смешанная техника. 170 х 125 (из двух частей 85 х 125), 150 х 200, 170 х 125 (из двух частей 85 х 125). Собрание Алики Костаки, Греция



Danger! Осторожно!
1988. Холст, масло, смешанная техника. 200x300 (две части 200x150). Собственность автора



Red square: последний взгляд удаляющегося геометра
1988. Холст, масло. 200 x 300 (из двух частей 200 x 150). Собственность автора, Москва



Красный треугольник
1988. Холст, масло. 200 x 300 (из двух частей 200 x 150)



Armwrestling (Борьба) (XYZ)
1988. Холст, масло. 200 x 300 (из двух частей 200 x 150). Собственность автора, Москва



Не кантовать!
1988. Холст, масло. 200 x 300 (из двух частей 200 x 150). Собственность автора, Москва



Решетка 25
1988. Холст, масло. 200x300 (из двух частей 200x150). Коллекция Анатолия Брейтера, Израиль



Золотая решетка с красным квадратиком (Золотая структура 1)
1988. Холст, смешанная техника. 150 x 150 (ромб). Собственность автора, Москва



Золотая структура 1
1988. Холст, вододисперсионные белила, бронзовая краска. 75x55. Собственность автора



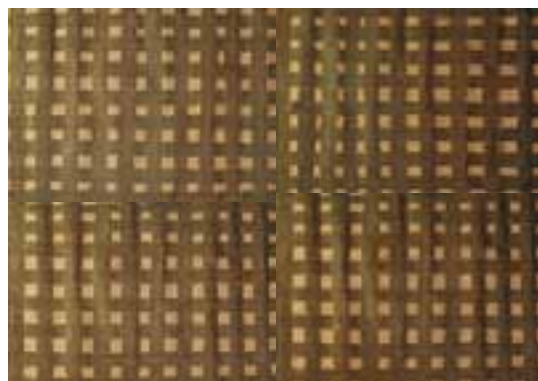
Золотая структура 2
1988. Холст, вододисперсионные белила, бронзовая краска. 75x55. Собственность автора



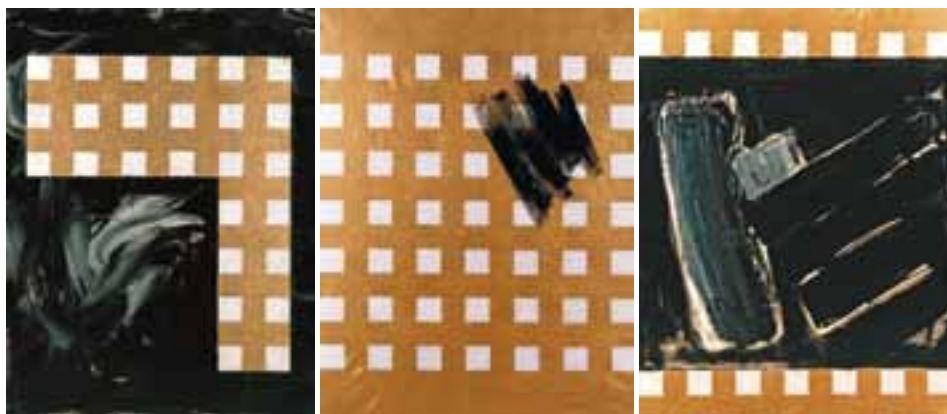
Золотая структура 3
1988. Холст, вододисперсионные белила, бронзовая краска. 75x55. Собственность автора



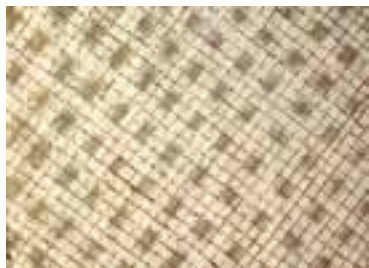
Золотая структура 4 (вертикаль)
1988. Холст, вододисперсионные белила, бронзовая краска. 75x55. Собственность автора



Золотая решетка
1988. Холст, вододисперсионные белила, бронзовая краска. 130x170 (65x85/65x85/65x85/65x85). Собственность автора



Золотая и черная решетка 1. Триптих
1988. Холст, смешанная техника. 85х195
(из трех частей 85х65).
Собственность автора



Золотая структура
1988. Холст, водоземлемые белила, бронзовая краска. 65х85.
Собственность автора



Руки и решетка
1988. Холст, масло. 200 х 300
(из двух частей 200 х 150).
Собственность автора, Москва



Руки и решетка
1988. Холст, масло. 150 х 150.
Собрание Анатолия Брейтера, Израиль



Яйца диетические первой категории
1988. Триптих. Холст, песок, масло. 120 х 120, 120 х 150, 120 х 120.
Государственная Третьяковская галерея



Геркулес (Земля)
1989. Диптих. Холст, масло. Верхняя часть из двух частей 75х150, нижняя часть 150х200. Инсталляция: полоса земли под картиной ок. 50х300, высаженные в землю луковицы; разноцветные веревки свисают с правой и левой сторон верхней части триптиха, образуя две кучи «макарон» на «грядке» (или скорлупки яиц вместо луковиц).
Собственность автора



Топоры (Красный и черный)
1989. Холст, масло.
200 x 300
(из двух частей 200 x 150)



Руки четырех сторон света
1989. Холст, масло.
200 x 300
(из двух частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва



Ноги и красный кулак
1989. Холст, масло, маркер.
200 x 300
(из двух частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва



Жить можно в ватнике, но без свободы жить нельзя
1989. Триптих. Холст, песок, масло, маркер.
150 x 150, 150 x 200, 150 x 150



Up! — Fragile!
1989. Холст, песок, масло.
200 x 200.
Собственность автора,
Москва



Сиденье для унитаза
1989. Холст, масло.
200 x 300
(из двух частей 200 x 150).
Собственность автора,
Москва



Геркулес (Овсяные хлопья)

1990. Триптих. Холст, масло.
200 x 75, 200 x 150, 200 x 75.
Собственность автора,
Москва



Мясорубка бытовая

1990. Диптих. Холст, смешанная техника.
Верхняя часть 200x200, нижняя часть-надпись 75x200. Собственность автора



Яйцезрезка

1990. Триптих. Холст, масло.
150 x 45, 150 x 20, 150 x 45.
Собственность автора,
Москва



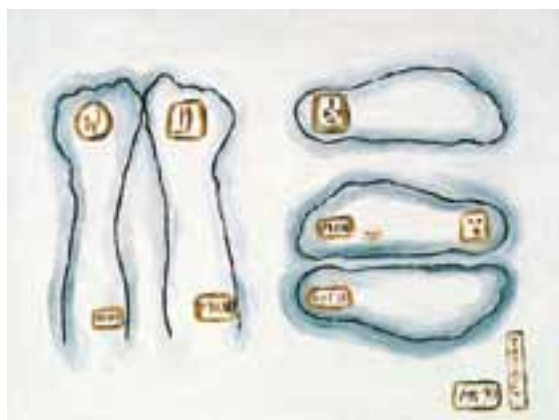
След последнего геометра, оставленный перед вознесением — самым

1990. Холст, масло, маркер.
180 x 200.
Собственность автора,
Москва



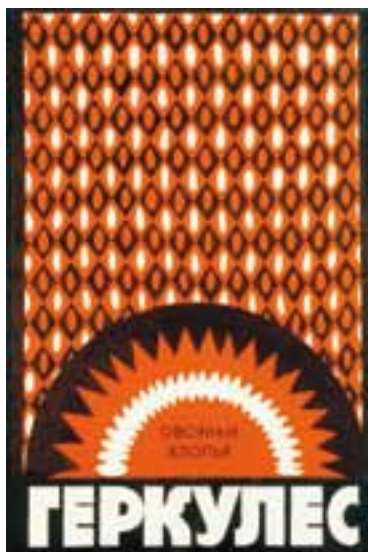
Мои руки — мои ноги 1

1990. Холст, смешанная техника. 200 x 180.
Собственность автора,
Москва



Мои руки — мои ноги 2

1990. Холст, масло. 150x200.
Собственность автора



Геркулес (Золотой)
1991. Холст, смешанная техника. 180 х 150.
Собственность автора, Москва



**Сахар рафинад
быстрорастворимый**
1992. Холст, масло. 200х150.
Собственность автора



**Four square. Kings
(Сигареты)**
1991. Холст, масло. 200х180.
Собственность автора



**Геркулес. Овсяные
хлопья**
1992. Холст, масло. 200х150.
Собственность автора



Соль
1991. Холст, масло, морская соль, лак. 200 х 150.
Собственность автора, Москва



**Не дремлют стражи
каменных ворот**
1992. Холст, акрил. 400х500.
Музей г. Портсмут, Англия



**Тайна строителей
пирамиды**
1993. Холст, масло. 200х300
(из двух частей 200х150).
(Местонахождение неизвестно)



**Зеленый горошек
консервированный
мозговых сортов**
1991. Диптих. Холст, масло. 150 х 200, 150 х 200.
Собственность автора, Москва

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ

- 2010 **Руки и решетки.**
Мультимедиа проект.
ПРОЕКТ_ФАБРИКА, Москва
- 2009 **Следы, голоса, места.**
Мультимедиа проект.
L-галерея, Москва.
3-я Московская биеннале современного искусства. Параллельная программа
- 2002 **«ДОМ 2».**
Мультимедиа проект.
«Четыре колонны бдительности».
Видеоинсталляция.
Музей неконформистов, Санкт-Петербург
- 2001 **Операция «ДОМ 2».**
Мультимедиа проект.
Зверевский центр современного искусства, Москва
- 1999 **21 палец из жизни художников.**
Галерея «Spider & Mouse», Москва;
«Московская школа», Москва
- ТОТАРТ-проект.**
Выставка графики.
Центр Современного Искусства Сороса, Москва
- «ТОТАРТ: Русская рулетка»**
Презентация книги
- Маятник Фуко.**
Демонстрация 5-канального видео
- Выставка графики.**
Центр Современного Искусства Сороса, Москва
- Маятник Фуко.**
5-канальное видео.
Галерея «Spider & Mouse», Москва
- 1998 **Северный ветер.**
(«Северный ветер» и «Место художника»).
Видео инсталляции.
Арт Медиа Центр «ТВ галерея», Москва
- Искусство на таком холоде невыносимо,
но если потерпеть немного...**
Перформанс/ видео инсталляция.
Галерея «Spider & Mouse», Москва

- 1997–1998 Потерпеть немного — и все будет хорошо.**
Видеоинсталляция.
Галерея «Spider & Mouse», Москва
- 1997 Потерпеть немного — и все будет хорошо.**
Видеоинсталляция.
Гуманитарный фонд «Свободная культура», галерея «21», Санкт-Петербург
- 1996 Место художника .**
Перформанс/видеоинсталляция.
Гуманитарный фонд «Свободная культура», «21», Санкт-Петербург
- Сад улыбок.**
Видеоинсталляция.
Галерея «Spider & Mouse», Москва
- 1995 Северный ветер.**
Гуманитарный Фонд «Свободная культура», галерея «21». Санкт-Петербург
- Nordwind**
Перформанс/видеоинсталляция.
Галерея «Кунстраум», Вупперталь, Германия
- Выставка графики Н. Абалаковой и А. Жигалова.**
Вупперталь, Германия
- 1994 21 палец из жизни художников**
Инсталляция.
Гуманитарный фонд «Свободная культура», галерея «21», Санкт-Петербург
- 1993 Ave, Eva (Ева Жигалова).**
Инсталляция.
Куратор Н. Абалакова. Центр Современного Искусства, «Лаборатория», Москва
- Неисследимое оставляет свой след в непредсказуемых последствиях**
Инсталляция.
L-галерея, Москва
- Анатомия культуры.**
Графика и проекты 1989–1993.
Галерея «Велта», Москва

- 1991 Путешествие на край Д.**
(новые работы 1990–1991).
«Галерея на Каширке» («Садовники»), Москва
- Одновечерняя выставка А. Жигалова.**
«Клуб любителей графики» (куратор А. Бабулевич), Москва
- Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. 1960–1991.**
ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург
- 1990 А. Жигалов. Выставка**
НПО «Регион», Москва ()
- TOTART. Н. Абалакова и А. Жигалов. 1960–1990 (Глазго – Москва).**
«Галерея на Каширке» («Садовники»), Москва
- 1989 Natalia Abalakova & Anatoly Zhigalov. Works 1961–1989. New Beginnings.**
Фестиваль современного советского искусства
Third Eye Gallery, Глазго, Великобритания
- 1986 Миф о смерти искусства (Красная комната).**
Инсталляция/акция
Горком графиков во время перерегистрации членства в секцию живописи, Москва
- 1985 ПОЧТАРТ.**
Первая выставка Мейларта.
Квартира художников, Москва
(Фильм 16 мм, 3.15 мин.)
- 1982 Ретро 1 («Эти славные 60–70-е»)**
Перформанс/инсталляция.
АПТАРТ-галерея, Москва
- с1978 Проекты, акции, перформансы и инсталляции**
- 1974 А. Жигалов. Выставка.**
НИИ ПГМ
- 1962 А. Жигалов. Выставка.**
К/б «Красная Звезда». Москва

ГРУППОВЫЕ ВЫСТАВКИ

2011

Диалоги.

X международная выставка. Биеннале.
ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург

**Внутренняя эмиграция
(Чемоданная выставка).**

Винзавод, Москва

Крепостное право.

Клуб «Все свои», Москва

Расширенное кино.

*XII Медиафорум в рамках
33 Международного Московского кинофестиваля.*
Московский музей современного искусства

Cat's party.

Artplay, Москва

Артдача.

Краснодарский край

2010

«Концептуализм: здесь и там».

*Специальный проект в рамках
I Южно-Российского Биеннале
современного искусства.*
Ростов-на-Дону (Каталог)

«Золото для народа».

Арсенал.
Саратов, Нижний Новгород (Каталог)

**VIII Международный фестиваль
экспериментального искусства.**

ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург (Каталог)

«Инфраструктура».

*Художественное событие в рамках молодежного
альтернативного фестиваля «Пошел! Куда пошел?».*
Москва

«100 лет перформанса».

Центр Современного искусства «Гараж», Москва

Žen d'ART.

*Гендерная история искусства
на постсоветском пространстве. 1989–2009.*
Московский музей современного искусства (Каталог)

«35 лет выставки на ВДНХ».

Дом культуры ВДНХ;
Государственная Третьяковская галерея (Каталог)

«Поле действия».

*Московская концептуальная школа
и ее контекст.
1970–1980-е годы.*
Фонд «Екатерина», Москва (Каталог)

2010–
2011

**История Российского видеоарта.
Том III.**

Московский музей
современного искусства
2009

2009

**История российского видеоарта.
Том II.**

Московский музей
современного искусства (Каталог)

Русский леттризм.

ЦДХ, Москва

Золото для народа. Диалоги.

*IX Международная биеннале
современного искусства,
Санкт-Петербург (Каталог)*

Единение.

Международный выставочный проект.
Нарва, Эстония

Америка – Америка.

VI Ширяевская биеннале.
Самара (Каталог)

Пространственная литургия № 3.

*III Московская биеннале
современного искусства.
Специальный проект (Каталог)*
Москва. ЦУМ.

Уязвимость (Н. Абалакова).

*III Московская биеннале
современного искусства.
Специальный проект (Каталог)*
Музейный центр РГГУ. Москва

Квартирник.

III Московская биеннале.
Параллельная программа.
Москва

Уровень моря.

*II Международный фестиваль независимого
искусства, посвященный 20-летию
Арт-центра «Пушкинская-10» (Каталог).*
Санкт-Петербург

Прочь из города / Out of the City.

Искусство в природе.
Художники Словакии, Чехии, России.
Государственный центр
современного искусства,
Москва

Автопортрет художника.

Московский музей
современного искусства.
Москва

**2008 VII Международный фестиваль
экспериментального искусства.**
ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург (Каталог)

Выставка общества «Аспай».
Музей Анны Ахматовой,
Санкт-Петербург (Каталог)

Медиамузей.
Проект Центра культуры и искусства.
ПРОЕКТ_ФАБРИКА, Москва

Performing the City. 1960–1980-s.
Städtische Kunsthalle, Мюнхен, Германия; PAN,
Неаполь, Италия; Centro Cultural,
Сан Пауло, Бразилия;
Moderna Galerija Ljubljana, Словения

**2007 История российского видеоарта.
Том I.**
II Московская биеннале искусства.
Специальный проект (Каталог)
Московский музей
современного искусства. Москва

Катаптрон (Н. Абалакова).
Выставка современного женского искусства.
II Московская биеннале современного искусства.
Специальный проект (Каталог)
Музейный центр РГГУ. Москва

Приключение Черного квадрата.
Русский музей (Каталог)

Слово и изображение.
Государственный центр
современного искусства, Москва (Каталог)

Выставка новых поступлений.
Государственный центр современного
искусства, Москва (Каталог)

Москва – Нью-Йорк.
Сеанс одновременной игры.
Из коллекции Kolodzei Art Foundation (США).
Фестиваль личных коллекций.
Государственный центр
современного искусства, Москва

2006 Художник, фотограф, искусствовед.
Выставка в рамках Московского Арт-салона.
ЦДХ, Москва

Искусство XX века.
Экспозиция, посвященная 150-летию
Государственной Третьяковской галереи.
Государственная Третьяковская галерея
на Крымском валу. Москва

Фестиваль независимого искусства.
ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург

Выбор.
XI Московский Международный Форум
Художественных Инициатив 2006.
МГВЗ «Новый Манеж», Москва (Каталог)

Армения от моря и до моря.
Ереван, Армения

2005 Гендерные волнения.
I Московская Биеннале
современного искусства.
Спецпроекты (Каталог)
Московский музей
современного искусства.

Информбюро.
Современное искусство России.
I Московская Биеннале
современного искусства.
Спецпроекты (Каталог).
Московский музей
современного искусства. Москва

Квартирные выставки.
Вчера и сегодня.
I Московская Биеннале
современного искусства. Спецпроекты (Каталог).
Музей «Другое искусство» Музейного центра
Российского государственного университета (РГГУ).
Москва

Сообщники.
Коллективные и интерактивные произведения
в русском искусстве 1960–2000 годов.
I Московская Биеннале
современного искусства.
Спецпроекты (Каталог).
Государственная Третьяковская г
алерея. Москва

Эгалитарность.
I Московская Биеннале современного
искусства. Спецпроекты (Каталог).
Музейный центр РГГУ. Москва

2004

VII международная выставка «Диалоги».

Биеннале.
ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург (Каталог)

Мы.

X Московский международный форум
художественных инициатив.
МГВЗ «Новый Манеж», Москва (Каталог)

Русский поп-арт.

Государственная Третьяковская галерея (Газета)
3-я Графическая биеннале.
Калининград (Каталог)

Мир войны.

Музей декоративно-прикладного искусства, Москва
Современное искусство художников Арт-центра
«Пушкинская-10».
Музей неконформистского искусства, Санкт-Петербург (Каталог)

Графическая биеннале.

ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург

**VI Международный фестиваль
экспериментального искусства.**

ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург (Каталог)

Рай / Paradise.

IX Московский Международный форум
художественных инициатив.
МГВЗ «Новый Манеж», Москва (Каталог)

Визуальная поэзия. Леттризм.

Литературный музей, Москва

Город женщин (Women's City).

Ереван, Армения (Каталог)

АртКлязьма.

Международный фестиваль современного искусства
на открытом воздухе «Новая Российская реальность»
(Каталог)

Современная городская скульптура.

Ижевск

Авторская книга поэта и художника.

Между текстом и образом.

Государственный центр современного искусства,
Москва

7 грехов.

Выставка художников из Восточной Европы.
Любляна – Москва.
Музей Современного искусства, Любляна, Словения
(Каталог)

2003

Абстрактное искусство. (А.Жигалов)

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Выставка, посвященная

300-летию Санкт-Петербурга.

Музей неконформистского искусства, Санкт-Петербург

Разведка искусством / Reconnaissance Art.

VIII Московский международный форум
художественных инициатив.
МГВЗ «Новый Манеж», Москва

Арт Москва.

ЦДХ, Москва

2002

Автопортрет художницы. (Н. Абалакова)

Музейный центр РГГУ, Москва

Искусство женского рода. (Н. Абалакова).

Женщины-художницы России XV – XX вв.
Государственная Третьяковская галерея (Каталог).

Арт Москва.

ЦДХ, Москва

Детские страхи.

Зверевский центр
современного искусства, Москва

Арт Медиа Форум.

XIV Международный Московский кинофестиваль

Родина / Отечество.

VII Московский международный форум
художественных инициатив.
МГВЗ «Новый Манеж», Москва

Следы, Голоса, Места.

Видеоинсталляция.
«Города, Дороги, Дворцы».
Киев, Украина; Иерусалим, Израиль

2001

Любительская фотография.

Галерея «Escape», Москва

Арт Медиа Форум

Российский Медиафорум – 2001.

Санкт-Петербург

Кукарт-5.

Фестиваль искусств.
Царское Село (Буклет)

«Бивис и Батхед уже здесь».

Видеопрограмма.
Санкт-Петербург

2000–
2001 **Настоящие люди.**
Зверевский центр
Современного искусства, Москва

2000 **Динамические пары.**
10 лет галереи М. Гельмана.
ЦВЗ «Манеж», Москва; Н. Новгород; Санкт-Петербург
(Каталог «Искусство против географии» и книга
«Динамические пары»)

Фестиваль искусств.
Ижевск

Любовники КЛАВЫ.
Проект Клуба Авангардистов.
Арт Москва, ЦДХ, Москва

Автораритет Библио.
Зверевский Центр
Современного искусства, Москва

Переход.
Гюмрийская биеннале.
Галерея «Spider & Mouse», Москва

Выставка в галерее «Точка».
Москва

1999 **Визуальная поэзия.**
*Проект Клуба литературного перформанса
и галереи «Spider & Mouse».*
Москва

Художник о художнике.
Москва (Каталог)

**Русское искусство
конца 1950 — начала 1980-х годов.**
*Государственная коллекция современного
искусства.*
ЦДХ, Москва

Bloom's day.
Вечер Джойса.
Клуб «Проект ОГИ», Москва

Hors circuit.
*Июнь 10 – 22. Париж – Берлин. (Одноканальное
видео «Потерпеть немного – и все будет хорошо»)*

Афазия.
Ереван, Армения (Каталог)

Закрытый город.
Фестиваль искусств.
Ереван, Армения (Каталог)

Кукарт-4.
Фестиваль искусств.
Царское Село (Каталог)

Арт Манеж.
Художественная ярмарка.
ЦВЗ «Манеж», Москва

Живые и мертвые.
Галерея «Escape», Москва (Каталог «Escape» 2004)

1998 **Русские феминистки.**
Литературный музей, Москва (Каталог)

Арт Москва.
МГВЗ «Новый Манеж», Москва

Книга художника и поэта.
Нижний Новгород (Каталог)

Praprintium. Русский Самиздат.
Бохум, Германия (Каталог)

Арт Манеж.
ЦВЗ «Манеж», Москва

1997 **Кредо.**
Выставочный зал Российского Фонда Культуры, Москва
(Каталог)

**Метаморфозы
«тихой жизни» и «мертвой природы»
(Предметная Среда. Конец XX века).**
Выставочный зал Российского Фонда Культуры, Москва
(Каталог)

**Вербальный ряд
в русском искусстве постмодернизма.**
Российский Культурный центр в Будапеште, Венгрия
(Каталог)

Арт Москва.
ЦДХ, Москва

О современном искусстве.
Проект Л. Кашук.
Москва (Каталог)

**Реконструкция
Проекта художника А. Благова.**
Галерея «Spider & Mouse», Москва (Каталог)

Кукарт 3.
Международный фестиваль.
Царское Село

Художник и его биография.
Будапешт, Венгрия (Каталог)

The best world. Secession.
Вена, Австрия (Каталог)

Мир этих глаз 2.
Чувашский государственный художественный музей.
Чебоксары (Каталог)

1996

Весенняя выставка в Cité International des Arts.

Париж, Франция (А. Жигалов)

Месяц фотографии в Москве.

Институт современного искусства, Москва

Десять лет «Клубу авангардистов» (КЛАВА).

Выставочный зал, Пересветов переулок, Москва

ФЛЮКСУС: вчера, сегодня, завтра. История без границ.

ЦДХ, Москва

1995

Дух и почва 2.

Галерея «Садовники», Москва

Художник и новые технологии.

Семинар.

Переславль-Залесский

Графическая триеннале.

Токио, Япония (Каталог)

Inter-Contakt-Grafic-95.

Прага-Краков, Чехия (Каталог)

Kunst im verbongenen. Nonkonformisten Russland 1957–1995. Коллекция Современного искусства Музея-заповедника «Царицыно».

Wilhelm-Hack Museum Людвигсхафен-на-Рейне; Documenta-Halle <Кассель>; Staatliches Lindenau Museum, Альтенбург, Германия (Каталог)

1994

Бредущие сквозь тьму в полночи.

Экспериментальное видео, компьютерная анимация и проективный синтез. Фестиваль видеоарта.

Киноцентр, Страстной б-р. (сквот А. Петлюры), Москва (Каталог и видеофильм)

Майская выставка.

Дом художника на Кузнецком мосту, 20, Москва

Прыжок в пустоту: художник вместо произведения. Европейский и американский авангард 1910–1990.

ЦДХ, Москва

Интерграфика.

Графическая триеннале.

Краков, Польша и Прага, Чехия (Каталог)

Нет! – и конформисты.

Образцы советского искусства 1950-х – 1980-х. (А. Жигалов).

Музей им. Дуниковского, дворец в Круликарне, отделение Национального музея в Варшаве и Русский Музей (Каталог)

Бассейн Москва.

Проект кураторов Института Современного искусства,
Москва (Каталог)

20 лет выставки художников-нонконформистов в Доме Культуры ВДНХ.

Галерея «Беляево», Москва

Цетиньская биеннале III.

Цетин, Черногория

Canal+. TOTART видеоарт и мейларт.

Париж, Франция

Фестиваль перформансов.

Галерея «Садовники», Москва

1993

777 Distance Communication.

Галерея «Asprex», Портсмут, Англия; Kunstneres Hus, Орхус, Дания; Storm Gallery, Амстердам, Голландия; Gale-ria Nova, Братислава, Словакия; Art Museum, Рейкьявик, Исландия; Галерея М. Гельмана, Moscow (Каталог)

Время и место.

Дубровник, Хорватия (Буклет)

1992

Выставка группы «Молот».

ЦВЗ «Манеж» (группа TOTART в качестве приглашенных), Москва

Диаспора.

ЦДХ, Москва

Диаспора 2.

ЦДХ, Москва (Н. Абалакова)

Художник и книга.

Выставочный зал «Пересветов переулок», Москва

GATEWAY. European Art Festival.

Европейский Проект.

Портсмут, Англия (Буклет)

GATEWAY.

Выставка проектов к Проекту Gateway.

Галерея «Asprex», Англия

Артбдения. «Mens sana in corpore sano».

Фестиваль искусств,

Смоленск

1991

3-rd meetings of Vision and Image Theatre.

Катовице, Польша (Каталог)

Konfrontacje Artystyczne, Torun 91.

Польша (А. Жигалов) (Каталог)

MAILARTпроекты и выставки

Каталоги и буклеты)

1990

3-rd Art of Today.

Клуб молодых художников.
Будапешт, Венгрия (Каталог)

Der Weg. Workshop.

Берген, Германия

Totalitny Zona.

Фестиваль искусств.
Прага, Чехословакия (Каталог)

MAILART проекты и выставки

(Каталоги и буклеты)

1989

Новые поступления.

Галерея Л. Костакис, Афины, Греция

100 художников из коллекции**Татьяны и Наташи Колодзей.**

Государственный музей Узбекистана, Ташкент
(Н. Абалакова)

MAILART проекты и выставки

(Каталоги и буклеты)

1988

Москва – Париж – Москва.

*Видеоперформанс/инсталляция Абалаковой
– Жигалова – Секала. (Проект Яна Секала «Trans-
fert») «Найденное» место под Парижем*

Геометрия в искусстве.

Галерея «Садовники», Москва (А. Жигалов)

**Выставка в аду, или Выставка
для жителей нижнего и верхнего мира
(Часть вторая: эксгумация).**

*Акция Клуба авангардистов (КЛАВА) в лесу в
Орехово-Борисово.*
Москва (Куратор А. Жигалов)

Выставка в бане.

*Выставка-акция Клуба авангардистов (КЛАВА),
Сандуновские бани, мужское отделение высшего
разряда, Москва*

Лабиринт.

Центральный Дом Молодежи, Москва – Варшава,
Польша – Гамбург, Германия (Каталог)

Дорогое искусство.

Центральный Дом Молодежи, Москва

Фестиваль перформансов.

Познань, Польша

MAILART проекты и выставки

(Каталоги и буклеты)

1987, 11 декабря – 1988, 10 января

11-я общая выставка ТЭИИ. Выставочный зал Союза
художников РСФСР, Ленинград

1987

9-я общая выставка ТЭИИ в Гавани.

Ленинград

Объект 1.

Малая Грузинская, 28, Москва

**Ретроспекция творчества московских
художников, 1957–1987.**

Творческое объединение «Эрмитаж», Москва

Homage á Kashak.

Чехословакия

Interart.

Познань, Польша

Art of Today II. II

Международная выставка.

Будапешт, Венгрия

**Выставка в Аду, или Выставка
для жителей нижнего и верхнего мира (**
Часть первая: погребение).

*Акция Клуба авангардистов (КЛАВА) в лесу в
Орехово-Борисово,*
Москва (Куратор А. Жигалов)

«1-й пароход».

*Акция Клуба авангардистов (КЛАВА). Поездка на
пароходе. Организатор И. Бакштейн*

Выставка в клубе «Меридиан».

Вечер ТОТАРТа во время фестиваля искусства.
Москва

**Участие в многочисленных MAILART проектах
и выставках в Европе, Америке и Японии**

(Каталоги и буклеты)

1986

1986

**«Неоткрытая» выставка неофициальных
художников (8-я общая выставка ТЭИИ)**

Дворец Молодежи, Ленинград
(Запрещена властями в день открытия)

ARTART.

Новый Музей Современного Искусства.
Нью-Йорк, США (Каталог)

Art of Today.

Клуб молодых художников.
Будапешт, Венгрия (Каталог)

**Обнаженная натура
в современном искусстве.**

*Одновечерняя выставка-симпозиум в Доме
Художников на Кузнецком мосту. Демонстрация
фильма «16 позиций для самоотжествления»)*
Москва

1985

Фестиваль современного искусства в клубе АЗЛК.
Москва

Первый фестиваль подпольного кино.
Мастерская Симоны Сохранской.
Во время перформанса «Золотая лестница»

APTART. Project for the Arts.
Вашингтон, США (Каталог)

International Experimental Art.
Клуб молодых художников,
Будапешт, Венгрия (Каталог)

Russian Art Show.
Данстерия, Нью-Йорк, США (Каталог)

Exhibition of Soviet Artists.
City Without Walls Gallery.
Нью-Йорк, США (Каталог)

Однодневная выставка графики.
ЦДХ, Москва

Выставка-диспут концептуалистов и метаметафористов.
ЦДРИ, Москва

Mailart проекты и выставки в Европе и Америке
(Каталоги и буклеты)

1984

APTART IN TRIBECA.
Нью-Йорк, США (Каталог)

34-me Salon des Jeunes Peintres.
Гран-Палэ, Париж (отменен администрацией)

Le Vivant et l'Artificiel.
Фестиваль искусств.
Авиньон, Франция (Каталог)

1983

АПТАРТ в натуре.
Групповая выставка-акция.
Калистово, Московская обл. (Каталог в МАНИ № 5)

Russian women artists: 1930–1982.
CRAC. Нью-Йорк, США (Н. Абалакова)

Победы над солнцем.
Выставка-акция на квартире Н. Алексеева.
Москва (Каталог в МАНИ № 5)

АПТАРТ за забором.
Выставка-акция в Тарасовке Московской обл. на даче бр. Мироненко (Каталог в МАНИ № 5)

Придешь вчера — будешь первым.
Галерея «City without walls».
Москва – Нью-Арк – Нью-Йорк, США (Каталог)

1982–
1984

Russian Samizdat Art.
Franklin Furnis.
Нью-Йорк; Visual Studies Workshop, Рочестер, Нью-Йорк; Chapraque Gallery, Вестчестер, Нью-Йорк; Ronald Feldman Gallery, Нью-Йорк; Ричмонд, Anderson Gallery, Commonwealth University, Ричмонд, Вирджиния; Вашингтон, Питтсбург, Лос-Анжелес, США (Каталог)

Russian Abstract and Pop Art.
Museum of Soviet Unofficial Art.
Джерси-Сити, США

1982

Russian New Wave.
CRAC, Нью-Йорк, США (Каталог)

Первая выставка АПТАРТ на квартире Никиты Алексеева.
Москва (Каталог в МАНИ № 5)

Одновечерняя выставка-просмотр в Доме Художников на Кузнецком мосту.
Москва

1981

Первый Фестиваль перформансов «Операция Дом» в деревне Погорелово Костромской обл.,
(МАНИ № 2)

Выставка живописи на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

Коллективная поездка в Таллин и Тарту с лекциями о художественной ситуации в Москве.

5 декабря – 15 февраля 1982

«25 ans de l'art non-officiel. 1956–1981».
Русский музей в изгнании. Монжерон, Франция
(А. Жигалов)

1980

Весенняя выставка на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

Космос.
Малая Грузинская, Москва (А. Жигалов)

Выставка графики на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

Выставка живописи на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

Выставка-просмотр произведений неофициальных художников в выставочном зале МОСХ на ул. Вавилова.
Москва

La Lumiere.
Фестиваль искусств.
Авиньон, Франция (Буклет)

Le Temps qui court.
Франция (Буклет)

Неофициальный фестиваль перформансов в Праге.
Чехословакия. 20 декабря – 13 января 1980, Vesinet, Centre des arts et loisirs,

«Premiere Biennale des peintres russes».
Монжерон, Франция (А. Жигалов)

1979

Весенняя выставка на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

Цвет – форма – пространство.
Малая Грузинская, Москва (А. Жигалов) (Каталог)

Осенняя выставка в Горкоме графиков.
Москва (Буклет)

1978

Весенняя выставка на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

New Soviet art.
Турин, Италия (А. Жигалов) (Каталог)

Выставка «Музея Русского искусства в изгнании» А. Глезера.
Scuola Artie mestieri Auta Magna, Scuola cantinale di Commercio Auta Magna, Municipio Sala Patriziale, Bellinzona, Швейцария (А. Жигалов) (Каталог)

Осенняя выставка на Малой Грузинской.
Москва (Буклет)

1977

La nuova arte Sovietica. New Soviet art.
La Biennale di Venezia. Венецианская Биеннале.
Венеция, Италия (А. Жигалов) (Каталог)

1976

Выставка независимых советских художников из коллекции А. Глезера.
Монжерон, Франция

Первая выставка секции живописи при Горкоме Профсоюза художников-графиков.
Москва (А. Жигалов)

Выставка на квартире Виктора Николаева (А. Данилов, А. Жигалов, В. Николаев).
Москва.

Весенняя выставка на Малой Грузинской.
Москва (А. Жигалов) (Буклет)

Осенняя выставка на Малой Грузинской.
Москва. (А. Жигалов) (Буклет)

1975

Выставка на квартире Иосифа Киблицкого 31 марта – 4 апреля

Выставка на квартире Карена Нагопетьяна

Выставка на квартире Иосифа Гинсбурга

Выставка неофициальных художников на ВДНХ в павильоне «Дом Культуры».
Москва

1974

Выставка в библиотеке им. Короленко.
Москва.

Выставка независимых художников на квартире Александра Глезера.
Москва (Самиздатовский фотокаталог, 2 экз.)

ЛЕКЦИИ.
ТВОРЧЕСКИЕ
ВЕЧЕРА.
МАСТЕР-
КЛАССЫ

2010 **Творческий вечер.**
Группа ТОТАРТ и Стэнли Кубрик.
ГЦСИ Творческий вечер. Программа «100 лет перформанса».
Центр современного искусства «Гараж», Москва

2009 **Институт Синергийной Антропологии.**
Москва
Мастер-класс.
Институт проблем современного искусства, Москва
Творческий вечер ТОТАРТ
Ciné Fantom (Фильмы и видео)
Творческая встреча в рамках проекта «Прочь из города».
ГЦСИ, Москва

2007 **Мастер-класс.**
ВГИК, Москва
Мастер-класс.
Одногодичный курс.
ММСИ, Москва

2006 **Презентация книги А. Жигалов «Стихи».**
Музей и Общественный центр им. А. Сахарова, Москва
Поэтический вечер А. Жигалова.
Burbur Gallery, Иерусалим
Мастер-класс.
Burbur Gallery, Иерусалим

2004 **Мастер-класс во время программы «Современная городская скульптура»**
Ижевск

2001 **Мастер-класс. «Солнечное сплетение».**
Иерусалим
Литературный вечер ТОТАРТ.
Зверевский центр
современного искусства, Москва

- | | | | |
|-----------|--|------|---|
| 2000 | <p>«Памятник в литературе». Творческий вечер ТОВАРТ в Литературном салоне.
Москва</p> <p>Творческий вечер Н. Абалаковой в Литературном салоне.
Москва</p> <p>Workshop со студентами «Интерстудии» (группа «Запасный выход» (5-канальное видео «Маятник Фуко»).
Галерея «Spider & Mouse», Москва</p> | 1987 | <p>Вечер ТОВАРТ'а во время фестиваля искусства. «Меридиан».
Москва</p> <p>Вечер ТОВАРТ в Едином научно-методологическом центре (ЕНМЦ).
Москва</p> |
| 1999 | <p>Семинар по современному искусству.
РГГУ, Москва</p> <p>Доклад на конференции «Русское искусство 1970-х». Институт искусствознания.
Москва (А.Жигалов)</p> <p>Мастер-класс.
Клуб ОГИ, Москва</p> <p>Мастер-класс.
Центр современного искусства Сороса, Москва</p> <p>Презентация книги «ТОВАРТ: Русская рулетка».
Центр современного искусства Сороса, Москва</p> <p>Мастер-класс в Ижевском университете (Колледж искусств).
Ижевск (Н.Абалакова)</p> | 1986 | <p>Лекция и показ перформансов и фильмов ТОВАРТ в Клубе-81.
Ленинград</p> |
| 1996–1997 | <p>Workshop со студентами «Interstudio» (группа «Запасной выход» (5-канальное видео «Маятник Фуко»).
Галерея «Spider & Mouse», Москва</p> | 1984 | <p>Лекция и акция в университете Тарту
<i>Программа ТОВАРТ в Клубе МИФИ</i>
Москва</p> |
| 1996 | <p>Мастер-класс в Термен-центре.
Москва</p> | 1981 | <p>Поездки с лекциями художников АПТАРТ в Таллин и Тарту
1980</p> |
| 1994 | <p>Лекция и показ перформансов и фильмов ТОВАРТ во время фестиваля видеоарта «Бредущие сквозь тьму в полночи».
Москва
1987</p> | 1980 | <p>Лекции и показы в Праге, Брно и Братиславе</p> |



Русская
Психология

Классическая
Психология



