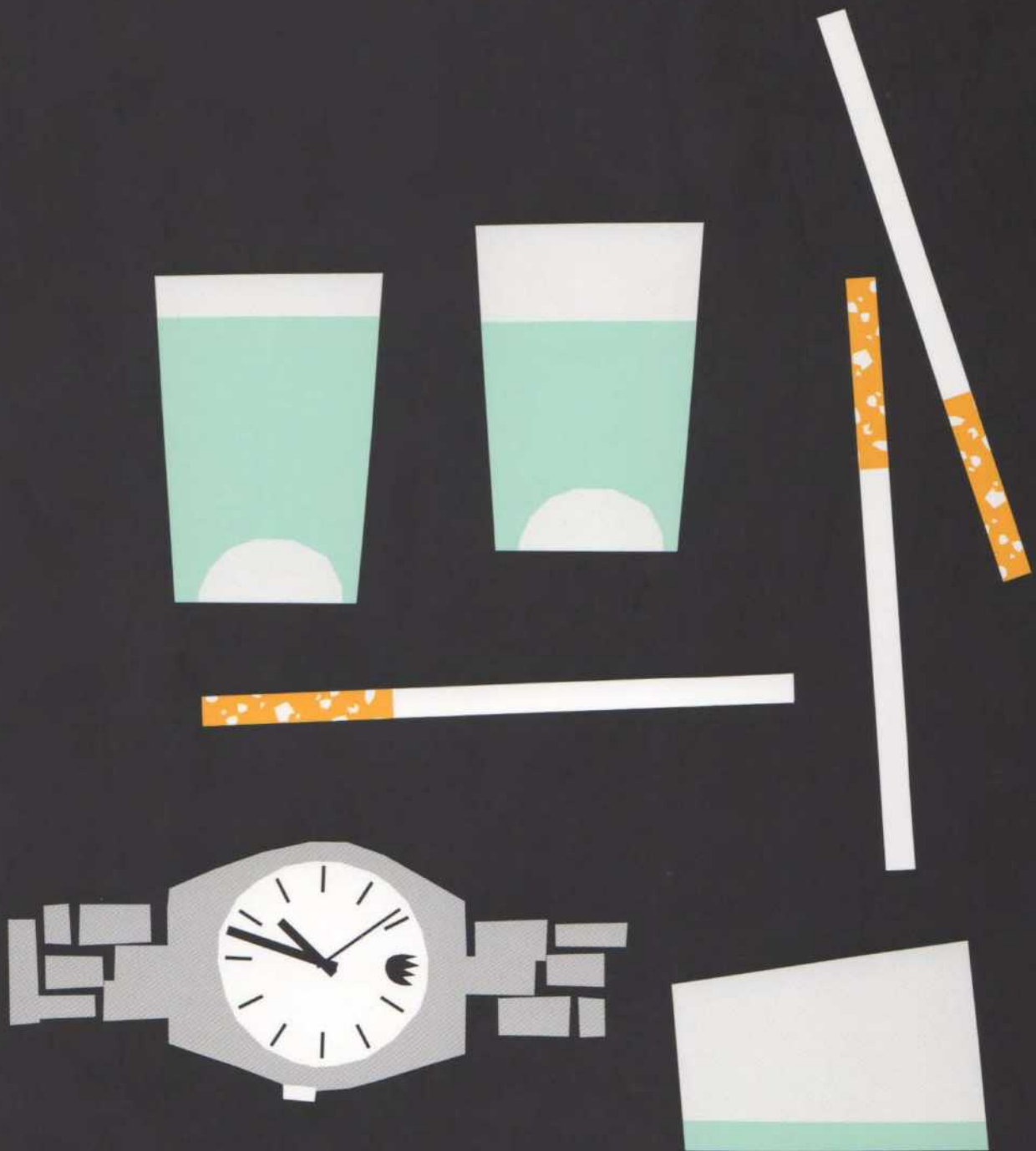


ПЯТЬ

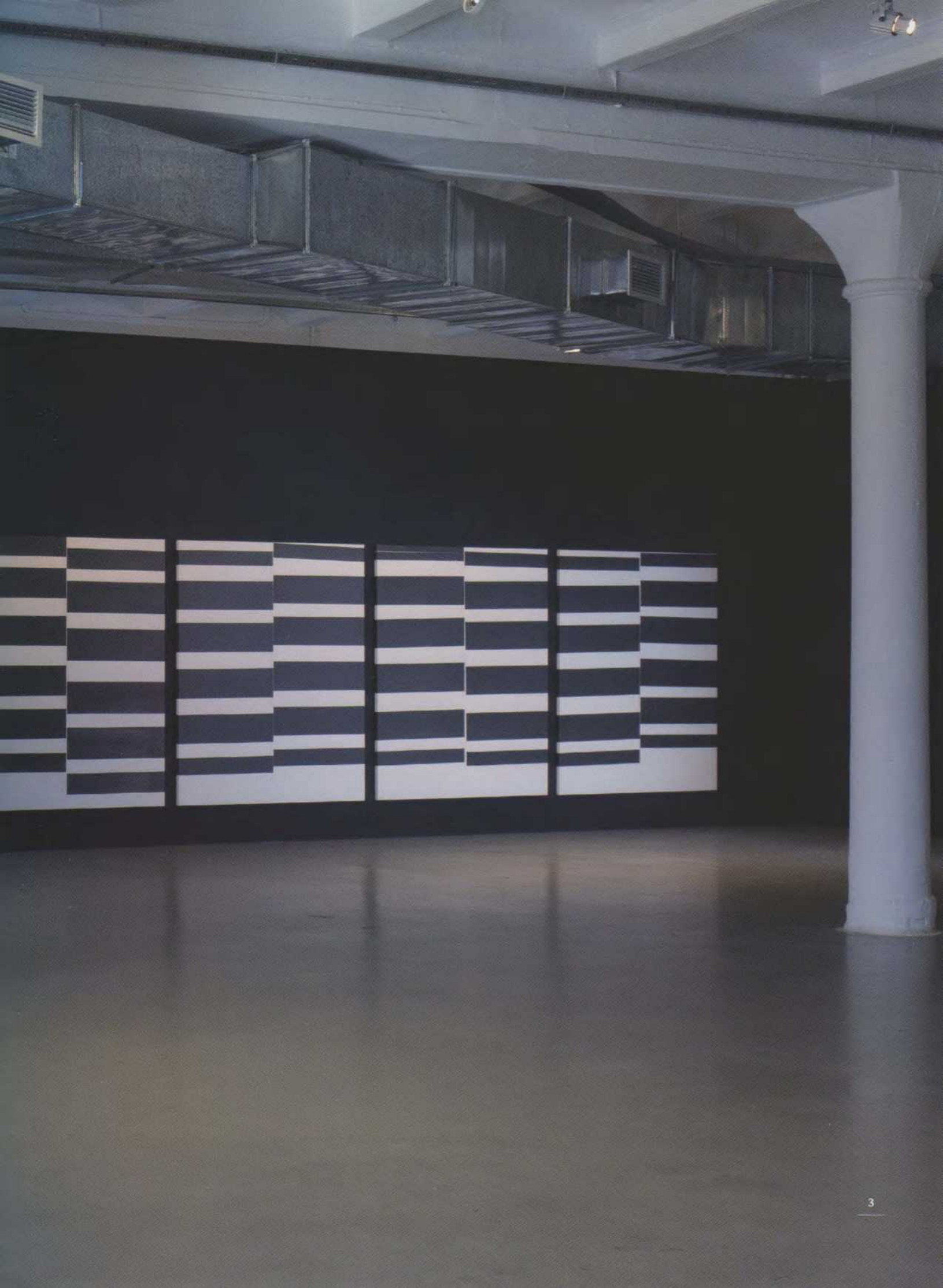
{ FIVE }

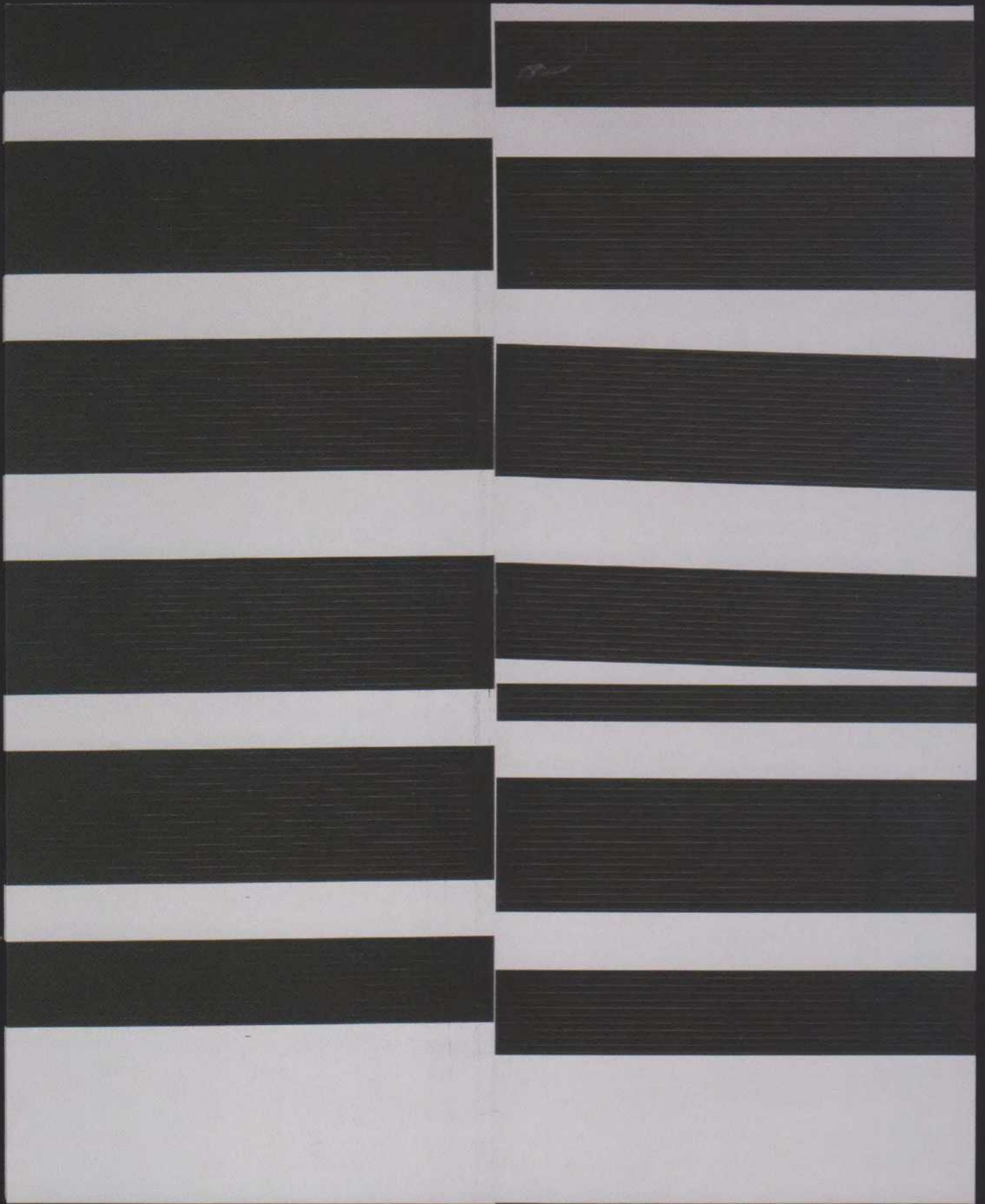


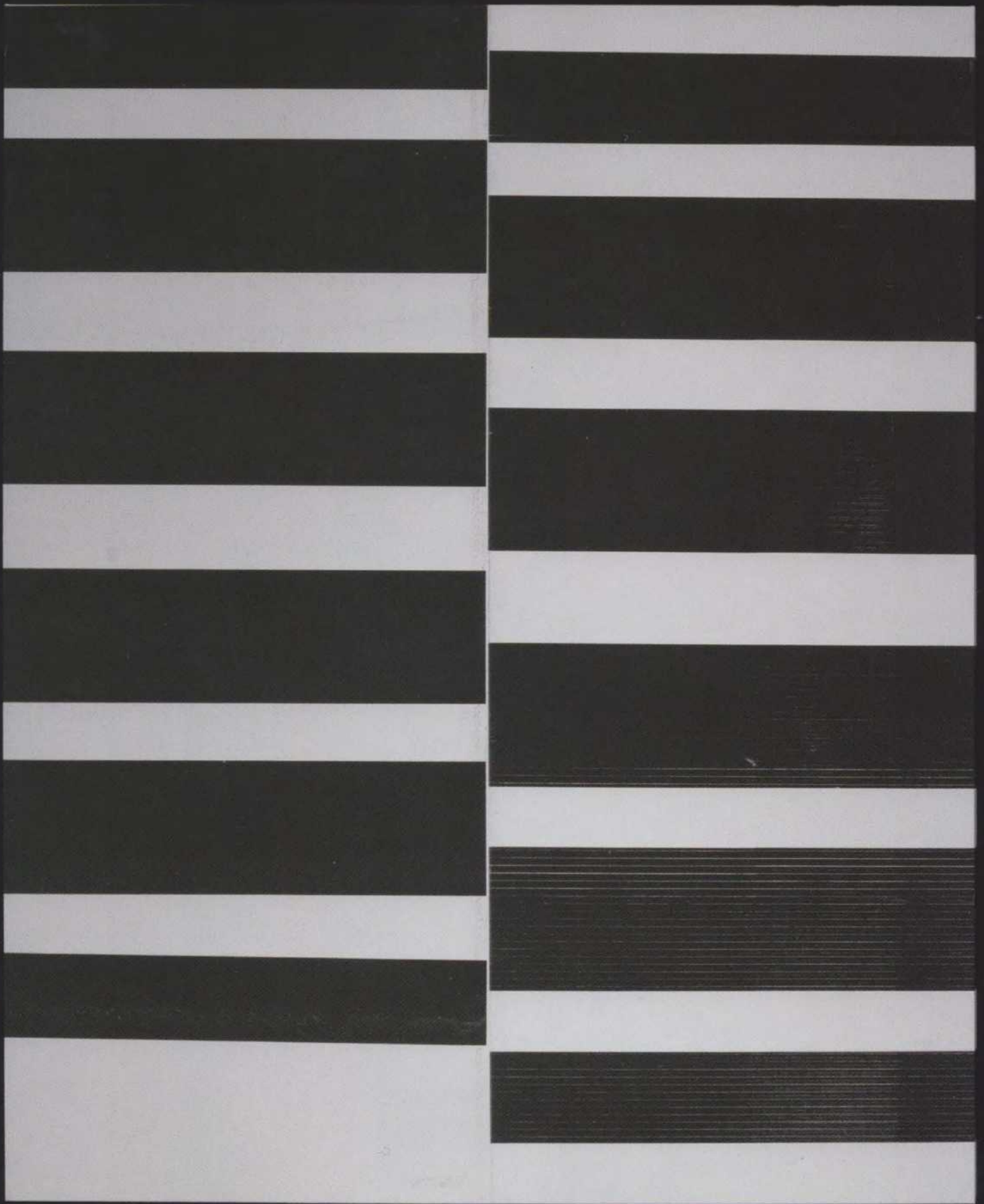
















**BAI
BAK
OV**

**BAIBAKOV
ART PROJECTS**

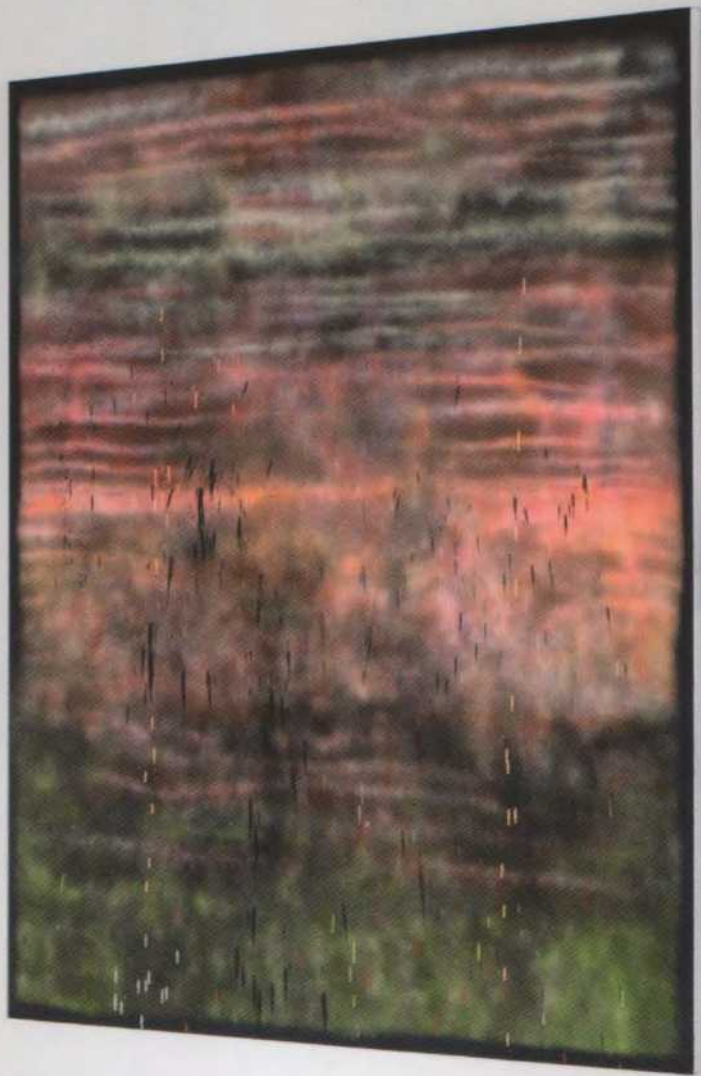
**FINISH ARCHITECTURE
KILL MINIMALISM**

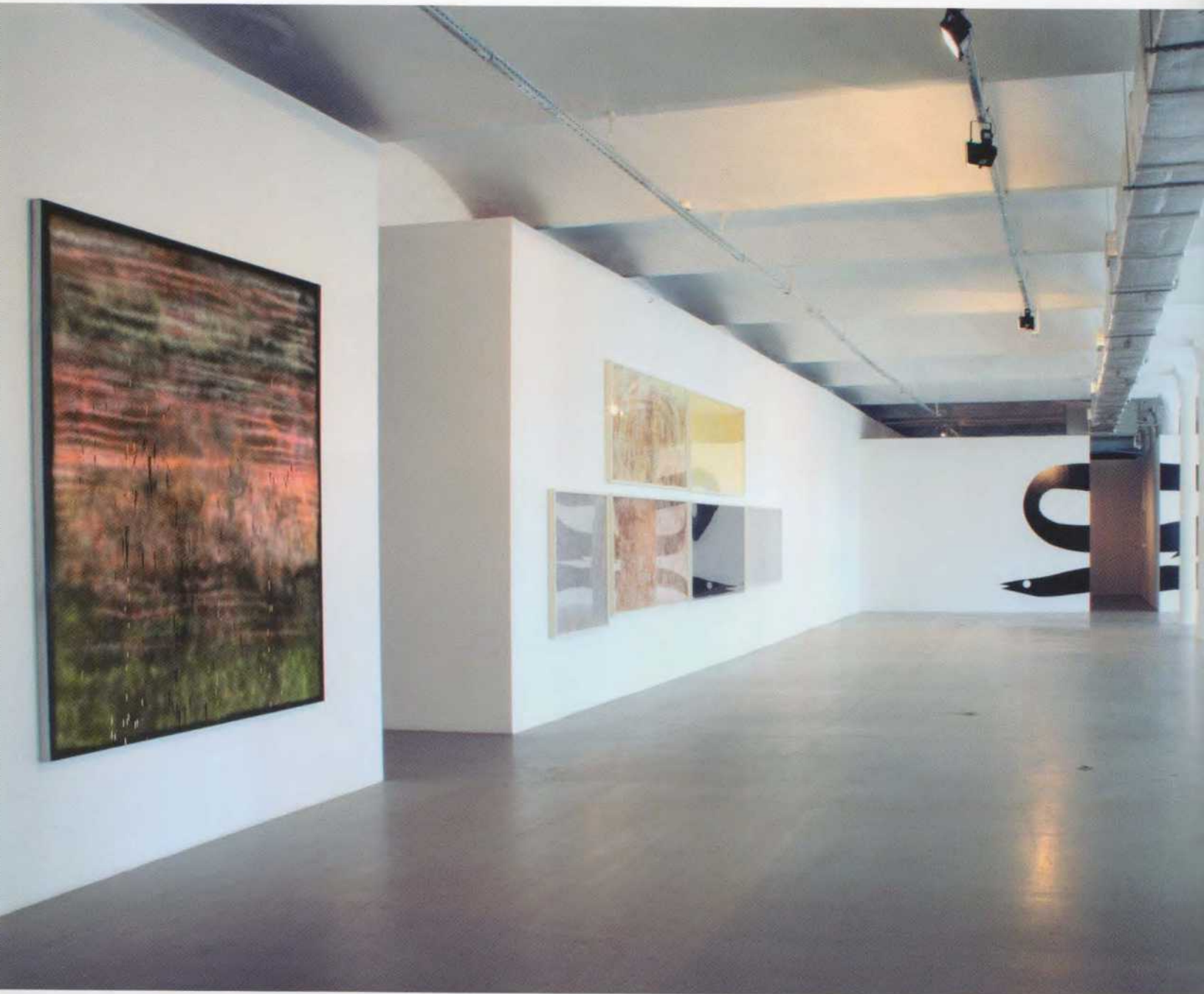


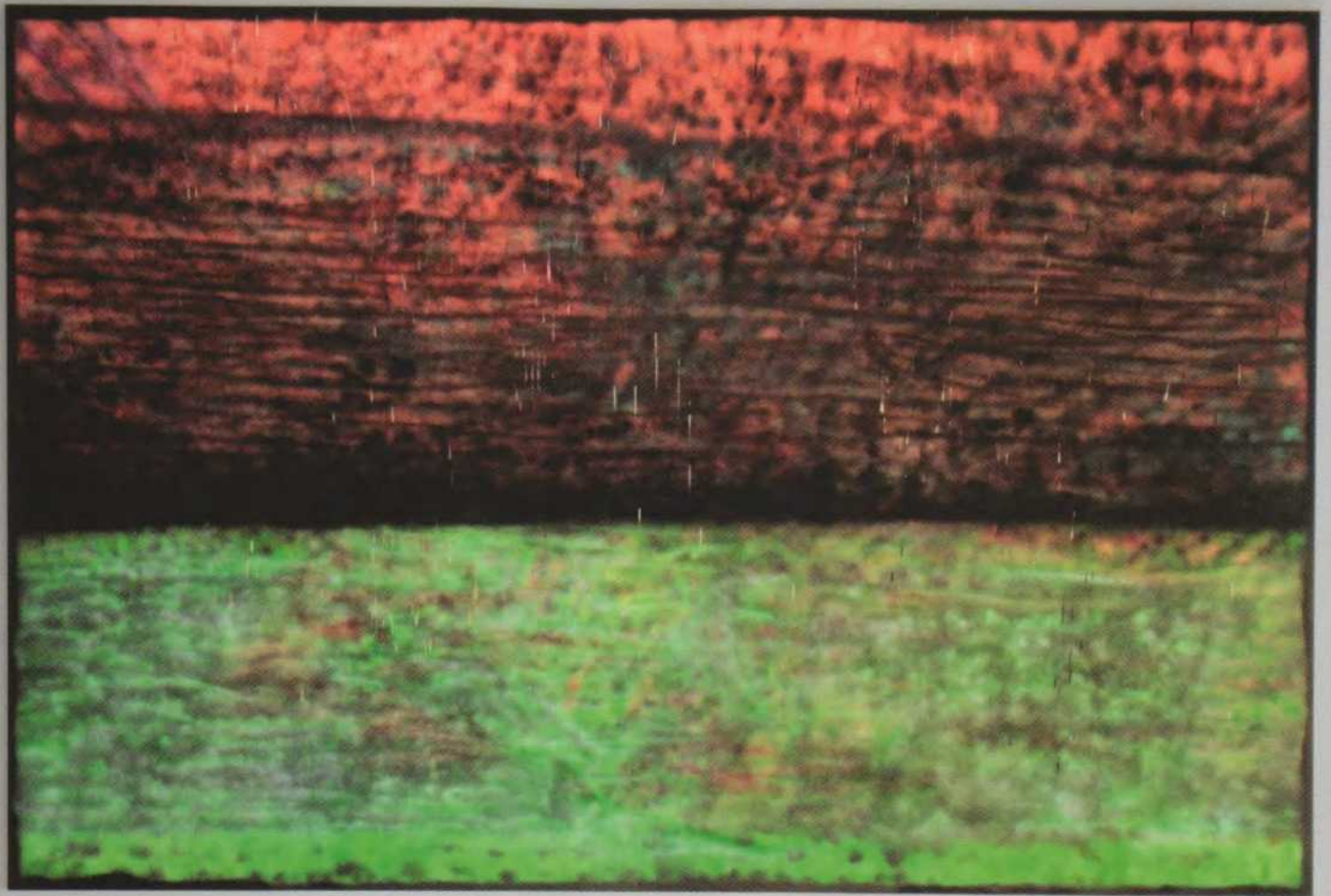
**LONG LIVE
THE AMORPHOUS LAW**























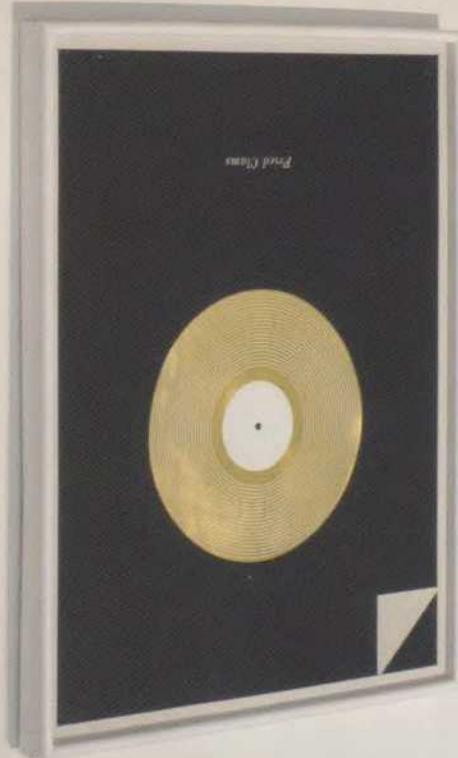
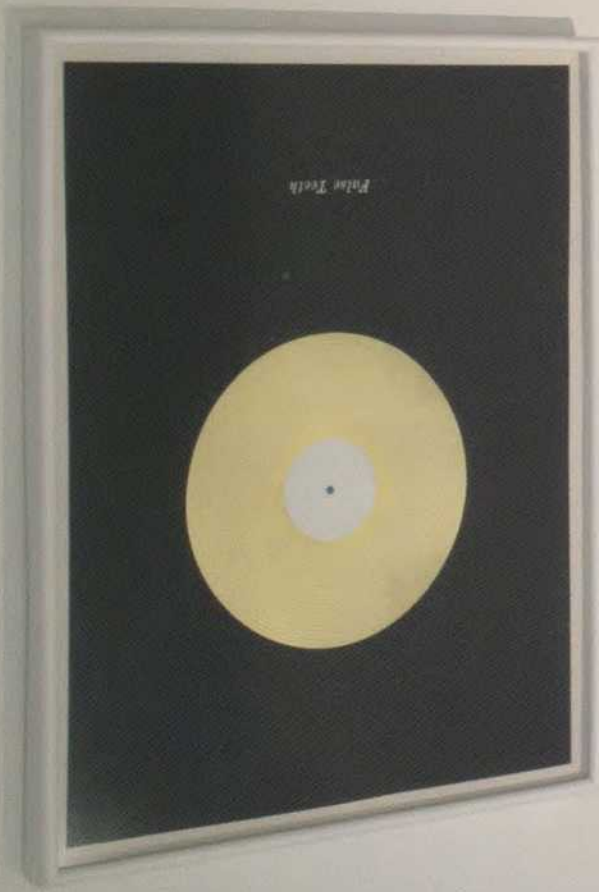
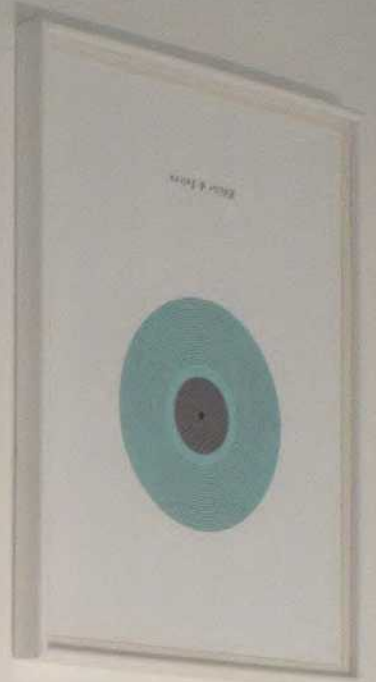














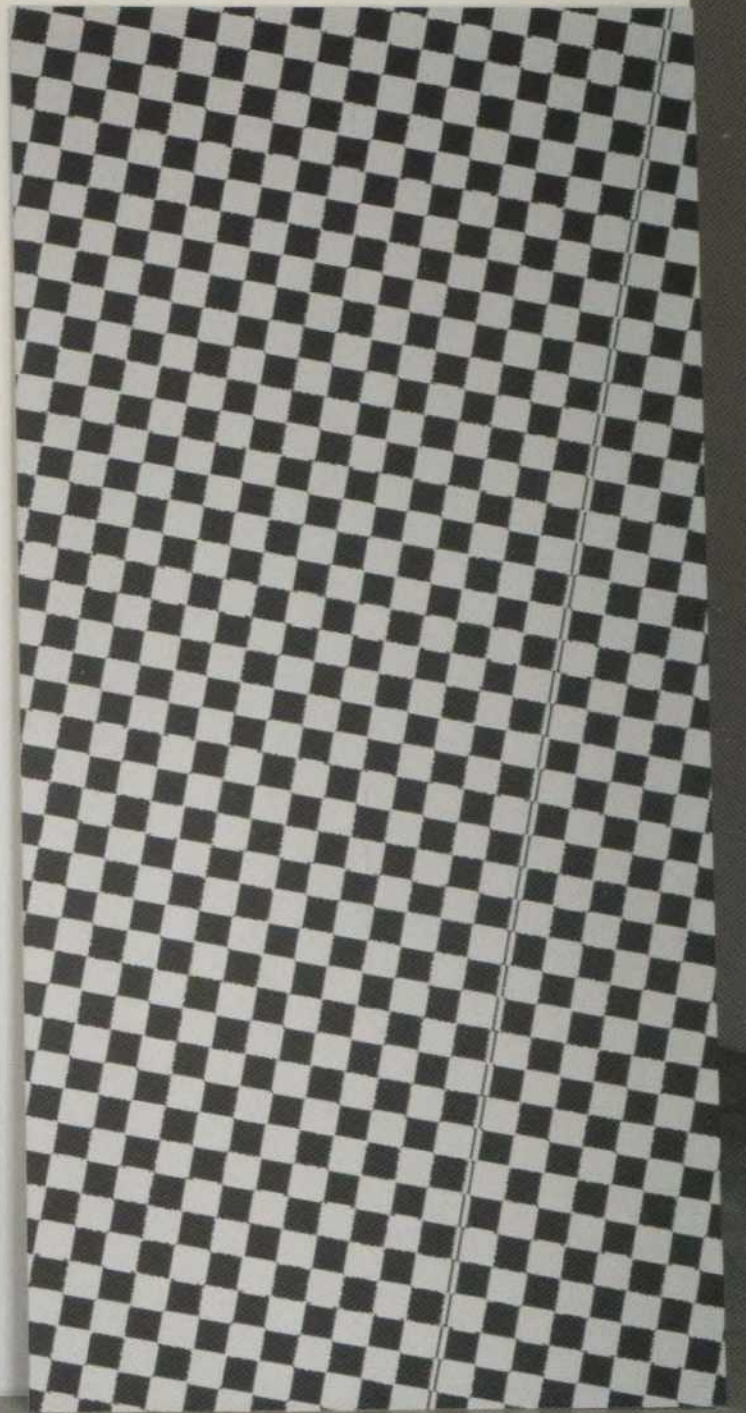
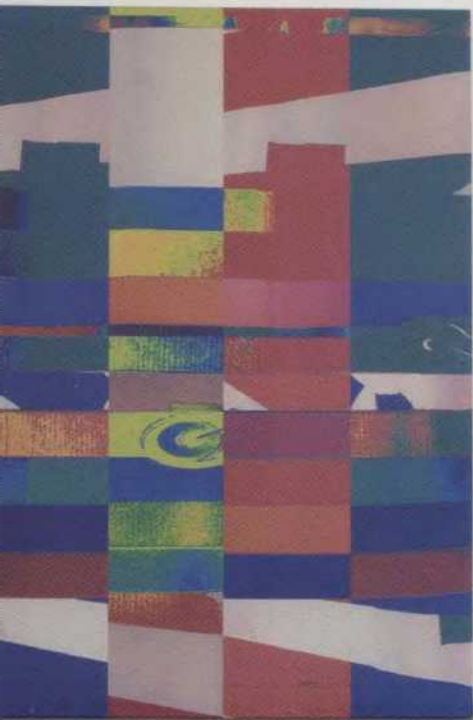




It would be an advertisement for the movie 'The Untouchables'.









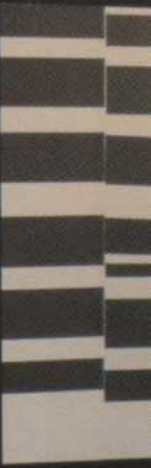




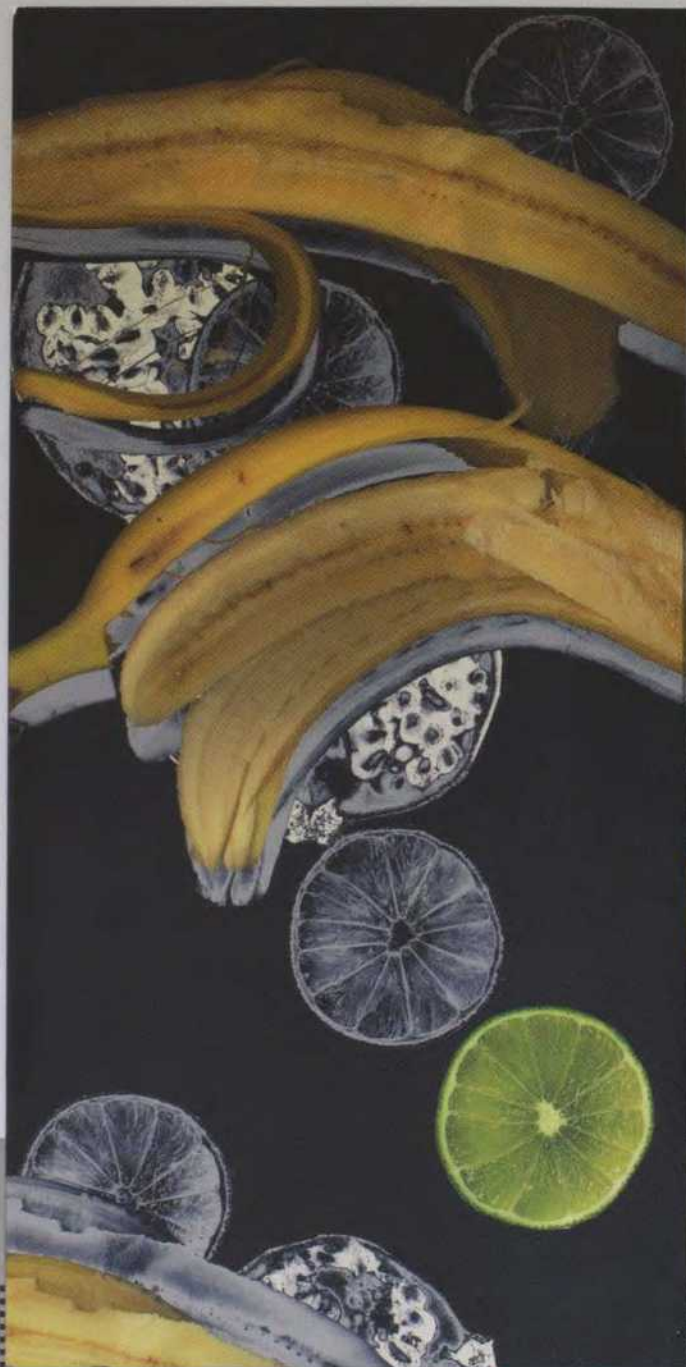








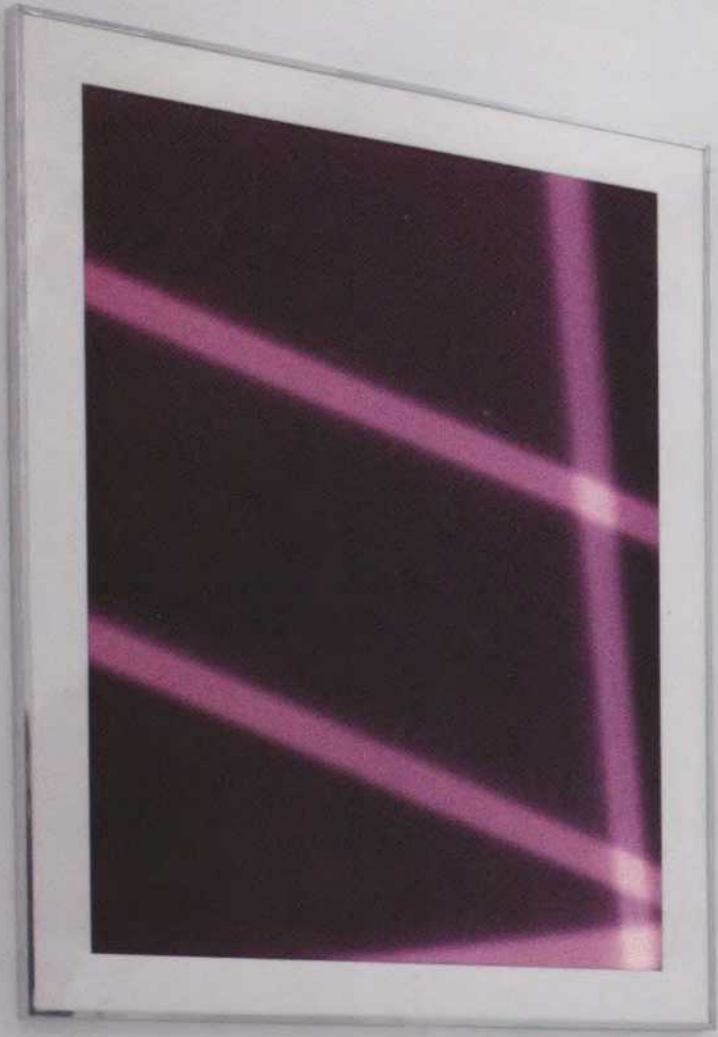
















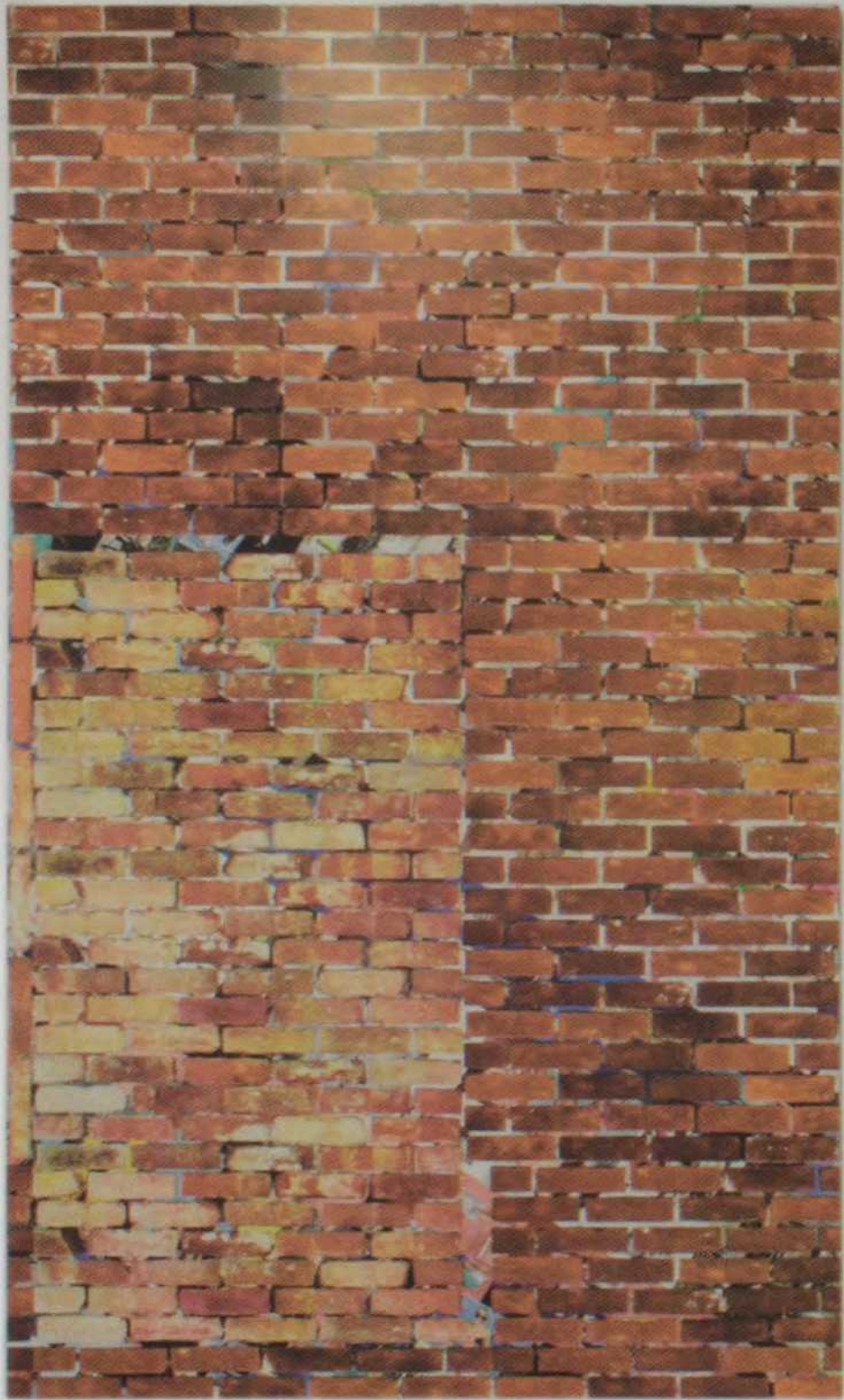


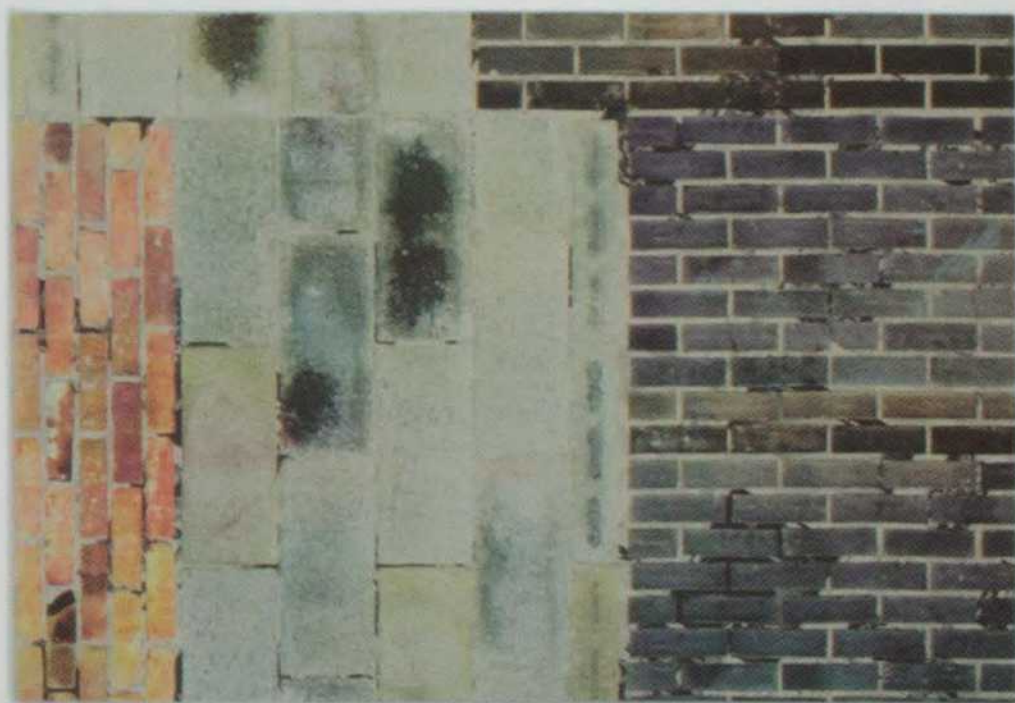














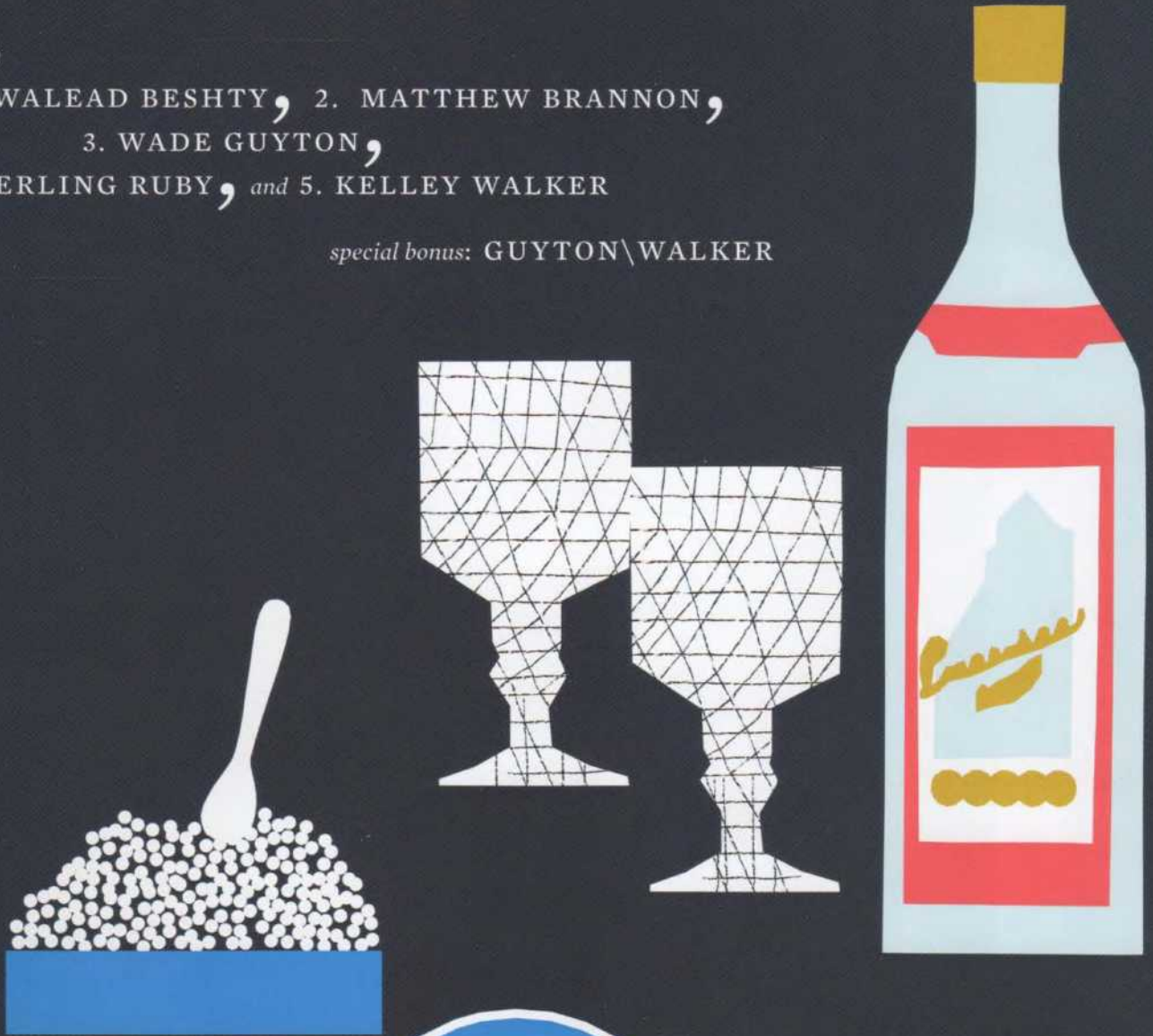


ПЯТЬ

with

1. WALEAD BESHTY,
2. MATTHEW BRANNON,
3. WADE GUYTON,
4. STERLING RUBY, and
5. KELLEY WALKER

special bonus: GUYTON\WALKER



NEW YORK



LONDON



PARIS



MILAN



MOSCOW



TOKYO

EMBASSY OF THE
UNITED STATES OF AMERICA
MOSCOW
APRIL 29, 2009

I WOULD LIKE to congratulate ВАЙВАНОВ art projects for organizing FIVE, an important new exhibit that celebrates the continued vitality and creativity of American contemporary art. It has been said that art is a means of knowing the world, that it knows no boundaries, and that it transcends our ordinary lives and lets us imagine new possibilities. In consciously paying tribute to the tradition of American Modernism, FIVE causes us to reflect both on where we have been and what kind of relationship we will have with the new century that has just begun.

This exhibition is also a reminder of the benefits of cooperation between art institutions, curators, and businessmen in both our countries. I would like salute ВАЙВАНОВ art projects and its partners for the vision that have demonstrated in developing FIVE.

John Beyrle
U.S. Ambassador to Russia

ПОСОЛЬСТВО
СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ
МОСКВА
29 АПРЕЛЯ 2009

Я ХОТЕЛ БЫ ПОЗДРАВИТЬ ВАЙВАНОВ art projects с организацией выставки «ПЯТЬ», важного нового проекта, демонстрирующего непрекращающуюся живость и творческую энергию американского современного искусства. Справедливо считается, что искусство — это способ познания мира, оно не имеет границ, оно выходит за пределы нашей обычной жизни и позволяет изобретать новые возможности. Сознательно отдавая дань традициям американского модернизма, «ПЯТЬ» позволяет нам поразмыслить о нашем недавнем прошлом и том, какие отношения у нас будут с новым, только начавшимся столетием. Эта выставка также наглядно показывает преимущества совместной работы культурных организаций, кураторов и бизнес-сообщества России и США. Я хотел бы выразить свое восхищение ВАЙВАНОВ art projects и его партнерам за те идеи и проницательность, что они продемонстрировали при подготовке выставки «ПЯТЬ».

Джон Байерли
Посол США в России

*"The true picture of the past flits by.
The past can be seized only as an image
which flashes up at the instant when it
can be recognized and is never seen
again."*

Walter Benjamin,
Theses on the Philosophy of History

AS I SIT DOWN half a year after the exhibition to write this introduction, I reflect on how time affords us the necessary distance to draw out meaning. When we planned the exhibition in late 2008, we were going on instinct. We had set out, ambitiously as always, to proclaim five artists as the new pivotal generation of Americans, comparable to their predecessors who worked in the 1960s. As with any curatorial process, the most challenging part was to produce the precise selection of artists, in a way that would make a clear and resonant statement, something as powerful as the work we were presenting, that would add to our experience of the work, rather than just try to explain it.

I have always believed that contemporary art was a reflection of its time, a mirror that is held up to the world. If one is disturbed by what one sees in contemporary art, then one should examine the world around, the source material that has led to the creation of said work.

We chose to do an exhibition exploring the state of contemporary American art to examine the issues at stake for artists working in this politically and ideologically explosive era, when a century of successes and failures have come to a head in the dawn of a new millennium.

Most of the work in the show was made after 2005, and the majority in the past two years, so all five of the artists presented—Walead Beshty, Matthew Brannon, Wade Guyton, Sterling Ruby, and Kelley Walker—have been working in a challenging time. With the war in Iraq straining American civil rights at home and virtually destroying esteem for America abroad, the last years of the Bush administration and its various excesses have culminated in the spectacular financial crash of September 2008 (right around the time that plans for this exhibition first started to materialize.)

So much has changed since that moment, that it seems we are living in a different world; on the one hand, America has made efforts to revive American idealism and reclaim the American Dream through a new presidency, while on the other hand, America is facing industrial demise on a scale it has not witnessed since the Great Depression of the late 1920s and early 1930s. If the American Dream had been conceived as advertising for the new contemporary capitalist society, now America must deal with the painful split of ideology and industry to reclaim its identity as a nation.

With such rich material, we might expect the art of our time to be grappling head on with issues of identity, ethnicity, and nationality, with the betrayal of capitalism and its promises. When confronted with Wade Guyton's monochromes or Walead Beshty's photograms, however, one notices what could appear to be an avoidance of any overt acknowledgment of the social or political context around the artists. We were originally intrigued by what appeared to be a resurgence of Modernism; what we understood as we worked more on this exhibition was that this supposed return was not a retreat from the realities of our present moment, but a concentrated attack and investigation into the way we experience those realities—our image-based culture.

Narrowing down the artists and the directions on which we wanted to focus had been no easy task, and so we turned to history, taking up the very issues of American Modernism that have helped create the contemporary condition of the nation. If, as

Walter Benjamin suggests, history is inherently dependent on imagery, Modernism was a moment when previous notions of history were brought into question; it is only natural, then, that Modernist artists would launch an investigation of the image, which had previously been trusted as the keeper and conveyor of that history.

This investigation took on a different character mid-century, when mass distribution enabled images to act as entertainment, on a grand scale. The American Dream was being marketed as an entire economy of images—the image of the perfect nation, the perfect society, the perfect life. History was not being handed down, it was being consumed, as an image, printed on magazines or broadcast on television. It is in this moment that artists Robert Indiana, Donald Judd, Ed Ruscha, Richard Serra, and Andy Warhol each experimented with the image in their own way, using new technologies of production, reproduction, and distribution. Their techniques and aesthetics provide a grounding point for the practice of the artists and ideas represented in *FIVE*. For this reason, we decided it would be crucial to supplement *FIVE* with “The Original Five,” a limited-run exhibition which would put works by the above artists into a direct dialogue with those of the present-moment.

The artists of *FIVE* have come of age in a time when digital technology has offered a challenge to the existing image economy. If earlier, an image did not need to be proven “true,” now the ability to alter or edit images seamlessly (no more of the visible cuts of Modernist collage) corrupts our relationship to images as documentation.

If the selected artists may not fully represent the diversity of practice and backgrounds within contemporary American art, it is in the interest of a cohesive curatorial thesis, rooted in the investigation of the image and the connection to the conversations of Modernism. We fully recognize the great number of artists whose works have inspired, supported and contradicted the conclusions of the work presented here.

It is our hope that this exhibition acts as an image of image-making in this particular moment. And while

the formal characteristics of the image presented may seem indifferent to history, the very investigation into the image itself marks a time when our relationship with history—both past and future—is uncertain.

What’s more, there is no denying that—while fraught with the tensions of its time—the work brought together in *FIVE* strikes a particular chord within the abandoned industrial spaces of the Red October Chocolate Factory, a building which has itself witnessed considerable ideological struggles. We hope that this resonance will carry through, sparking further conversations that will extend both into our past and near future.

Maria Baibakova
September 2009

*«Правдивый образ прошлого
проносится мимо. Прошлое может
быть схвачено только как образ,
лишь на мгновение вспыхивающий
узнаваемостью, чтобы никогда не
вернуться».*

Вальтер Беньямин
«Тезисы по философии и истории»

ПРИСТУПАЯ К НАПИСАНИЮ этого текста через полгода после открытия выставки «Пять», я размышляю о том, как ценна возможность переосмысления, которую дает нам время. В 2008 году мы задумали этот проект, полагаясь главным образом на инстинкт. Прежде всего мы выбрали пятерых современных американских художников, чье творчество продолжает направления, заданные их соотечественниками в 1960-х годах. Наиболее сложная часть кураторского процесса заключалась в таком выборе авторов, который преобразовал бы выставку в звучное высказывание, такое же сильное, как представленные работы, и обогатил бы опыт восприятия этих произведений, не довольствуясь лишь попыткой их объяснения. Я всегда верила, что искусство является отражением своего времени, как зеркало, направленное на мир. Поэтому, если кого-то раздражает то, что он видит в работах современных художников, он должен внимательно посмотреть на мир вокруг.

Задуманная нами выставка стала исследованием текущего состояния современного американского искусства. Ее цель заключалась в том, чтобы найти и проанализировать то, что движет художниками, которые работают в политически и идеологически взрывоопасную эпоху — век успехов и поражений, открывший новое тысячелетие.

Большинство произведений выставки созданы после 2005 года, а их основная часть — за последние два года. Это означает, что все пять представленных авторов — Мэтью Бреннон, Уалид Бешти, Уэйд Гайтон, Стерлинг Руби и Келли Уолкер — работали в непростые времена. Последние годы правления администрации Буша и различные крайности ее политики завершились громким финансовым крахом в сентябре 2008 года (примерно в то же время, когда идея этой выставки только начала складываться). Война в Ираке привела к нарушениям гражданских прав американцев внутри страны и подорвала уважение к США во всем мире.

С тех пор произошло так много изменений, что, кажется, теперь мы живем в ином мире. С одной стороны, Америка делает попытки воскресить национальный идеализм и возродить «американскую мечту», выдвигая нового президента, с другой стороны, страна переживает спад промышленного производства в размерах, которых она не видела со времен Великой депрессии конца 20-х — начала 30-х годов. Если возникновение «американской мечты» связано с продвижением нового капиталистического общества, то сегодня Америка должна справиться с болезненным расколом между идеологией и промышленным производством для того, чтобы вдохнуть новую жизнь в свою национальную идентичность.

Можно предположить, что имея в своем распоряжении такой богатый материал, искусство нашего времени будет непременно затрагивать вопросы идентичности, этнической и национальной принадлежности, разочарования в капитализме и его обещаниях. Однако, рассматривая монохромные полотна Уэйда Гайтона или фотограммы Уалида Бешти, мы обнаруживаем, что эти художники уклоняются от явного социального или политического контекста. Искусство,

которое представлялось нам новой волной модернизма, интриговало нас с самого начала. Уже работая над проектом, мы поняли, что это предполагаемое возрождение не стремилось уйти от реалий нашего времени, но было вторжением на их территорию, направленным на исследование способа постижения окружающей реальности, а значит, современной культуры, построенной на образах.

Утверждение окончательного списка художников и направлений, на которых должна сфокусироваться выставка, было непростой задачей. Чтобы справиться с ней, мы обратились к исследованию проблем американского модернизма, ставших предпосылками для формирования условий, в которых находится современная Америка. Если история, как предполагает Вальтер Беньямин, по существу, зависит от ее визуальной интерпретации, а в эпоху модернизма старые представления об истории были подвергнуты сомнению, то кажется вполне естественным, что модернистские художники инициировали исследование образа, которому в прошлом доверяли как хранителю и проводнику этой истории.

Это исследование приняло другой характер в середине XX века — период, когда массовое тиражирование способствовало широкому использованию образов в качестве атрибутов индустрии развлечений. «Американская мечта» продвигалась на рынке посредством целой системы идеальных изображений — образа совершенной нации, безупречного общества, идеальной жизни. История не была дошедшим до настоящих времен монолитом, а потреблялась в виде картинки, напечатанной в журнале или прокрученной в телевизионной рекламе. Именно в этот период художники, обозначенные нами как «Исходные Пять», — Роберт Индиана, Дональд Джадд, Эд Руша, Ричард Серра и Энди Уорхол — экспериментировали с образами, каждый в своем ключе, применяя новые технологии их производства, воспроизводства и тиражирования.

Изобразительные приемы и эстетика художников «Исходные Пять» установили точку отсчета

для творчества художников, представленных на выставке «Пять». Отправным пунктом для этих авторов был момент, когда цифровые технологии предложили альтернативу существовавшему способу распространения образов. Если раньше изображение не нуждалось в подтверждении своей «правдивости», то сегодня возможность незаметно преобразовывать или редактировать изображение без видимых швов, как на модернистских коллажах, меняет наше отношение к образу как документу.

Конечно, наш выбор художников не отражает всего многообразия приемов и художественной практики в современном американском искусстве, но служит целостности кураторского высказывания, укорененного в исследовании эволюции образа и его связей с дискурсами модернизма. Мы признательны тому большому числу художников, чьи работы не вошли в состав выставки, но тем не менее стали вдохновением, поддержкой или же опровержением заключений, на которых основана выставка «Пять».

Эта выставка была продиктована стремлением обрисовать картину производства образов сегодняшнего дня. В то время как формальные особенности образов могут показаться не имеющими связей с историей, само исследование природы изображений характеризует время, когда наше отношение к истории — истории прошлого и настоящего — остается неопределенным.

Наконец, никто не станет отрицать, что собранные на выставке «Пять» работы, отражающие напряжение своей эпохи, поражают удивительным созвучием с заброшенными индустриальными помещениями бывшей шоколадной фабрики «Красный Октябрь» — здания, которое было свидетелем значительных идеологических противоречий. Мы верим, что этот резонанс не утихнет и станет источником дискуссий, которые развернутся в новом тысячелетии.

Мария Байбакова
Сентябрь 2009 г.

The Great Figure

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
fire truck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.

William Carlos Williams,
1921

WILLIAM CARLOS WILLIAMS' poem *The Great Figure* records the jarring sensation of a passing fire engine. In the fleeting instant of the encounter, the poet fixes on a single detail: the number "5", emblazoned on the side of the truck. The streamlined structure of the poem simulates the experience of speed, while subtly mimicking the skyscrapers of the poet's New York City setting. In its combination of clarity and ingenuity, *The Great Figure* captures the dynamism of American Modernism, throttling full-speed through the newly-industrialized urban landscape. The poem would set off a chain of creative response, inspiring numerous artists to reinterpret the work, the figure "5" at its center, and the ideologies and associations that figure would come to take on.

The first of these responses came in 1928, when American painter Charles Demuth paid homage to the poem with *The Figure Five in Gold*. Echoing Williams' interest in aural resonance, Demuth used crisp metallic tones, graphic repetition, and a stylized visual vocabulary to convey the "gong clangs / siren howls / and wheels rumbling / through the dark city." The sense of speed was expressed formally through an embedded repetition of the figure "5" which soars outwards towards the viewer. Demuth's signature style would later be described as "billboard cubism,"* merging high Modernist formal concerns with the rhetoric of advertising, and thus presaging many of the aesthetic issues that would later be at stake in the American Pop Art movement.

In the 1960s, American Pop artist Robert Indiana revisited these works with a series of paintings entitled *American Dream*. In his reworking of Demuth's painting, Indiana laid claim to a distinctly American lineage, self-consciously linking two critical moments of the so-called "American Century": Modernism and Pop. Refiguring the fire engine into the five-pointed star of the American flag, Indiana added stenciled words such as AMERICAN DREAM to reinforce the role of contemporary art in promoting the idea of American ingenuity (and also to hint at its failings). The use of stencils ostensibly removed the artist's hand from the process, giving his painting the character of a mass-produced commodity while retaining its aura as an original work. In the 1963 painting, *Diamond Demuth Five* [Fig. 1], Indiana removed words all together, depicting the "American Dream" through strictly graphic means; the spare composition, reduced palette, and distilled form of the central figure "5" function as a visual equivalent to the streamlined structure of Williams' poem.

BAIBAKOV art projects' third exhibition at the Red October Chocolate Factory, FIVE takes up this chain of references as a model for expanding upon the American artistic lineage. Conceptually arranged as a five-pointed structure, the exhibition presents a selection of recent works by Walead Beshty, Matthew Brannon, Wade Guyton, Sterling Ruby, and Kelley Walker, five contemporary artists marked by their dedicated investment in process and the partnership of technology and chance. FIVE is grounded in the "Original Five," an accompanying exhibition featuring *Diamond Demuth Five*, as well one work each from four of Indiana's contemporaries—key American artists Donald Judd, Ed Ruscha, Richard Serra, and Andy Warhol, who have each made crucial contributions to the development of American art and image culture. Citing an aesthetic correspondence, FIVE explores the continuing relevance of these artists, while revealing

the relationship of the newest generation with their artistic predecessors, as they work to resolve and critique the formal questions put forward by American Modernism.

To start, one must first consider the specific character of "American Modernism." A broad definition posits "Modernism" as Western society's response to the new developments in technology in the wake of the Industrial Revolution. However, this designation implicates such a wide range of trends and tendencies that certain strands must be isolated in order for the term to be of any practical use. For the purposes of this essay, Modernism applies to the critical inquiry into the "image," prompted by new technologies of reproduction.

Walter Benjamin famously elaborated upon the dilemma these technologies posed for the existing concept of art in his essay, "The Work of Art in the Age of Mass Reproduction." Most significantly, mass production challenged the idea of the "original," fostering the birth of image culture as the "artwork" separated from its origins on canvas and gained a distinct existence as an "image." Meanwhile, advances in photography freed painting from the obligation to represent. Thus reduced to its form and material, art could simply be about art—in theory. In actuality, the very notion of "art for art's sake" was heavily marked with social and political motivations.

The moment of Modernism provided America an opportunity to reinvent itself internationally, through the promotion of a politically charged "American Art" addressed to (and partially authored by) Europe. Throughout the nineteenth century, America had been romantically imagined as a wilderness, unfettered by history. At the turn of the century, this association was changing; the concept of the pioneer evolved to apply not only to territorial expansion, but also to the radical redefinition of life within the existing urban centers. America was no longer the land of prairie frontiers, but instead a metropolis of skyscraper citizens, a Machine Age mecca. This new character needed to be reflected accordingly, with a new art and a new style of self-expression. The problem, as Wanda Corn points out in her book *The Great American Thing*, is that "whether

European or American, they did not know, a priori, what such an art should look like. They knew that it ought not to look European and that it ought to correspond to the peculiarities of American society and culture. But they felt that had on hand no intellectual understanding of, or visual forms for, a modern national identity. These they had to invent." (xv)

The struggle to invent such an identity manifested itself in the formulation of the so-called "American Dream." Originally rooted in production and the ideal of an industrialized city, this Dream imagined an era in which modern technology provided for the needs of the common citizen. Graphically, this Dream was best expressed by "billboard cubism," which combined the theatrical, the practical, and the industrial in its negotiation of advertising rhetoric and the avant-garde.*

The second Post-War period sparked a reinvigoration of the idea of the "American Dream." Whereas earlier, America had embodied promise as an uncharted wilderness, a land of opportunity, in the wake of Victory Day, those promises were presented as fulfilled, and America became the land of plenty. Advertising no longer focused on the potential production of goods, but on their consumption; in a land of plenty, quality and exclusivity superseded practicality as the most valuable aspects of a commodity. Accordingly, the new Dream demanded an updated visual vocabulary, inflecting the stylistic antics of "billboard cubism" with the gloss of a contemporary commodity. If the late 1920s' "billboard cubism" had softened the hard edges of high Modernism, the vocabulary following the 1950s worked with the raw material of American Abstract Expressionism, digesting the reassertion of form (and, more pressingly, American art) into something more palatable for the masses.

Inevitably, the ideological shift from the industry to the individual fostered a certain alienation, whose discontents would reveal themselves later in the 1960s and 1970s. Up until the present moment, however, the 1950s remains the mythological period of plenty, the closest the country ever came to realizing its grand Dream, and an age whose ideology and advertising is still a rich source of ready-made material for artists.

* In her exploration of American Art, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Wanda Corn coins the term "billboard cubism": "A style that in this case brings together cubo-Futurist compositional devices and the bluntness, scale, modern typography, and legibility of the 1920s posters and billboards. Billboard cubism self-consciously fused the high principles of Modernism with the low-brow practices of street signage." (209)

THE ORIGINAL FIVE

American Modernism broke with the earlier conventions of classical painting and launched an investigation of form, authorship, and art in the age of mechanical reproduction. Forty years later, a new generation of American artists would take up these questions, developing on the legacy of American Modernism while addressing the concerns of their contemporary moment. The exhibition "The Original Five" surveys a selection of these responses, setting up a conversation around form and material, image and authenticity.

If the Modernists confronted the idea of an original image, the mid-century introduced the mass media, a system of widespread distribution for images. Indiana had answered to this with his work, which mimicked advertising and the machine-made aesthetic but retained its aura as a hand-painted original. His *American Dream* series wavers between endorsement and disappointment, as values such as LOVE and the AMERICAN DREAM are spelled out with the slightly sinister sheen of advertising.

Ed Ruscha would continue in this engagement with the language and typography of advertising. His collage *Las Palmas* (1967) [Fig. 2] is a forceful mingling of high and low culture, repurposing pedestrian materials such as a leather belt. The fixed placement of the belt suggests a street sign while also subscribing to the tropes of Abstract Expressionist composition. Later, the artist would develop a painting practice, which would invest typography with a high-art aesthetic. Depicting single words, posed in billboard-ready arrangements, Ruscha uncovered the pictorial potential of written language.

Andy Warhol worked in reverse from his contemporaries, exploiting the specific character of the silk-screen technique to remove the artist's hand, using the mass production to make an "original." Warhol systematically reproduced images "reclaimed" from mass media, forwarding a critique of commodity culture and the circulation of images while challenging notions of authorship or authenticity. Assigning an image a new context as an artwork, Warhol voided its previous function. Part of the *Disaster* series, *Ambulance Disaster*

(1963) [Fig. 3] reprints newspaper footage of a car accident. The granular effect of the artist's manual enlargement of the image interferes with an immediate legibility. The resulting silkscreens are eerily beautiful, in contrast to their horrific content.

Formulated concurrently with these critiques of pop culture, a second strand of art would triumph the materiality of art over the politics of the image. Donald Judd championed what would later be termed "Minimalism," a concentrated elevation of form and material that openly embraced a new industrial aesthetic and monumentality. Rather than fashion a representation of the world around him, the artist used "real materials in real space" to create his so-called "specific objects," which combined aspects of both painting and sculpture. His untitled piece from 1966 [Fig. 4] is an example of one such object. The simplified arrangement of steel and Plexiglas suggests a sculpture, but its dependence on the wall roots it as a painting. While traditional painting fixed an image within the frame of the canvas, Judd opened the "image" of his objects to time, travel, and chance, with the experience of the piece varying relative to the viewer's own position.

While not necessarily subscribing to Judd's tenets, Richard Serra likewise sought to reinject a materiality into his work, breaking from the tyranny of the image to endorse the artistic gesture. Serra developed his own artistic grammar, based on formal reductionism, site-specific reference, and a central theme of gravity and balance. In a drawing from 1975 [Fig. 5], Serra applies a thick layer of paint-stick with an elegantly-distilled composition, celebrating the mass, density, and volume of a simple form.

All five of these artists demonstrate an interest in surface and repetition, producing artworks rooted in their contemporary moment, but in dialogue with American Modernism (sometimes directly so, as in the case of Indiana's *Diamond Demuth Five*.) Their practice takes account of a rapidly expanding image culture, as they explore, impede and empower the ability of an image to "act." Both formal and conceptual, their heritage provides the foundation for understanding the works presented in FIVE.

FIVE AT BAIBAKOV ART PROJECTS

The artists selected for FIVE revisit the concerns of American Modernism in the context of a new image economy. Recent technologies in digital reproduction allow an image to be circulated unceasingly without a loss in quality or consistency, enabling new patterns of production and distribution. These artists explore, exploit or thwart those patterns, with a concentrated emphasis on process and materiality.

It is significant that FIVE requisitions a former factory as the site for these explorations. While the exhibition emphasizes the critical and aesthetic American lineage of these artists, the relocation to the Russian context opens the works up to additional interpretations. Within the walls of Red October, the works are brought into dialogue not only with "The Original Five," but with the rich history of the factory itself.

Originally built as a private enterprise by the German Einem family in 1853, the factory was nationalized and re-christened "Red October" as part of the Russian Revolution. Unable to reconcile chocolate with Soviet ideology, the state instead made an aesthetic claim for the continued production of what was essentially a luxury. Constructivists including Alexander Rodchenko, Lyubov Popova, and Vladimir Mayakovsky were commissioned to create advertising campaigns, that would fuse the consumption of chocolate into the politically-correct life of Soviets. The images produced remain some of the most influential examples of Constructivist compositions. A similar ideological renovation took place on the factory floor. The extraordinary spaces display a mix of original architecture and the post-Revolutionary redactions, mingling the aesthetic with the practical.

Thus, while conceptually, FIVE may be most concerned with technique, process, and form, socially and politically it operates with the same ambiguity as Matthew Brannon's exhibition poster [Pg.56], whose depiction of Russia was explicitly filtered through the American imagination.

MATTHEW BRANNON

An artist who has consistently engaged with assumptions in iconography and typography, Matthew Brannon appropriates not only the language of popular culture, but also its forms. In his commissioned contemporary update of the "5" motif, he draws particularly from the aesthetics of the poster, in a modern equivalent of "billboard cubism." At a time when many of the consumerist attributes of the American Dream have been transposed (rather disparagingly) onto other nations, Brannon uses his graphic sensibilities to mobilize many of the mythologies currently surrounding Russia. He constructs his imagination of the country from crystal glasses and caviar, a Vodka bottle and Nabokov. The "5" itself is insinuated in the empty space between the glasses and the caviar lid, in an inverse of the earlier compositions.

The tension between the evident and the implied is one of the foremost characteristics of the artist's oeuvre. Combining lithography, letterpress and silkscreen techniques, Brannon makes judicious use of clean colors, flattened forms, and suggestive silhouettes, borrowing the silken language of luxury advertisements to undermine the assumptions informing these commercialized constructions of desire. Rather than stage a critique of commodity culture or the print medium, emptying signifiers through a Warholian repetition of an image, the artist makes unique prints of stylized forms. He draws from a repertoire of recurring iconography, typically tied to tropes of luxury goods or the trappings of success (such as high heels or cocktail glasses); it is thus not so much that his signifiers have been emptied, as that which they signify is itself already a void, outmoded or passé. These forms are immediately legible, but troubled by the addition of seemingly vacuous phrases.

At times sardonic, coquettish, or cunning, Brannon's text opens his images to what he calls "inappropriate reception"; the words are formed with the same exacting precision as the rest of the composition, but they contain an element of subversion, as they waver between the intentional and the arbitrary. For example, immaculately-printed images of vinyl records

reproduce the abstracted format of the "Gold Record," but are displayed with dubious titles such as *Fried Clams*, *Unmade Bed* or *A Messy Affair* [Fig. 8]. In another series of "tapestries" (combined silkscreen and embroidery on unstretched canvas) [Fig. 9], an Oscar statuette stands amongst some shrubbery, beset by pigeons like a city sculpture or a park bum. The figure is helpless in the face of its increasing irrelevance as a marker of success in contemporary culture. Then again, as a sculpture, it cannot care for such things, and any anxiety experienced in the image remains the viewer's own projection. Brannon offsets this existentialist bent with the frequent inclusion of animal imagery (or sounds, in the case of *Hyena*, 2006 [Fig. 10], which features a soundtrack of a hyena's laugh, painstakingly recorded by the artist during trips to the Berlin zoo.)

Discreetly subversive, Brannon's pseudo-adolescent diatribes mask a mature mastery of visual language and aesthetics. The artist's choice of media—the silkscreen, the lithograph, collage, and even embroidery—deliberately circumvents the value-system associated with the constant, commercially-motivated drive towards the "new" or clichés of masculinity. His graphic sensibility upholds a similar nostalgia, deriving from sources as disparate as Hollywood silver screen posters and garage-band merchandising from the Los Angeles punk-rock scene. Like the advertising of the 1950s, whose seductive tones and optimistic taglines masked a growing alienation of the consumer public, Brannon's non sequitur "taglines" touch on the disappointments of adult life, social malaise, and the fear of failure. The final images function not so much as a critique of commodity culture, as much as relics of that culture.

KELLEY WALKER

As with Brannon, Kelley Walker excavates the content of advertisements and iconography, but he chooses the technique of reproduction rather than stylization or quotation. Expanding on Warhol's critical inquiries, Walker has pioneered the language and process of digital replication, using a digital scanner to appropriate not only imagery, but also the direct traces of physical objects. The artist prefers the term "re-appropriation" to "appropriation," to avoid the implied finality of the latter; rather than fixate a found image in a new context, Walker chooses images intended for mass distribution and attempts to momentarily free the images from the current cycles of production and distribution.

With Warhol, appropriation was a form of artistic statement, a critique and commentary on authorship, context, and the signification of one medium imitating another. Walker is primarily concerned

with the construction and consumption of images within the contemporary image economy, wherein digital technologies allow for a purportedly endless circulation of an image without any quantifiable loss in quality. Recognizing the potentially eternal existence of the image, Walker assumes the radical stance of emancipation. If Brannon plays off the associations of given iconography, Walker denies any claims on the image—including his own.

The artist's stance applies not only to images, but also to technique and technology; Walker quotes freely from the practice of his predecessors, approaching their ideas and innovations as tools available for his own creative use. For instance, Walker has reworked many of Warhol's projects, from his Rorschach inkblots to his riot imagery. Warhol's infamous *Race Riots* series appropriated newspaper images of racially-motivated riots and then staged a glamorous dismissal of the represented events, reproducing them as aesthetic images rather than witness. Walker returned to Warhol's sources, retrieving similar images, which he then interrupted with an absurd ejaculation of toothpaste, satirizing the erotic undertones of the action through the use of a deliberately hygienic material. In a further gesture towards hygiene, the toothpaste itself does not come into physical contact with the photograph. Instead, the artist applies this unorthodox material directly to the scanner bed and digitally collages the resulting scan on top of the other found images. A similar process is at work behind Walker's series of "chocolate works"; however, for these works, the artist does not only drizzle chocolate onto the surface of the scanner, he uses actual chocolate as "ink" when printing the composite image.

Pushing the possibilities of the silkscreen technique, Walker's self-described "brick paintings" [Figs. 17-20] are actually multi-layered collages, the products of a deceptively complicated process. The artist first scans individual bricks and cinder blocks, one by one "laying" them in a digital composition (which owes much of its formal arrangements to the artist's New York City surroundings, conjuring the bricked-up facades of the Lower East Side). The finished images are manually silkscreened onto gessoed canvas using translucent dyes, which imbue a near photographic finish to the work. The artist counters this hyperrealism by manually printing the images using oversized silkscreens that inherently offset registration or introduce other minor variations. Next, he hand-cuts "mortar" from newspapers or magazines including *The New York Times*, *The Guardian* or *Hello!*. He includes one page from the particular source material on the back of the image, a systematic act in the vein of artists like On

Kawara. As a final gesture, Walker does not specify any precise orientation for the finished works, betraying the portrait and landscape conventions of traditional painting.

Walker's work has turned to Warhol not only as inspiration, but also as content. The famous producer of icons appears as an icon himself in the series *Andy Warhol and Sonny Liston fly on Braniff (When you got it—flaunt it)* [Figs. 22, 23]. Walker reproduces an advertisement for Braniff luxury airlines, which pictured Warhol, at the height of his fame, and acclaimed boxer Sonny Liston, enjoying the airline's spacious accommodation. Walker obscures Warhol's face with a collection of silkscreened stars, embellished with Lindt chocolate wrappers. The set of twenty-four prints are arranged in a horizontal procession, exploring the potential manipulations made possible by digital technology, while preserving a certain nostalgia for a dated palette of colors and imagery. In a nod to another of his influences, the artist Felix Gonzales-Torres, Walker produces this image as a poster to be given away freely to visitors, putting into practice Walker's ideas about image circulation. Typically the posters are made available in a stack at the center of the room, leaving the viewer to decide whether or not to take one.

Of all of his works, the *Mac* series most cleanly encapsulates Walker's practice of "recycling" fixed images back into the dynamic flows of the image economy. The artist begins with an archaeology of his own practice. For an early series, he had sought to escape the systems of image "consumption"; rather than offering a framed, final "product," Walker distributed disks containing digital files alongside permission for the owner of the disk to tamper with the images at their discretion. (Critically, Walker retained the rights to these images, even in their altered states.) In response to this experiment, most collectors ignored the possibilities offered to them by the artist and simply printed the works in the more palatable format of a poster. By collecting and scanning photographs of these posters installed in the collector's homes or galleries, Walker once again "frees" the images into the realm of digital manipulation and distribution.

For the *Mac* series of "self-portraits" [Fig. 16] Walker samples advertisements for the Macintosh computer company, mining the rich media history of a much-fetishized object. He then integrates the scanned installation shots from collectors' homes into the flow of advertising imagery, confusing consumerism and image consumption. The particular lightbox format echoes the lit screen of a laptop computer, but at a scale that typically connotes contemporary advertising, suggesting the lighted signs on street corners and

subways. Rich with humor, irony, and an understanding of composition, Walker's works seize on the possibilities of image-making in the digital era. His practice merges manual and digital processes, whose intricacies are masked by the seeming simplicity and candor of the images produced.

WADE GUYTON

With his "printer painting," Wade Guyton further blurs the bounds between manual and digital, employing the traces of his production process as an aesthetic device. His inquiry into visual semantics follows a narrative trajectory, tracing back to his 2003 series of "printer drawings." Tearing pages out from pictures books, the artist "negated" their surfaces with a bold x, executed with a large-scale printer. Thus from two existing images—the found photograph and the digitally-derived x—Guyton generated a third "original" image, whose own significance amounts to more than the compounded significance of its sources.

Guyton soon transitioned into printing directly onto canvas. What differentiates the artist's approach from traditional printing is that Guyton employs a computer printer, which is pointedly ill-equipped to handle such material and must thus be "tricked" into accepting it. The canvas itself must be doubled over to pass through the printer, meaning that the works are bisected vertically through the visible "gutter" created by this fold. Guyton further intervenes by tugging and pulling at the canvas as it feeds through the printer, triggering print errors and surface irregularities that prevent a perfect reproduction of the digital image. This tactic removes the artist's hand only nominally from the painterly process, as the artist's intent is inscribed in each variation resulting from his unorthodox printing technique.

By allowing for the material to misalign with the printer, Guyton directs attention to the medium. This approach is very much indebted to Warhol, who seized upon the off-registration of a silkscreen as a tool for breaking the illusion of depth and returning the focus to the surface. Following Warhol's lead, Guyton transforms the process into a pictorial device in itself, making his work as much about the production as it is about the motifs contained within.

As with Brannon, and Indiana before them, Guyton's selected motifs derive primarily from typography. For his "printer drawings," Guyton had printed a thick, black x over found images. Soon afterwards, the \cup made its debut in the artist's repertoire. While the x threatens to void content, the \cup acts as a container, creating a space to be filled. A third recurring motif is the flame, which was originally excerpted from a book

cover. In 2006, Guyton produced a series of paintings that included both the \cup and the flames [Fig. 25]. While repetition has always been crucial to Guyton's practice as a technical device, in these particular paintings, the artist experimented with systematic variations of a composition of set elements.

The \cup or the x gradually lost possible semiotic associations as Guyton began to embrace a larger degree of abstraction. In the interim works, the motif takes a life of its own, both a symptom and a victim of the technology used to produce the works. This is visible in the untitled series of Epson inkjets on linen from 2007 [Figs. 26-30], in which the x appears fragmented, partial, or disjointed. While Guyton's initial use of the x might have wielded certain associative meanings (the crossing out of the base image, a rejection of the illusions of the real, or even the acting signature of the artist), here the x has forfeited its semiotic integrity in favor of compositional ingenuity.

Around 2007, Guyton's canvases make another distinct evolution. The printing process is carried to its extreme, and the image is completely emptied of motifs (creating the new motif of the monochrome). These monochrome paintings [Figs. 31, 32-38] are based on computer illustrations of solid black rectangles, which must be printed multiple times to cover the entire surface of the canvas, which has already been folded to fit through the printer. Guyton qualifies this series as "ostentatiously" monochromes, as their surfaces are rife with errors, irregularities, and moiré patterns from the printing process. This particular moment in Guyton's practice can be related to Richard Serra's prints, dating from the mid-1970s. While Serra had sought to return to the materiality of process and to the body as an agent of production, Guyton mines the collision of a visual image and the mechanical means of its production.

STERLING RUBY

Sterling Ruby's reassertion of surface and materiality emulates the artist's conflicted relationship with Minimalism. Ruby self-consciously applies the vocabulary, scale, and forms of the Minimalism, but he plays up the deliberately "dirtied" and deceptive quality of his materials, in what he calls "Unmonumental Monumentalism." The artist thrives on the clash and co-existence of opposites in his work; he often charges pieces with strong antithetical statements (such as "anti-beautiful" or "Anti-print"), but the objects themselves appear more ambivalent, bowing to the artist's beloved "Amorphous Law."

Perhaps this respect for all things amorphous can be traced to Ruby's early experience with a particular sort

of West German studio pottery. Termed "Fat Lava" and characterized by garish coloring, bizarre patterning, and contrasting forms, this pottery was produced between the 1950s and 1970s, at the peak of innovation in ceramics. Ruby's mother not only collected this work, but dabbled in it herself. While Ruby touches on a dizzying array of media—from drawing and painting to sculpture and video—his ceramic practice remains fundamental to his broader vocabulary. Even today, the artist champions many of the key characteristics of "Fat Lava," using unusually thick drip glazes and the volcanic glazes in his organic clay forms.

Ruby positions much of work as overtly polemical to Donald Judd's *The Complete Writings*, Judd's decisive (often dismissive) pronouncements on the state of art. Reading Judd triggered an almost visceral, anti-Minimalist response in Ruby, clearly stated in his *Anti-Prints* [Figs. 39-41]. In this series, Ruby overtly decries the tyranny of geometry with the black-lettered graffiti LONG LIVE THE AMORPHOUS LAW or the assurance that THIS WON'T LAST spray-painted over "Minimalist" architectural drawings. Complicating this assault on Minimalism are the placard's marble supports, which appear as if specific objects" requisitioned for practical use.

Ruby's relationship with Judd plays out more problematically in his sculptures [Figs. 42-44], which often make explicit formal reference to the work of the latter artist, borrowing not only form, but also the industrial scale and material. Rather than preserve the immaculate surfaces (as espoused by Judd), Ruby makes his work accessible to the viewer through visible fingerprints, smudges, and crudely-etched inscriptions. Ruby's paintings [Figs. 46, 47] similarly consist of material accumulation, insinuating the "anti-beautiful" accretions of bodily fluids. Ruby's paintings, like his sculptures, owe a debt to the artist's encounters with street gang graffiti in Los Angeles, California. There, gangs mark their territory with spray-painted "tags," which are then layered with counter-claims, eventually building into an indecipherable image. To create these paintings, Ruby engages in a one-man warfare, tagging the canvas with spray-painted claims. The "accidental" aesthetics of the works in turn suggest recent art history, with a particular affinity to American Abstract Expressionism. Ruby interrupts these potential aesthetic allusions with a liberal spattering of additional paint drips, which break the spell of the "beautiful" surface.

As with the traces left on the Formica works, the drips in the paintings record the artist's labor and the quantity of spray-paint expended in the production process. Their scale and weight would almost seem to align the paintings with sculpture.

The works comprising the artist's *Alabaster* series from 2008 [Figs. 48-53] likewise oscillate between their status as object, sculpture, and painting (inherently invoking Judd's definition of the "specific object"). Made from injecting dies into urethane slabs, the works mock the Minimalist idea of the perfect monochrome surface, presenting found pastiche patterns as a surface for painterly contemplation. Posing for alabaster or high-end marble slabs (when in fact they are made of a pedestrian petroleum derivative, no different from the countertop of a fast food restaurant), the works also confront the high-Modernist adage of the purity of form and material.

WALEAD BESHTY

As with the other artists, Walead Beshty focuses on the technical processes of the production of an image, but he removes the process even further from the artist's control. Whereas Guyton's and Ruby's surfaces translated traces of the process into aesthetic devices, Beshty experiments with more direct means of imprinting these traces, rendering the resulting images more documentary than decorative. To accomplish this, the artist sets the technology, but allows time and travel to play the key role in production, often inviting environmental factors (or even audience members) to participate in the creation of his images.

From the beginning, Beshty's work has reflected an interest in time, travel, and accident. His early photographs surveyed the particularities of shopping malls as spaces explicitly designed to facilitate circulation (both of commodities and of consumers). From 2001 to 2006, he frequently traveled to Berlin, where he photographed the abandoned Iraqi Embassy. During one return trip from Germany to the United States, the artist's negatives were partially exposed as his baggage passed through the airport security scans. The chromatic "damage" to the negatives acts as an additional, accidental processing, layering swaths of color over the images of the embassy's destruction.

With the resulting body of work, candidly called *Travel Pictures*, Beshty subtitles each print after the accidental chromatic variations, rather than after the original photographed event. Thus, an image of books strewn across the floor takes on the pseudo-idyllic title *Travel Pictures (Rose)*, in deference to the pink tones seeping down one side of the image.

Beshty later produced a second series, *Transparency* [Figs. 54-59], which appropriates the accidental abstractions created by the airport security scans and isolates them as distinct images. Whereas the chromatic variations in his *Travel pictures* had happened by chance, here Beshty deliberately exposes empty film to airport

x-rays. While the artist cannot control the effect of the exposure, he asserts his authorship by selecting, scanning, and cropping sections of the negatives. He derives the titles for these images from a formulaic combination of the dates and locations of the journeys that produced them, suggesting an abstracted travel diary. Further distancing this record from the event, the artist uses the airport codes, rather than the city names. This tinges the series title with even more irony, further contrasting the evident with the obscured.

Beshty concurrently developed a large body of work based on photograms. Developed in the early 20th century, the photogram technique consists of exposing photo-sensitive paper to different degrees of light. This direct processing records any obstruction between the light source and the paper, inscribing traces of any objects placed on the paper. The photograms essentially replicate the effect of the x-ray machines, but they allow the artist more agency over the duration of the exposure and affected areas. Beshty has experimented with multiple manipulations and variations of this technique, altering the compositions through folding, crumpling, or curling the paper, as well as through adjusting the intensity and angle of the light [Fig. 61].

Beshty takes a similar approach to his three-dimensional objects. For his recent series using FedEx boxes, the artist commissions glass cubes custom cut to the dimensions of FedEx readymade mailing materials. He then sends these objects to the exhibition site through the eponymous courier service. Along the way, each object incurs incidental damage from its specific journey, which are recorded in the fractures along the glass surface. Upon reaching the exhibition, each unique work is displayed with its original packing material, as yet another adaptation of the travelogue.

In his work with mirrored floors [Fig. 60], the damage is incurred not by anonymous handlers, but by the visitors to the space. Beshty covers the entire floor of the exhibition space in reflective glass. As visitors travel through the room, they become the co-authors of the work, creating cracks and fractures along the surface. At the end of the exhibition the panels are removed so that they can be displayed again on a wall like a painting, documenting the exhibition history through traces of the visitors' presence. In this sense, what is displayed during the exhibition is not the product but the production.

GUYTON \ WALKER

If Beshty works with the floor of the gallery, Guyton \ Walker turn to the walls; their silkscreens are printed onto dry-wall, a material more commonly found in the

make-up of gallery walls, than on them. The deliberately “base” nature of the material layers with the anti-authorial nature of the media—silkscreened imagery, that has been scanned (offering another interpretation of the direct trace) and then subjected to further digital manipulations. The process does not so much erase the artists’ hand as digitally disguise it.

A collaboration between Wade Guyton and Kelley Walker, this truly integrated practice functions as an entity entirely distinct from the artists that comprise it. Guyton \ Walker began to exhibit in earnest around 2004, but the two artists had initiated their collaboration even earlier, while studying together at the University of Tennessee, Knoxville. This was a moment on the cusp of the technological shift in media technology, at the advent of the sophisticated media programs that were to radically change access and agency over the image.

Guyton and Walker responded to this technological shift in different ways, reflected in the logic of their individual production processes. Through this understanding, Walker, with his scanner, takes on the conceptual ramifications of the “input” of information, while Guyton, with his digital printer, produces the “output.” These distinctions blur, absorb, and erase themselves in their collaborative process. Using a double-barrelled name, Guyton \ Walker carves a space that is more humorous than their individual production. Layering art historical associations while probing the possibilities of image production when a scanner and printer are not used according to the manual, Guyton \ Walker’s experimentations trouble the relations between artist and technology, alternatively oscillating between artistic intent and indifference.

Guyton \ Walker interrupts the structure of FIVE with a “sixth” intervention. For *Untitled* (2008) [Fig. 63], Guyton \ Walker loaded a flat bed scanner with sliced limes, splayed pomegranates, and bananas—some still tucked in their peels. The scanner’s optics captures negative space, gauging the relative differences in opacity and transparency. The images are altered digitally and then printed onto dry-wall panels. Often in their installations, these panels are propped up by

paint-cans, whose labels are simultaneously echoes and origins of the imagery on the panels. Indeed, much of the imagery depicted on the particular panels in FIVE was produced by rolling the labeled paint cans across a flat-bed scanner as it was operating. The result distorts the cylindrical form into a wavy stripe, emblazoned with a lone orange slice, textile samples, or swaths of clean, bright color.

More than a display of technical prowess, Guyton \ Walker’s work invokes a Pop sensibility with a perceptible vacancy. If Warhol had used the technique of reproduction to empty images, Guyton \ Walker seize on similar technologies to create images that are “ready-made” as empty. Their experiments investigate the extent to which art can act as ambivalent in a new image economy.

FIVE

When assembling this exhibition, it seemed particularly important to present this work within a social and political framework, despite these artists’ strategies of aesthetic ambivalence and process-oriented practice. The recent interest in reinvesting the contemporary work of art with materiality and form is in no ways limited to an “American” response. Indeed, many of the technologies that have enabled these formal advances have likewise worked to dismantle concepts like national identities, promoting instead a free exchange of images, ideas and information. By recovering this “American” subtext, however, FIVE recognizes the specific context of the exhibition and distinguishes the trajectories presented from Russia’s own rich history of Modernism (which maintains an entirely different—but equally complicated—relationship with commodity culture). By both excavating a conceptual lineage for the works presented but also emphasizing their ability to act as or imitate commodities, FIVE is able to address a new economy of image production, circulation and consumption.



СТИХОТВОРЕНИЕ УИЛЬЯМА КАРЛОСА УИЛЬЯМСА «Великая цифра» посвящается мимолетной встрече поэта с пронсящей мимо гудящей пожарной машиной с нарисованной на боку цифрой «5». Отрывистые строки стихотворения передают ощущение скорости, а их стройные графические ряды отдаленно напоминают очертания нью-йоркских небоскребов, среди которых жил поэт. Это сочетание простоты и изобретательности воплощает в себе динамику американского модернизма, который на полной скорости несется сквозь новые городские промышленные ландшафты. Стихотворение «Великая цифра» вызвало целую волну интереса среди художников и вдохновило их на создание творческих «ответов» Уильямсу, основанных на интерпретации его произведения. Цифра 5, обогащенная новыми ассоциациями и смыслами, стала героиней картин и инсталляций.

Первый такой «ответ» родился в 1928 году, когда американский художник Чарльз Демут создал картину «Цифра 5 в золоте». Уделяя внимание «звуковым эффектам», интересовавшим Уильямса, Демут использовал холодные металлические оттенки, графические повторения и стилизованный визуальный ряд, чтобы передать «удары гонга / завывание сирены / и громыхание колес по мостовой». Художник создал ощущение скорости формальными средствами — «пятерка» повторяется на картине несколько раз, как будто бы все дальше удаляясь от зрителя. Авторский стиль Демута позже назвали «плакатным кубизмом»*. Сочетание формальных разработок высокого модернизма с языком рекламы во многом предвосхитило эстетические устремления, которые позже стали основой американского направления поп-арт.

В 1960-х годах американский художник поп-арта Роберт Индиана обратился к этим двум произведениям в серии картин «Американская мечта». Делая отсылки к работе Демута, он продемонстрировал отчетливое американское происхождение своей картины, связав два важнейших эпизода так называемого «американского столетия» — модернизм и поп-арт. Индиана превратил пожарную машину в пятиконечную звезду с американского флага и вывел на поверхности картины с помощью трафарета слова AMERICAN DREAM, тем самым подчеркнув роль современного искусства в продвижении идеи американской силы и созидательности (а также намекая на ее промахи). Использование трафарета ослабило рукотворный характер этой картины и уподобило ее массовому продукту, тем не менее сохранив ауру оригинала. В работе 1963 года «Бриллиантовая пятерка Демута» [Илл. 1] Индиана убрал все слова и изобразил «американскую мечту» исключительно графическими средствами. Лаконичная композиция, ограниченная цветовая палитра и строгая форма «пятерки», помещенной точно в центре картины, служат визуальным эквивалентом линейной структуры стихотворения Уильямса.

«Пять», третья выставка в a1va kov art projects на фабрике «Красный Октябрь», рассматривает всю эту цепочку отсылок и параллелей в качестве модели для дальнейшего исследования преемственности в американском искусстве. Экспозиция выставки, концептуально выстроенная как пятичастная структура, представляет новые работы Уалида Бешти, Мэтью Бреннона, Уэйда Гайтона, Стерлинга

Великая цифра

*«Лил дождь,
уличные фонари
горели в ряд,
я видел золотую цифру 5
на красном кузове
пожарного грузовика,
блестящую и безразличную
к ударам гонга,
завыванию сирены
и громыханию колес по мостовой —
золотую цифру, парящую
над улицей ночной».*

Уильям Карлос Уильямс,
1921

* В своем исследовании американского искусства «Великое американское дело» Ванда Корн объясняет термин «плакатный кубизм» так: «Это стиль, который объединяет в себе композиционные средства кубо-футуризма и безыскусность, новую типографику, «считываемость» плакатов и постеров 1920-х годов. Плакатный кубизм сознательно смешивает высокие принципы модернизма и низовую культуру уличной рекламы». (209)

Руби и Келли Уолкера — пяти современных художников, которые умело сочетают в своем творчестве продуманное использование новых технологий с элементами случайности. Параллельная экспозиция «Исходные Пять», которая выступает основой выставки «пять», включает в себя наряду с картиной Роберта Индианы «Бриллиантовая пятерка Демута» еще по одной работе его четырех современников — ключевых американских художников Дональда Джадда, Эда Руши, Ричарда Серры и Энди Уорхола, каждый из которых внес значительный вклад в развитие американского искусства и образительной культуры. Обращая внимание на эстетические параллели, выставка «пять» исследует непреходящую актуальность этих художников и обнаруживает связь современного поколения с их предшественниками в разработке и критике формальных вопросов, поставленных американским модернизмом.

Стоит на мгновение задуматься о специфике самого американского модернизма. Наиболее общее определение характеризует его как ответ западного общества на появление и развитие новых технологий, произошедшее после промышленной революции. Однако понятие «американский модернизм» включает в себя такое множество разнообразных трендов и тенденций, что некоторые художественные направления следует рассматривать отдельно для того, чтобы сохранить строгое употребление этого термина. В данном контексте понятие «модернизм» применяется по отношению к критическому исследованию природы образов, появившихся благодаря новым технологиям тиражирования.

Немецкий философ и историк Вальтер Беньямин посвятил анализу затруднительного положения, в котором оказалась традиционная концепция искусства после появления технологий воспроизводства изображений, свою знаменитую работу «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». По сути, массовое производство поставило под вопрос идею «уникальности» произведения и повлекло за собой появление изображений, которые не были обязаны своим

происхождением холсту и тем не менее получили существование в качестве произведений искусства. Тем временем фотография освободила живопись от обязательства достоверного изображения. Искусство, сведенное к форме и материалу, теоретически могло существовать ради себя самого. В действительности же само понятие «искусство ради искусства» было продиктовано социальными и политическими мотивами.

Эпоха модернизма позволила Америке заново открыть себя миру через пропаганду «американского искусства», адресованную Европе (и отчасти созданную там же) и окрашенную в политические тона. На протяжении XIX века Америку романтизировали как дикую землю, нетронутую историей. К концу века эти представления претерпели изменения, а идеология первооткрывателей стала не только применяться к территориальным расширениям, но и привела к радикальному пересмотру образа жизни в имеющихся крупных городах. Америка больше не была землей бескрайних прерий и теперь стала метрополисом и Меккой для тех, кто поклонялся техническому прогрессу, новому веку машин и небоскребов. Новый характер жизни должен был найти свое отражение в новом искусстве и новом способе самовыражения. Проблема, как отмечает Ванда Корн в своей книге «Великое американское дело», состояла в том, что «ни европейцы, ни американцы изначально не знали, каким именно должно быть это новое искусство. Все понимали, что оно не должно выглядеть по-европейски и должно соответствовать особенностям американской культуры и общества. Но они чувствовали, что не обладали ни интеллектуальным пониманием, ни визуальными формами для выражения современной национальной идентичности. Они вынуждены были их изобретать».

Усилия по созданию «нового человека» сложились в манифест так называемой американской мечты. Укорененная в идеале промышленного города и производительности, эта мечта была устремлена к эпохе, в которой современные технологии работают на благо граждан. Она нашла

свое лучшее графическое выражение в «плакатном кубизме», который сочетал театральные элементы с практическими основами и промышленными технологиями, обращаясь к языку рекламы и авангарду.

Второй послевоенный период стал временем нового расцвета идеи «американской мечты». Если раньше Америка воплощала в себе представление о затерявшейся нетронутой земле и стране возможностей, то после Дня Победы эти обещания предстали сбывшимися и Америка стала страной изобилия. Реклама теперь сосредотачивалась не на потенциальном производстве товаров, а на их потреблении. В стране изобилия качество и эксклюзивность заняли место практичности как самые ценные характеристики товара потребления. Новая мечта потребовала обновленного словаря форм, который привнес в стилистические изыски «плакатного кубизма» лоск современных товаров потребления. Если «плакатный кубизм» конца 1920-х годов смягчил острые углы высокого модернизма, то визуальный словарь 1950-х годов имел дело с сырым материалом американского абстрактного экспрессионизма, преобразовывая новые эксперименты с формой (и, что было еще более насущным, новое видение американского искусства) в нечто более привлекательное для масс.

Безусловно, идеологическое смещение акцентов от промышленного производства к человеку вызвало отчуждение потребителя от продукта, недовольство которым проявит себя позже, в 1960-е и 1970-е годы. До наступления этого момента период 1950-х остается мифологической эпохой изобилия, максимально приблизившей американцев к реализации великой Мечты, и отрезком времени, идеология и реклама которого до сих пор служат богатым источником готового материала для художников.

«ИСХОДНЫЕ ПЯТЬ»

Американский модернизм порвал с традициями классической живописи и начал разрабатывать новые концепции формы, авторства и искусства в век технической воспроизводимости. Сорок лет

спустя исследование этих вопросов продолжило новое поколение американских художников, наследуя в этом американскому модернизму, но обращаясь к проблемам современной для себя эпохи. Выставка «Исходные Пять» представляет избранные «ответы» современных художников модернистам, приглашая к дискуссии о проблеме формы, материала, образа и понятия аутентичности.

Если модернисты имели дело с оригинальным изображением, то середина XX века подарила человечеству масс-медиа — систему широкого распространения визуальных образов. Индиана отреагировал на новые условия произведениями, которые подражали рекламному плакату и эстетике промышленного производства, но сохраняли ауру рукотворного оригинала. Его серия картин «Американская мечта», которая сообщает таким ценностям, как «любовь» и «американская мечта», жутковатый рекламный блеск, передает одновременно восхищение и разочарование новой реальностью.

Эд Руша продолжил работу с типографским языком рекламы. Его коллаж «Лас Пальмас» (1967) [Илл. 2] основан на смешении высокой и низкой культур и использовании «бытовых» материалов. Кожаный ремень, включенный в композицию, отсылает к языку абстрактного экспрессионизма, но также служит обозначением уличного знака. В дальнейшем Руша разработает живописную технику, которая привнесет в типографский метод эстетику высокого искусства. Рисуя отдельные слова на готовых основах для билбордов, Руша раскрыл живописный потенциал письменной речи.

В отличие от своих современников Энди Уорхол двигался в противоположном направлении, используя товар массового производства для получения «оригинала» с помощью техники шелкографии, которая успешно стирала следы руки автора. Многократно тиражируя изображения, заимствованные у масс-медиа, Уорхол бросал вызов понятию авторства и аутентичности, осуществляя критику культуры потребления и циркуляции образов. Приписывая изображению новый контекст в качестве произведения искусства, Уорхол уничтожал

его прежнюю функцию. В работе «Катастрофа скорой помощи» (1963) [Илл. 3], которая является частью серии «Катастрофы», Уорхол перепечатал газетные фотографии с изображением автомобильных аварий. Из-за произведенного вручную увеличения картинка стала «зернистой», но зритель сразу считывает изображение. Эти отпечатки необычайно красивы, что противоречит их шокирующему содержанию.

Параллельно проявившейся критике массовой культуры возникло другое направление искусства, которое провозгласило победу материальности искусства над изображением. Дональд Джадд основал направление, которое впоследствии будет названо «минимализмом», — утверждение превосходства формы и материала произведений, которые открыто заимствуют новую промышленную эстетику и присущую ей монументальность. Мало интересуясь изображением окружающего мира, художник начал создавать искусство из «реальных материалов в реальном пространстве» в виде так называемых конкретных объектов, которые сочетали в себе аспекты живописи и скульптуры. Его работа без названия 1966 года [Илл. 4] является примером такого объекта. В ней конструкция из стали и оргстекла отсылает к скульптуре, а ее настенное расположение — к живописи. В то время как традиционная картина располагает изображение в рамках холста, Джадд открыл «изображения» своих объектов времени, перемещениям и случайности, которые позволяют зрителю видеть эти произведения по-новому в зависимости от местоположения и меняющейся перспективы.

Не разделяя творческих принципов Джадда, Ричард Серра стремился сообщить своим произведениям материальное начало, освобождаясь от тирании изображения во имя художественного жеста. Серра разработал неповторимый художественный язык, основанный на упрощении формы, интересу к связи произведения с конкретным пространством, а также внимании к силе тяжести и балансу. Представленный на выставке рисунок 1975 года [Илл. 5] перекликается с ранними

работами художника. Покрывая бумагу толстым слоем черной краски и не нарушая изящной композиции, Серра превозносит массу, плотность и объем простой формы.

Каждый из этих пяти художников демонстрирует интерес к поверхности работ и повторению мотивов, создавая произведения, укорененные в своей эпохе, но продолжающие диалог с американским модернизмом (иногда напрямую, как в случае «Бриллиантовой пятерки Демута» Роберта Индианы). Они изучают образы и возможности их выразительной силы, опираясь на широкий спектр изобразительной культуры. Их формальное и концептуальное наследие является основой для понимания произведений, представленных на выставке «Пять».

ВЫСТАВКА «ПЯТЬ»

Художники, принимающие участие в выставке «Пять», обращаются к концепциям модернизма в контексте новой экономики и условий циркуляции образов. Недавно возникшие технологии цифрового репродуцирования позволяют изображениям бесконечно воспроизводить себя без потери качества и, по сути, образуют новые схемы производства и распространения образов. Художники исследуют эти схемы, используют их или сопротивляются им, акцентируя внимание на процессе производства и его материальной стороне.

Использование бывшей фабрики в качестве пространства для этих исследований кажется не простым совпадением. В то время как выставка сосредотачивает внимание на критической и эстетической преемственности представленных американских художников, российский контекст, в котором показана выставка, открывает произведения дополнительными интерпретациями. Располагаясь в стенах фабрики «Красный Октябрь», эти работы вступают в диалог не только с художниками «Исходные Пять», но и с богатой историей самой фабрики.

Фабрика, построенная в 1853 году как частное предприятие, принадлежащее немецкой семье Эйнем, была национализирована и получила

название «Красный Октябрь» во время русской революции. Не в состоянии примирить шоколад с советской идеологией, государство тем не менее продолжило производство продукта, считавшегося роскошью, что было равнозначно эстетическому жесту. Конструктивисты, включая Родченко, Попову и Маяковского, работали над рекламной компанией, которая должна была сделать потребление шоколада частью политически корректной жизни советских граждан. Созданные изображения дали одни из самых известных образцов конструктивистской формы. Аналогичное идеологическое обновление коснулось и пространства самого здания фабрики, которое отражает сочетание первоначальной архитектуры со следами после революционных вмешательств, где эстетическое взаимодействует с практическим.

Таким образом, если с точки зрения концепции выставка «пять» акцентирует внимание на форме, технике и процессе производства, то с социально-политической перспективы она содержит в себе нарочитую неопределенность, схожую с той, которую можно обнаружить в выставочном постере Мэтью Бреннона [С.56], отобразившем расхожие представления американцев о России.

МЭТЬЮ БРЕННОН

Мэтью Бреннон часто обращается в своем творчестве к традиции иконографии и типографической печати и использует не только язык, но и формы современной массовой культуры. В этом смысле новая интерпретация мотива «5» стала естественным продолжением его художественных поисков. Бреннон многое заимствует из эстетики рекламных постеров, разрабатывая современный эквивалент «плакатного кубизма». В то время как многие потребительские атрибуты «американской мечты» уже давно распространились по миру, Бреннон с типичной для него графической точностью визуализирует мифы, связанные сегодня с Россией. Он строит образный ряд страны на основе расхожих символов — хрустальных бокалов и икры, бутылки водки и тома книги Набокова. Сама цифра 5 занимает

пространство между бокалами и баночкой икры, что отличается от композиций более ранних работ.

Сочетая литографию, печатные тексты и шелкографию, Бреннон использует чистые цвета, плоские формы и узнаваемые силуэты, заимствуя вкрадчивые интонации модных рекламных слоганов и обнажая пустоту материальных желаний, возникающих в результате продуманных коммерческих стратегий. Подобный конфликт между тем, что очевидно и что подразумевается, является ключевой характеристикой произведений художника. Если Уорхол озвучивал критику потребительской культуры, лишая означаемое смысла через бесконечное повторение изображения, то Бреннон создает печатные работы со стилизованными формами в единственном экземпляре. Он черпает вдохновение в репертуаре образов, связанных с индустрией роскоши и внешними атрибутами успеха (как, например, туфли на шпильке или бокалы для коктейля). Таким образом, Бреннон не столько лишает означаемое смысла, сколько демонстрирует, что означаемое уже выветрилось, устарело или ушло. Эти формы моментально считываются, но их понимание усложняют на первый взгляд бессмысленные подписи.

Насмешливые, игривые и остроумные подписи Бреннона, пародирующие рекламные приемы, вызывают эффект, который сам художник называет «неуместным восприятием». Слова подобраны точно, как и сама композиция, но содержащийся в них элемент провокации делает интерпретацию произведений не столь однозначной. Например, печатные изображения виниловых пластинок из серии «Золотой диск» повторяют форму этой награды, но сопровождаются подписями довольно сомнительного содержания, как, например, «Жареный моллюск», «Неубранная кровать» или «Грязное дельце» [Илл. 8]. Другая серия «вышитых» работ художника [Илл. 9], которые сочетают технику шелкографии с вышивкой, статуэтка высшей награды американской киноиндустрии «Оскара» изображена рядом с кустарником и в окружении стайки голубей как забытая

и безвестная скульптура в городском парке. В этом контексте символ успеха современной культуры демонстрирует свою незначительность. Но скульптура не может испытывать сожалений, и любые суждения на ее счет возникают в сознании зрителей. Находя выражение своих экзистенциальных идей, Бреннон часто обращается к образам животных (или к звукам животного мира, как в работе 2006 года «Гиена» [Илл. 10], которая включает в себя запись похожего на смех лая гиены, сделанную художником в Берлинском зоопарке).

Субверсивные, псевдоюношеские интонации Бреннона скрывают за собой зрелое мастерство его визуального языка и эстетики. Выбор художественной техники — шелкографии, литографии, коллажа и даже вышивки — намеренно ускользает от системы ценностей, основанной на непрекращающемся и коммерчески мотивированном стремлении к «новому», и не укладываются в клишированные представления о «мужественном» искусстве. Графическое чутье художника сложилось на основе таких разных источников, как киноплакаты Голливуда и печатная атрибутика «гаражных» панк-роковых групп Лос-Анджелеса. Его работы наполнены обращениями к рекламе 1950-х годов с соблазнительными интонациями и оптимистичными слоганами, которые маскировали все нарастающее отчуждение массового потребителя. Слоганы, которые использует Бреннон, передают разочарование людей взрослой жизнью, вскрывают их социальное беспокойство и страх перед поражением. В результате картины Бреннона являются не столько критикой потребительской культуры, сколько изображением ее атрибутов.

КЕЛЛИ УОЛКЕР

Как и Мэтью Бреннон, Келли Уолкер обращается к содержанию и изобразительному языку рекламы, но отдает предпочтение технике репродукции, а не стилизации и цитированию. Продолжая осмысливать вопросы, поставленные еще Энди Уорхолом, Уолкер разработал метод и язык цифрового тиражирования, используя сканер для «присвоения» не только изображений, но и непосредственно следов физических объектов. При этом художник предпочитает использовать понятие не «апроприации», а «ре-апроприации», то есть «повторного присвоения», настаивая на незавершенности этого процесса. Уолкер стремится не столько укоренить найденное изображение в новом контексте, сколько освободить его от привычного цикла производства, распространения и потребления, которому подчиняются сегодня образы.

Для Уорхола «присвоение» было одной из форм художественного высказывания, критикой и комментарием к вопросам авторства, контекста и художественной техники, имитирующей другую. Уолкер же изучает создание и потребление изображений в современной экономике образов, в которой цифровые технологии позволяют производить практически бесконечную циркуляцию изображения без потери в качестве. Признавая потенциально вечную жизнь изображений, Уолкер осуществляет их радикальную эмансипацию. Если Бреннон строит свои работы на основе ассоциаций с уже существующей иконографией, то Уолкер отказывается от каких-либо прав на обладание изображением, даже созданным им самим.

Эта позиция автора распространяется не только на изображения, но и на его подход к технике и технологиям — Уолкер свободно цитирует своих предшественников, применяя их идеи и находки как средства для создания собственных работ. Например, Уолкер переработал многие проекты Уорхола — от пятен Роршаха до изображений уличных беспорядков. В знаменитой серии «Расовые беспорядки» Уорхол использовал фотографии из газет, но воспроизвел их не в виде документальных свидетельств, а в качестве «гламурных» художественных изображений. Уолкер обратился к похожему приему и сделал примерно то же самое, обработав изображения с помощью зубной пасты, размазанной по картинке, и в этом намеренном использовании гигиенического средства нетрудно усмотреть шуточный эротический подтекст. Эротизм художника можно считать «гигиеническим» еще и потому, что паста не соприкасается с изображением — художник накладывает ее прямо на стекло сканера и уже потом делает окончательный цифровой коллаж из отсканированных разводов пасты и газетных вырезов. Схожим образом Уолкер создавал свою серию «шоколадных работ», разбрызгивая шоколад на сканер, а также используя его как чернила для печати комбинированного изображения.

Расширяя возможности техники шелкографии, Уолкер создает «кирпичные картины» [Илл. 16], которые являются многослойными коллажами, полученными в результате сложного, на первый взгляд, процесса. Сперва художник сканирует изображения отдельных кирпичей или строительных блоков, складывая из них цифровую композицию, которая во многом напоминает фасады зданий в районе Нижнего Ист-сайда в Нью-Йорке, где живет художник. Законченные изображения печатаются на обработанном гипсом холсте вручную при помощи техники шелкографии и с использованием

полупрозрачных красок, наделяющих работы почти фотографическим качеством. Этот гиперреализм изображений контрастирует с привязанностью художника к ручной печати, которая приводит к появлению случайных визуальных эффектов и отклонений. Затем Уолкер вырезает из газет и журналов (The New York Times, The Guardian или Hello!) отдельные фрагменты и использует их в качестве своеобразного цементного раствора. Аккуратно приклеенная страница, заимствованная из того или иного источника, служит задним планом каждой работы этой серии, напоминая о произведениях Она Кавары и других художников. Уолкер не предписывает своим работам никакой конкретной ориентации, вертикальной или горизонтальной, нарушая законы традиционных живописных жанров портрета или пейзажа.

Уолкер обращался к Энди Уорхолу не только за вдохновением, но и за сюжетами. Знаменитый автор картин, ставших иконами XX века, сам становится иконой в произведении «Энди Уорхол и Сонни Листон летают самолетами Braniff (Имеешь — гордись)» [Илл. 22, 23]. Эта работа воспроизводит знаменитый рекламный плакат элитной авиакомпании Braniff с Энди Уорхолом и всемирно известным боксером Сонни Листоном, сидящими на соседних креслах в салоне первого класса. Уолкер перерабатывает это рекламное изображение, скрывая лицо Уорхола за отсканированным коллажем из пятиконечных звезд, вырезанных из оберток шоколада Lindt. Серия из двадцати четырех печатных изображений расположена в горизонтальной последовательности, благодаря чему зритель может видеть манипуляции, произведенные с помощью цифровых технологий, и при этом, возможно, ощутить ностальгию по оригинальным изображениям и палитре цветов. Воплощая в практику свои идеи о свободном распространении образов и используя стратегию еще одного оказавшего на него влияние художника, Феликса Гонсалеса-Торреса, Уолкер воспроизводит это изображение в виде плаката, который каждый посетитель может забрать с собой. Обычно стопка постеров лежит в центре зала, и посетитель может сам решить, унести с собой один из них или нет.

Среди всех работ Уолкера серия «Мас» наилучшим образом реализует частую у художника практику переработки статичных изображений в динамичный поток образов. Уолкер начинает с археологии собственной художественной практики. В ранней серии своих работ художник стремился расширить границы традиционного «потребления» изображений и предпочел законченному «продукту» в рамке раздачу дисков с цифровыми

файлами, разрешив их владельцам изменять изображения по своему усмотрению (строго говоря, Уолкер сохранял права на эти изображения даже в измененном виде). В своих ранних работах художник пренебрегал традиционной схемой приобретения картин. Вместо того чтобы оформлять работы в рамы, Уолкер распространял диски и разрешал новому владельцу делать с изображениями все, что они сочтут необходимым. Большинство коллекционеров не воспользовались свободой, которую предоставил им художник, и просто распечатали изображения в формате постеров. Собирая и сканируя эти изображения, Уолкер снова подвергает их цифровому воздействию. Правда, большинство коллекционеров не воспользовались этой возможностью и просто распечатывали изображения в форме плаката. Фотографируя эти плакаты на стенах в домах коллекционеров или в галереях, а затем сканируя эти изображения, Уолкер освобождает их для новых цифровых манипуляций и дает им новые возможности распространения.

В серии «Мас» [Илл. 16] Уолкер создает портретный ряд компьютера марки Macintosh, обращаясь к рекламным образам из богатой медийной истории этого компьютера, ставшего настоящим фетишем. Затем художник вставляет в этот рекламный поток отсканированные фотографии, сделанные в домах коллекционеров, стирая границу между массовым потреблением и «потреблением» изображений. Специфический формат лайтбокса создает ассоциации со светящимся экраном ноутбука, а его размер отсылает к современным рекламным носителям в виде подсвеченных витрин, которые часто можно увидеть на улицах и в метро.

Наполненные юмором, иронией и композиционными находками работы Уолкера демонстрируют разнообразные возможности создания изображений в эпоху цифровых технологий. Художник стирает границы между рукотворными и цифровыми процессами производства, скрывая сложность изготовления своих работ за кажущейся простотой и ясностью получаемых изображений.

УЭЙД ГАЙТОН

«Живопись из принтера» Уэйда Гайтона еще больше размывает границы между рукотворным и цифровым трудом, превращая следы процесса производства работ в эстетический прием. Его исследование визуальной семантики восходит к серии «рисунков из принтера» 2003 года, в которой напечатанные на широкоформатном принтере крупные буквы «х» черного цвета накладывались на изображения, взятые из вырванных книжных страниц.

Таким образом, из двух существующих изображений — найденной фотографии и полученного цифровым способом «икса» — Гайтон создал третье, оригинальное изображение, смысл которого превосходит простую сумму двух элементов.

Вскоре Гайтон перешел к печати, осуществляемой непосредственно на холсте. Отличие его техники от традиционной типографской печати состоит в том, что он использует обыкновенный компьютерный принтер, не приспособленный для работы с подобным материалом. Чтобы пропустить материю через принтер, художнику приходится идти на разные уловки — холст нужно сложить вдвое, отчего получившиеся изображения имеют вертикальный «шов». Более того, Гайтон вмешивается в сам процесс печати, теребя и натягивая холст во время его прохождения через принтер, что вызывает погрешности и случайные эффекты печати и не позволяет получить идеальное воспроизведение цифрового изображения. Таким образом, этот способ печати лишь номинально устраняет руку художника из творческого процесса — авторская воля и намерение присутствуют в случайных эффектах и вариациях этой необычной техники.

Позволяя материалу вступить в противоборство с принтером, Гайтон делает акцент на художественной технике. Его творческий подход во многом обязан Энди Уорхолу, который пользовался шелкографией как средством, позволяющим устранить иллюзию глубины и вернуть внимание к поверхности. Следуя заветам Уорхола, Гайтон, по сути, превращает процесс в живописное средство, посвящая свои работы процессу производства в той же мере, что и скрытым в них художественным мотивам.

Точно так же как Бреннон и ранее Индиана, Гайтон использует мотивы, взятые преимущественно из типографской печати. После крупных черных букв «х», напечатанных поверх найденных изображений в серии «рисунков на принтере», он перешел к букве «u». Если «х», оказавшись на холсте, грозит уничтожить содержание, то «u», напротив, служит контейнером или пространством для его хранения. Третий часто повторяющийся в работах Гайтона мотив — огонь, изображение которого он позаимствовал с книжной обложки. В 2006 году художник сделал серию картин, на которых присутствовали оба элемента — огонь и буква «u» [Илл. 25]. Несмотря на то что повторение всегда было основополагающим приемом в практике Гайтона, в этих картинах художник экспериментировал с вариативностью элементов композиции работ.

По мере того как произведения Гайтона все больше тяготели к абстракции, «u» и «х» постепенно

теряли свои семиотические ассоциации. Буквы начинают жить собственной жизнью, становясь одновременно признаком и жертвой технологии, которая его произвела. Это очевидным образом проявляется в безымянной серии принтов на холсте 2007 года [Илл. 26–30], в которых «х» разъединяется, распадается на фрагменты и делится на части. Если первоначальное использование «иксов» в работах Гайтона могло иметь разные значения — перечеркивание изначального изображения, отрицание иллюзий реального или даже подпись художника, — то здесь «х» пожертвовал своей семиотической целостностью во имя искусной композиции.

Около 2007 года работы Гайтона вновь существенно изменились. Процесс печати был доведен до крайности, а изображения полностью освободились от образительных мотивов — новым изображением стал монохром. В монохромных картинах [Илл. 31–38] Гайтон покрывает всю поверхность сложенного в несколько слоев холста изображениями черного прямоугольника, многократно напечатанными на принтере. Гайтон называет эти работы «показными» монохромами, поскольку их поверхность вовсе не монохромна — она хранит следы печати, получившиеся в результате ошибок и сбоя машины. Эта особенность творческого метода роднит произведения Гайтона с печатными работами Ричарда Серры середины 1970-х. Но если Серра обращался к материальности творческого процесса и к человеческому телу как производственной силе, Гайтон задумывается о столкновении художественного образа и механических средств, обеспечивающих его производство.

СТЕРЛИНГ РУБИ

Новое утверждение живописной поверхности и материальности, осуществляемой Стерлингом Руби, знаменует конфликтные отношения с минимализмом в творчестве художника. Руби сознательно использует язык, масштаб и формы минимализма, но привносит в свои работы, охарактеризованные им как «немонументальный монументализм», намеренную «испорченность» и невысокое качество материалов. В своих работах художник сталкивается с противоположностями, о чем свидетельствуют их названия — «Анти-красивый» или «Анти-принт». Они подчиняются любимому Руби «закону бесформенности» и при ближайшем рассмотрении оказываются еще более неоднозначными.

Возможно, это уважение к бесформенности можно объяснить ранним впечатлением художника от знакомства с техникой авторской керамики Fat Lava, которую практиковали в Западной Германии в период расцвета керамического производства

в 1950–1970-е годы. Она отличалась кричащими цветами, причудливыми рисунками и необычными формами. Мать художника коллекционировала эту керамику и сама пробовала изготавливать ее.

Руби использует разные техники — от рисунка и живописи до скульптуры и видео, — но опыты с керамикой и сегодня остаются важным элементом его художественного языка. Работы Руби отражают ключевые свойства керамики Fat Lava, щедро используя глазурь в глиняных формах.

Во многих работах Руби открыто полемизирует с Дональдом Джаддом и его значимыми (но порой спорными) идеями о состоянии искусства, отраженными в «Полном собрании сочинений». Изучив тексты Джадда, Руби ответил ему антиминималистской серией «Анти-принты» [Илл. 39–41]. В этих работах Руби сокрушает геометрию и минимализм, выводя спреем или черными буквами в стиле граффити лозунги LONG LIVE THE AMORPHOUS LAW («Да здравствует бесформенность») и THIS WON'T LAST («Это не продлится») поверх минималистских архитектурных рисунков. Продолжая нападать на минималистов, Руби использует в качестве подставок для своих плакатов мраморные блоки-постаменты, которые выглядят как самодостаточные объекты, приспособленные для практического применения.

Полемика Руби с минимализмом продолжается и в скульптурных работах художника [Илл. 42–44], которые заимствуют у произведений Джадда форму, материал и промышленный масштаб. Однако в отличие от идеальных поверхностей произведений Джадда работы Руби состоят из нескольких слоев и демонстрируют следы отпечатков пальцев, пятна и процарапанные надписи.

Живопись Руби [Илл. 46, 47], так же как и его скульптуры, ведет свое происхождение от увлечения художника граффити, которым он занимался в Лос-Анджелесе в Калифорнии. Граффитчики маркируют территорию, нанося спреем «тэги» своей группы на городские стены и памятники, поверх которых затем наносят свои метки соперничающие группы. Наслаиваясь друг на друга, эти изображения смешиваются и превращаются в одно неразличимое целое. При создании своих работ Руби наносит на холст множество «тэгов», как будто соперничая сам с собой, и эстетика получившихся изображений невольно отсылает к примерам из недавней истории искусств, и в особенности к американскому абстрактному экспрессионизму. Однако Руби устраняет любые намеки на эстетические достоинства, щедро покрывая поверхности своих работ новыми брызгами краски, которые

заставляют забыть об идеальной поверхности.

Точно так же, как разнообразные следы, оставленные на поверхности работ из пластмассы, брызги краски в картинах Руби свидетельствуют о рабочем процессе и о количестве потраченных баллончиков с краской. Размеры и вес живописных произведений Руби позволяют поставить их в один ряд со скульптурными объектами. Пример тому — работы из серии «Алебастры» (2008) [Илл. 49–54], которые балансируют на границе скульптуры и живописи, заставляя вспомнить о «конкретных объектах» Джадда. Сделанные из полиуретановых блоков, расписанных краской, эти работы с пестрыми узорами высмеивают любовь минимализма к идеальной монохромной поверхности. Эти картины также противоречат постулату высокого модернизма о чистоте формы и материала, так как здесь материал притворяется по меньшей мере алебастром, или мрамором, в то время как на самом деле является банальным полимером, из которого изготавливают пластиковые столы для ресторанов быстрого питания.

УАЛИД БЕШТИ

Творчество Уалида Бешти также сосредоточено на техническом процессе создания изображения, однако этот художник еще больше лишает обозначенный процесс авторского контроля. Если Гайтон и Руби делают видимые следы процесса производства главным эстетическим приемом, то Бешти пробует еще более прямые способы воздействия на свои работы, и его изображения со следами техники своего создания получаются скорее документальными, чем эстетическими. Для достижения нужного результата художник подчиняет творческий процесс технологии, но предоставляет ключевую роль фактору времени и места, часто позволяя явлениям окружающей среды (и даже зрителям) вмешиваться в процесс создания своих работ.

С самого начала работы Бешти обнаруживают интерес художника к времени, передвижению в пространстве и элементам случайности. В своих ранних фотоработах Бешти исследовал особенности торговых центров как пространств, спроектированных с целью облегчения кругооборота товаров и перемещения их потребителей. С 2001 по 2006 год он часто бывал в Берлине, где фотографировал заброшенное здание посольства Ирака. Однажды во время возвращения из Германии в США отснятые негативы частично засветились на рентгеновском аппарате для проверки багажа. Цветовые «повреждения» негативов, получившиеся благодаря случайности, легли в основу художественной техники Бешти.

В серии работ, незамысловато названной «Фотографии из путешествий», Бешти снабжает каждое изображение подписью только после того, как фотография испытала на себе цветовые изменения вследствие «засвечивания» негативов, а не сразу после того, как фотографии были сняты. Так, фотография книг, разбросанных на полу, получает наименование «Фотографии из путешествий (розовый)», по оттенку розового, растекающемуся в нижней части изображения.

Позднее Бешти создал серию работ «Прозрачность» [Илл. 54-59] на основе абстрактных изображений, полученных с помощью рентгеновских аппаратов для проверки багажа в аэропортах. Если цветовые вариации «Фотографий из путешествий» получались случайно, в этой серии работ Бешти намеренно засвечивал чистые пленки. Поскольку художник не может контролировать эффект от засветки, его авторство заключается в отборе, сканировании и кадрировании негативов. Названия изображений складываются из похожих на формулы комбинаций дат и маршрутов путешествий, во время которых они были сделаны, и составляют своеобразный путевой дневник художника. Маскируя прямую связь этих изображений с совершенными поездками, Бешти использует в заголовках работ международные коды городов, а не их названия. Это придает названию всей серии еще большую иронию, заключенную в контрасте очевидного и скрытого.

Одновременно с другими фотографическими опытами Бешти создал значительное количество работ в технике фотограммы, известной с начала XX века. Фотограмма производится путем воздействия света разной интенсивности на фоточувствительную бумагу. Этот процесс реагирует на любой предмет, оказавшийся в пространстве между источником света и бумагой, и фиксирует следы лежащих на бумаге объектов. Фотограммы в целом повторяют эффект рентгеновских аппаратов, но позволяют художнику непосредственно контролировать длительность и область засвечивания. Бешти многократно экспериментировал с разными вариациями этой техники и получал абстрактные композиции, сминая, складывая и скручивая бумагу [Илл. 61].

Бешти применяет похожие методы и по отношению к своим трехмерным объектам. Для недавней серии «Коробки FedEx» художник заказал стеклянные кубы, точно повторяющие размеры коробок почтовой службы FedEx, и отправил их на адрес выставочной площадки. По пути каждый объект подвергался случайным воздействиям и получал повреждения, отображающиеся на его стеклянной

поверхности. После доставки на выставку эти неповторимые работы демонстрируются вместе со своей почтовой упаковкой как очередная вариация на тему путевых заметок.

В работе «Зеркальный пол» [Илл. 60] все намеренные повреждения получались в результате воздействия зрителей, а не анонимных носильщиков. В ней Бешти укладывает многослойные зеркальные панели на полы выставочных залов. Передвигаясь по залу, зрители оставляют на стеклянном полу трещины и царапины и таким образом становятся соавторами произведения. В конце выставки панели демонтируются для того, чтобы в дальнейшем их можно было разместить на стенах как картины, документирующие историю прошедшей выставки через следы, оставленные зрителями. В этом случае выставленные на выставке работы являются не продуктом, а производством художественного процесса.

ГАЙТОН \ УОЛКЕР

Если Бешти создает искусство на полу галереи, Гайтон \ Уолкер предпочитают стены, делая шелкографии на гипсокартоне — материале, который обычно используют для отделки стен галереи, а не как основу для висящих на них картин. Этот сугубо практичный материал перекликается с «антиавторской» техникой, используемой художником, — шелкографией отсканированных изображений, которые затем подвергаются дальнейшей цифровой обработке. В данном случае этот прием не столько стирает авторский почерк художников, сколько преобразовывает его при помощи цифровых технологий.

Творческое сотрудничество Уэйда Гайтона и Келли Уолкера соединяет в себе мастерство каждого художника и перерабатывает их индивидуальный язык в комплексную практику, которая при этом сохраняет свою самостоятельность. Художники выставляются вместе с 2004 года, однако начали осуществлять совместные проекты еще во время учебы в Университете Теннесси в Ноксвилле. Этот момент совпал с активным переходом к использованию медиатехнологий и появлением продвинутых программ, призванных радикально изменить формат получения и обработки изображений.

Гайтон и Уолкер по-разному отреагировали на технологические нововведения, что отражают их работы. Уолкер работает со сканером, концептуально обрабатывая процесс ввода информации, в то время как Гайтон производит ее вывод на цифровом принтере. Эти различия стираются в совместных работах художников. Подписываясь двойным

именем, Гайтон \ Уолкер создают творческое пространство, в котором содержится больше юмора, чем в их индивидуальном творчестве. Наслаивая параллели из истории искусств на свои эксперименты с получением изображений, когда сканер или принтер используется отличным от описанного в инструкции способом, работы Гайтона \ Уолкера стирают границу между искусством и технологией, располагаясь в зазоре между художественным намерением и открытостью случайным эффектам.

Работа Гайтона \ Уолкера, «Без названия» (2008) [Илл. 63] является частью их совместной «интервенции» и выступает в качестве «непослушного» шестого элемента пятичастной структуры выставки. Для этой работы художники отсканировали настоящие ломтики лайма, маракуйю и бананы (сканер передает нюансы различной консистенции фруктов), затем подвергли получившиеся изображения дальнейшей цифровой обработке и отпечатали на гипсокартонных панелях. На выставке «пять» панели выставляются вместе с банками с красками, на которые наклеены этикетки с теми же изображениями мотивами, тем более что многие изображения на панелях были созданы путем прокатывания банок с наклеенными этикетками по стеклу сканера во время работы. В результате изначально цилиндрическая форма банок искажается, превращаясь в волнистую ленту с вкраплениями ярко-оранжевых апельсинов, текстильных узоров и цветных пятен.

Работа Гайтона \ Уолкера не столько демонстрирует торжество технологий, сколько играет на стороне поп-арта, правда по довольно свободным правилам. Уорхол прибегал к технике тиражирования, чтобы лишить изображения смысла, а Гайтон \ Уолкер при помощи той же технологии создают изображения, которые изначально представляют собой пустые «реди-мейды». Эти эксперименты демонстрируют, насколько неоднозначную функцию может выполнять искусство в новой экономике образов.

При подготовке выставки «пять» особенно важным для нас было представить ее в социальном и политическом контексте, несмотря на то что представленные работы основаны прежде всего на эстетических экспериментах и имеют процессуальный характер. Возросший с недавнего времени интерес к «материальности» произведений искусства и форме не ограничивается примерами американских работ. Многие технологии, которые позволили этим формальным экспериментам состояться, подвергли сомнению концепцию монолитной национальной идентичности, предложив вместо этого свободный обмен изображениями, идеями и информацией. Воссоздавая американский контекст, выставка «пять» учитывает и российский контекст выставки и различает художественные траектории, берущие начало в богатой истории русского модернизма, содержащей отличные, но столь же непростые взаимоотношения с культурой общества потребления. Прослеживая концептуальную преемственность представленных работ и также подчеркивая их способность быть продуктом массового потребления или имитировать его, «пять» обращается к новой экономике производства изображений, их циркуляции и усвоению.



ORIGINAL FIVE
ИСХОДНЫЕ ПЯТЬ



FIG. 1

ROBERT INDIANA
Diamond Demuth Five, 1963
Oil on canvas
130.2 × 130.2 cm
Courtesy of L&M Arts, New York

Robert Indiana worked with bold, distinctive imagery, appropriating the style of popular design and advertising. Indiana's work often consists of simple, iconic images, based on numbers or short words like EAT or HUG. His best-known series, LOVE, demonstrates a strong kinship with earlier Precisionist painters such as Charles Demuth.

At the beginning of the 1960s, Indiana paid homage to Demuth's *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928) with *The American Dream*, a series of paintings and prints reworking Demuth's masterpiece. Refiguring the fire engine into the five-pointed star of the American flag, Indiana added stenciled words such as AMERICAN DREAM, giving the works the aura and polish of a mass-produced commodity. In the 1963 painting, *Diamond Demuth Five*, Indiana isolated a golden "5," embedded against a vibrant red star, conveying the exhilaration of the "American Dream" through strictly graphic means.

ИЛЛ. 1

РОБЕРТ ИНДИАНА
Бриллиантовая пятерка Демута, 1963
Холст, масло
130,2 × 130,2 см
Предоставлено галереей L&M Arts, Нью-Йорк

Роберт Индиана работал с сильными и яркими образами, заимствуя язык массового дизайна и рекламы. Его произведения состоят из простых, узнаваемых изображений — цифр или коротких слов, как, например, EAT («Ешь») или HUG («Обними»). Самая известная серия Индианы LOVE («Люби») демонстрирует его близкое родство с ранними художниками-«прецизионистами», в частности с Чарльзом Демутом.

В начале 1960-х годов Индиана отдал дань уважения Демуту и его шедевру «Я увидел цифру 5 в золоте» (1928) в серии картин и печатных работ «Американская мечта». Пожарная машина превратилась у Индианы в пятиконечную звезду с американского флага, а нанесенные с помощью трафарета слова «американская мечта» придали его работам фабричный вид товара массового производства. В картине 1963 года «Бриллиантовая пятерка Демута» художник использовал лишь одну золотую цифру 5, наложив ее на изображение сияющей красной звезды, чтобы передать воодушевление, которое вызывает у него идея «американской мечты», чисто графическими средствами.





FIG. 2

ED RUSCHA

Las Palmas, 1967

Wood, oil on leather belt

121.9 × 121.9 cm

Courtesy of L&M Arts, New York

Ed Ruscha has consistently combined the cityscapes of California with the common vernacular to express the particular urban experience of Los Angeles. Encompassing painting, drawing, photography, and artist's books, Ruscha's work mines the banality of urban life, with the mass media barrage of information and imagery. His aesthetic and thematic elements are informed by the artist's early career as a graphic designer and illustrator.

A spare collage consisting of a leather belt affixed to wood, *Las Palmas* acts a pseudo-souvenir of the eponymous town, located in California's Central Valley. This work reflects Ruscha's experience as a graphic artist, which continues to strongly influence both his aesthetic and thematic approach.

ИЛЛ. 2

ЭД РУША

Лас-Пальмас, 1967

Дерево, кожаный ремень, масло

121,9 × 121,9 см

Предоставлено галереей L&M Arts, Нью-Йорк

Характерный стиль Эда Руша сформировался на раннем этапе его творчества в период работы графическим дизайнером и иллюстратором. Руша соединял в своих произведениях изображения городских пейзажей Калифорнии со словами и фразами на местном диалекте, чтобы передать особую городскую атмосферу Лос-Анджелеса. Принимая форму живописи, рисунка, фотографии или авторской книги, его работы отражают повседневную жизнь города, насыщенного масс-медийными образами.

Лаконичный коллаж «Лас-Пальмас» состоит из кожаного ремня, прикрепленного к дереву, и задуман как вымышленный сувенир из одноименного города, расположенного в Центральной долине штата Калифорния.

FIG. 3

ANDY WARHOL

Ambulance Disaster, c. 1963

Silkscreen ink on paper

101.6 × 76.2 cm

Courtesy of L&M Arts, New York

The 1960s were an extremely prolific period for Andy Warhol. Appropriating images from popular culture, Warhol produced many of the iconic images of 20th-century art, such as the *Campbell's Soup Cans*, *Disasters* and *Marilyn's* series. Through his technique of silk-screening repeated prints of the same image, Warhol posed a critique of commodity culture and the circulation of images, challenging notions of authorship or authenticity.

Ambulance Disaster (c. 1963) is part of the *Disaster* series, in which the artist reprinted newspaper footage of car accidents. The resulting silk-screens are eerily beautiful, in contrast to their horrific content. With these works, Warhol comments on the contemporary condition of image saturation, which dulls the viewer's reactions to graphic imagery.

ИЛЛ. 3

ЭНДИ УОРХОЛ

Катастрофа скорой помощи, ок. 1963

Типографская краска, бумага

101,6 × 76,2 см

Предоставлено галереей L&M Arts, Нью-Йорк

1960-е годы были чрезвычайно плодотворным периодом для Энди Уорхола. Заимствуя образы из поп-культуры, он создал множество работ, ставших «иконами» искусства XX века, — серии «Банки супа Campbell», «Катастрофы» и «Мэрилин». Художник многократно тиражировал одни и те же изображения в технике шелкографии, бросая вызов понятию авторства и аутентичности, и осуществляя тем самым критику культуры потребления и циркуляции образов.

Работа «Катастрофа скорой помощи» (1963) является частью серии «Катастрофы», в которой Уорхол перепечатал газетные фотографии с изображением автомобильных аварий. Получившиеся отпечатки необычайно красивы, что контрастирует с их ужасающим содержанием. Эти работы выступают комментарием к обилию визуальных образов, характерному для современной эпохи, которое притупляет реакцию зрителей даже на столь резкие художественные изображения.



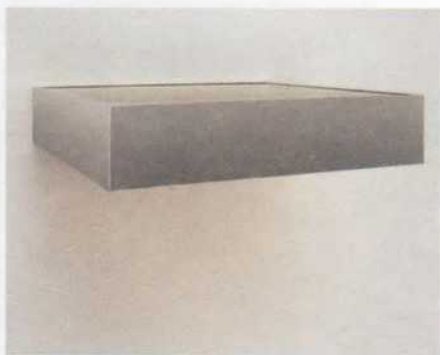


FIG. 4

DONALD JUDD
Untitled (DSS 89), 1966
Stainless steel and amber Plexiglas
15,2 × 68,6 × 61 cm
Courtesy of L&M Arts, New York

In the 1960s, Donald Judd began to create art using “real materials in real space.” Rather than fashion a representation of the world around him, the artist concentrated on his materials, allowing the form to exist in and of itself in a style that would come to be known as “Minimalism.” Judd coined the term “specific objects” to describe these works, which he considered to be combining aspects of both painting and sculpture. By the time of his death in 1994, Judd was recognized as one of the foremost Minimalists; his “specific objects” had not only made an important aesthetic contribution to American art, they had redefined the ways one thought about art in general.

In this untitled piece from 1966, Judd invites light to transform a simplified geometric arrangement of steel and Plexiglas. As the light passes through the translucent surface, it swathes the floor in a deep amber hue, extending the form of the object. An early example of Judd’s work, the piece exemplifies the artist’s interest in allowing the materials to speak for themselves.

ИЛЛ. 4

ДОНАЛЬД ДЖАДД
Без названия («DSS 89»), 1966
Нержавеющая сталь, оргстекло
15,2 × 68,6 × 61 см
Предоставлено галереей L&M Arts, Нью-Йорк

В 1960-х годах Дональд Джадд начал создавать произведения искусства «из реальных материалов в реальном пространстве». Обращая внимание не столько на изображение окружающего мира, сколько на сами материалы, художник позволил формам существовать самим по себе и для себя — впоследствии это направление в искусстве получило название «минимализм». Джадд стремился соединить в этих работах черты живописи и скульптуры и ввел для их описания термин «конкретные объекты». Художник, умерший в 1994 году, завоевал славу выдающегося представителя минимализма. Его «конкретные объекты» не только внесли значительный вклад в американское искусство, но и предложили новое понимание искусства в целом.

В этой работе 1966 года простая геометрическая композиция из стали и оргстекла преобразуется под действием света. Проникая сквозь прозрачную поверхность, свет придает полу насыщенный янтарный оттенок и визуально расширяет форму объекта. Эта ранняя работа Джадда отражает желание художника дать возможность материалу говорить за себя.

FIG. 5

RICHARD SERRA

Untitled, 1975

Paintstick on Paper

96 × 132.6 cm

Courtesy of L&M Arts, New York

Richard Serra developed his own artistic grammar, based on formal reductionism, site-specific reference, and a central theme of gravity and balance. His early work made use of the steel and lead that he had first encountered as a youth in the steel mills and shipyards of the West Coast. One well-known piece from this period consisted of molten lead, which the artist slung against the walls of his studio with a ladle. Though his casts were formed from the impact of the lead hitting the walls, the emphasis of the piece was placed on the process: raw aggression and physicality, combined with a self-conscious awareness of material and a real engagement with the space. Serra has since expanded on that physicality, which is now compounded by the breathtaking scale and weight that his steel plate pieces have acquired.

This work hearkens to Serra's earlier period, fixing an attention on form and material. He applies a dense layer of black paint-stick that absorbs and dissipates light. What emerges is the mass, density, and volume of the simple form.

ИЛЛ. 5

РИЧАРД СЕРРА

Без названия, 1975

Краска, бумага

96 × 132,6 см

Предоставлено галереей L&M Arts, Нью-Йорк

Ричард Серра разработал неповторимый художественный язык, основанный на упрощении формы, интересу к связи произведения с конкретным пространством, а также вниманию к силе тяжести и балансу. В юности художник бывал на сталелитейных заводах и верфях в районе Западного побережья и впоследствии часто использовал сталь и свинец в своих ранних произведениях. Одна из известных работ этого периода заключалась в разбрызгивании расплавленного свинца по стенам мастерской художника при помощи литейного ковша. Попадая на стены, свинец застывал, принимая четкие очертания, но несмотря на этот формальный элемент, акцент в данной работе был сделан на самом процессе ее исполнения. Прямая агрессия физического жеста соединилась в ней с пониманием сути материала и его интеграцией в окружающее пространство. Продолжая уделять внимание физическому аспекту в дальнейшем, Серра дополнил свои скульптуры из стали захватывающим масштабом и неподъемной массой.

Представленная работа переключается с ранним периодом творчества Серры, отмеченным вниманием к форме и материалу. В ней художник покрывает бумагу толстым слоем черной краски, которая поглощает и рассеивает свет, и отдает центральное место массе, плотности и объему простой формы.

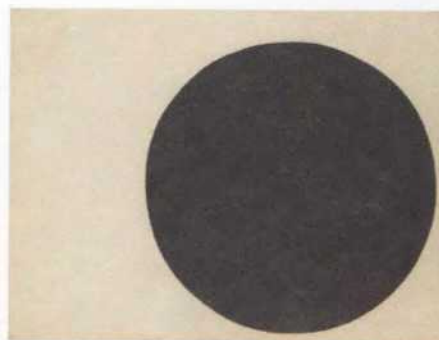




FIG. 6

MATTHEW BRANNON

Dedication, Wind in the Sails, 2008

2 letterpress prints on paper, 1 display rig

(MDF, oak veneer, stainless steel)

Letterpress prints: 64.8 × 49.5 cm

Display rig: 304.8 × 152.4 × 6.4 cm

Courtesy of Private Collection

For his letterpress prints, Matthew Brannon makes judicious use of clean colors, flattened forms, and suggestive silhouettes. Borrowing the silken language of luxury advertisements, he undermines the assumptions informing the commercial construction of desire. The artist typically draws from a repertoire of recurring iconography, often tied to tropes of luxury goods or the trappings of success. These images of high heels immediately call to mind Andy Warhol's early shoe advertisements, but this alignment is troubled by the text. Alternately sardonic, coquettish, or cunning, Brannon's text opens his images to what he calls "inappropriate reception"; the words are formed with the same exacting precision as the rest of the composition, but they contain an element of subversion, with their non sequitur character wavering between the intentional and the arbitrary.

ИЛЛ. 6

МЭТЬЮ БРЕННОН

Посвящение. Ветер в паруса, 2008

Печать на бумаге, демонстрационная

панель (мдф, дубовый шпон,

нержавеющая сталь)

Печатные листы: 64,8 × 49,5 см

Демонстрационная панель:

304,8 × 152,4 × 6,4 см

Предоставлено частным коллекционером

Мэтью Бреннон использует в своих печатных работах чистые цвета, плоские формы и узнаваемые силуэты. Он черпает вдохновение в репертуаре образов, связанных с индустрией роскоши и внешними атрибутами успеха. Заимствуя вкрадчивый тон текстов из рекламы подобных товаров, художник разоблачает их обманчивую природу и обнажает скрытую коммерческую стратегию, направленную на формирование потребительского желания. Изображения туфель на высоких каблуках в работе «Посвящение. Ветер в паруса» вызывают в памяти рекламу обуви, которую делал Энди Уорхол в ранний период своего творчества, однако сопровождающий эти изображения текст вносит свои отличия. Насмешливые, игривые и остроумные тексты Бреннона, пародирующие рекламные приемы, вызывают эффект, который сам художник называет «неуместным восприятием». Слова подобраны точно, как и сама композиция, но содержащийся в них элемент провокации делает их интерпретацию не столь однозначной.

FIG. 7

MATTHEW BRANNON

Lowered Expectations and Bright Ideas, 2008Wood, paint, hanging devices, yarn,
carved Styrofoam

304.8 × 914.4 × 243.8 cm

Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery,
New York

With *Lowered Expectations and Bright Ideas*, Matthew Brannon creates a sculptural installation that retains the precision, observation, and dark humor characteristic of his printmaking. The suspended lattice acts as a surrogate ceiling, casting slivered shadows against either wall. The light itself is cold and administrative, conjuring up the florescent oppression of office lighting. The heightened feeling of claustrophobia clashes with the aesthetic experience of the shadow play. The artist proposes another moment of reprieve with a hand-carved light bulb, which dangles down from the lattice. While not a plausible source of light, the bulb stands in as the cartoon symbol for a "bright idea."

ИЛЛ. 7

МЭТЬЮ БРЕННОН

Заниженные ожидания и яркие идеи, 2008Дерево, краска, система подвески, пряжа,
стирофом

304,8 × 914,4 × 243,8 см

Предоставлено художником и галереей Friedrich
Petzel, Нью-Йорк

Работа Мэтью Бреннона «Заниженные ожидания и яркие идеи» представляет собой скульптурную инсталляцию, в которой есть острота, наблюдательность и черный юмор, свойственные печатным работам художника. Подвешенная кверху решетка выступает в роли навесного потолка и отбрасывает узкие тени на близлежащие стены. Холодный и строгий свет в пространстве этой работы напоминает о тоскливом офисном освещении, но возникающее чувство клаустрофобии уравновешивается эстетическим удовольствием от созерцания игры теней. Еще один элемент, который смягчает общее настроение работы, — вырезанная из стирофома лампочка, свисающая с решетки. Не являясь реальным источником света, она служит карикатурным символом «яркой идеи».





FIG. 8
MATTHEW BRANNON

Set of Six Records (Chipped Teeth, Perfect Tits, Sorry Excuse, Lasting Decision, Unmade Bed, Messy Affair), 2008

Set of Six Records (Paper Cuts, Fried Clams, False Teeth, Editor & Intern, Iced Coffee, Penis Breath), 2008

Silkscreen and foil stamp on paper
Each print 79 × 61 cm

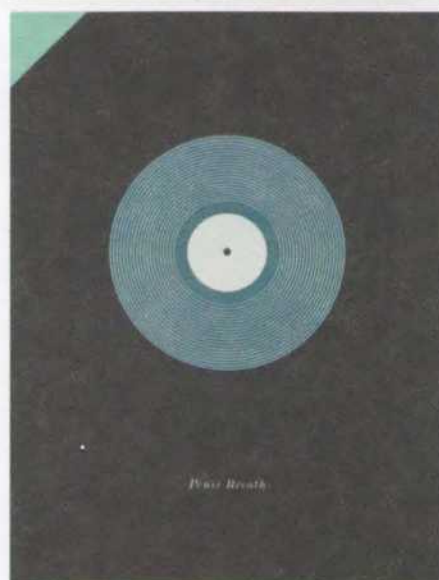
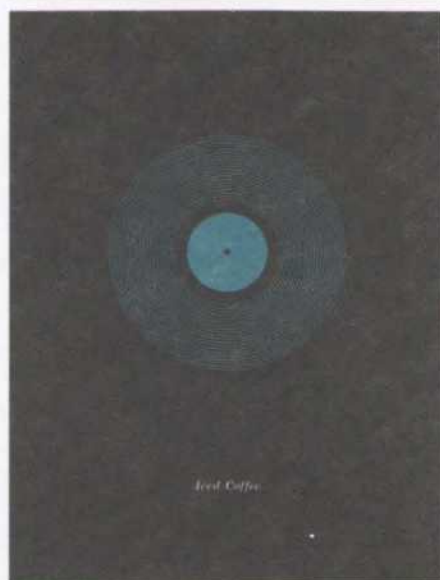
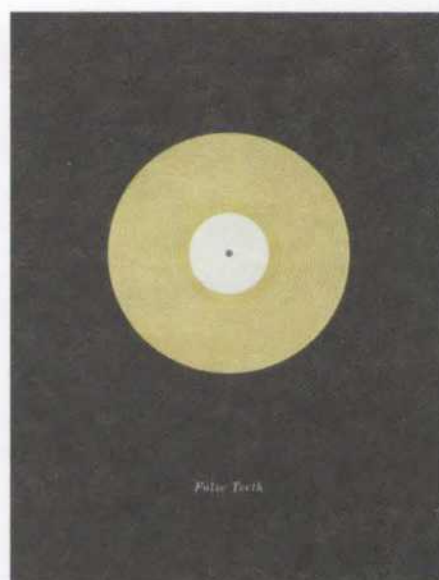
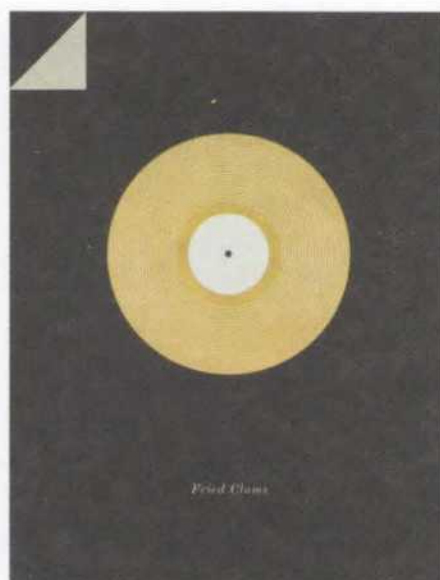
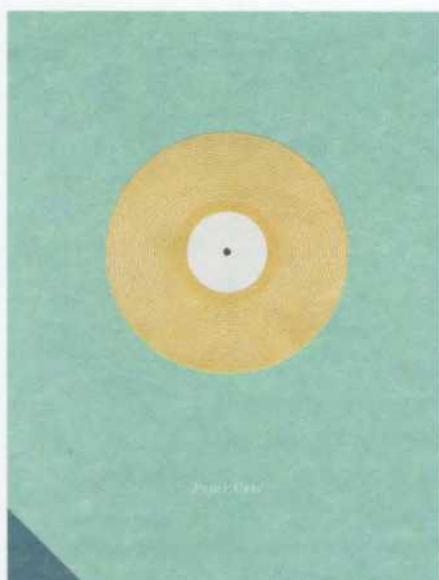
Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery,
New York

Matthew Brannon defies commonly accepted artistic convention with his deliberate insistence on traditional print-making techniques such as the letterpress. More confounding than the choice of a pointedly “outdated” technique, Brannon’s silkscreens and letterpress editions are typically unique, eschewing the technical advantages of the media.

With this series, Brannon takes up a symbol of success rendered anachronistic in contemporary society. The “Gold Record” celebrates a certain number of albums sold; the particular format was contrived as a type of trophy, a marker of accomplishment that could be displayed in one’s home or studio. This marker has become meaningless in a society where album sales no

longer correlate to listeners, as assumed earlier.

For these works, Brannon replicates the format of the gold record through an exacting process of foil-printing, a technique which embodies the vapid fetishism of the trophy object. He titles each work with a precise pairing of words, purported non sequiturs such as “Fried Clams,” “Chipped Teeth,” or “Perfect Tits.” The combinations are not without their sense of poetry or humor, as evident within the outright mischievous titles “Editor & Intern,” “A Messy Affair,” or “Unmade Bed.”



Илл. 8
МЭТЬЮ БРЕННОН

Серия из шести пластинок («Щербатые зубы», «Идеальные сосиски», «Извини, прости», «Твердое решение», «Неубранная кровать», «Грязное дельце»), 2008

Серия из шести пластинок («Газетные вырезки», «Жареный моллюск», «Вставные зубы», «Редактор и стажер», «Кофе со льдом», «Дыхание пениса»), 2008

Шелкография и тиснение фольгой на бумаге

79 × 61 см каждая

Предоставлено художником и галереей Friedrich Petzel, Нью-Йорк

Мэтью Бреннон пренебрегает общепринятыми художественными условностями, сохраняя верность традиционным печатным техникам, и в частности технике высокой печати. Еще более примечательным, чем выбор такой откровенно устаревшей техники, является то, что печатные работы Бреннона обычно сделаны в единственном экземпляре в обход современных достижений, позволяющих многократно тиражировать произведения.

Предметом рассмотрения художника в данной серии стала «Золотая пластинка» — награда, означающая определенное количество проданных альбомов, которую можно повесить у себя в комнате или студии. В сегодняшнем мире, где количество проданных альбомов уже

давно не соотносится с количеством слушателей, этот символ успеха стал анахронизмом и потерял всякий смысл.

Золотые пластинки Мэтью Бреннона, выполненные в технике тиснения фольгой, повторяют форму знаменитой награды и воплощают ее безыскусный фетишизм. Названия пластинок — «Жареный моллюск», «Щербатые зубы» или «Идеальные сосиски» — каждый раз состоят из комбинации двух слов, смысл которых, однако, не имеет прямого отношения к изображению. Поэзия и юмор, которые содержат названия этих работ, очевидны в таких ироничных словосочетаниях, как «Редактор и стажер», «Грязное дельце» или «Неубранная кровать».



FIG. 9

MATTHEW BRANNON

Adult Education, 2007

Silkscreen and embroidery on canvas

266.7 × 152.4 cm

Courtesy of Anne and James Bodnar, New York

Matthew Brannon's choice of unconventional material and technique carries over into his ongoing series of silkscreened and embroidered "tapestries," canvases suspended from a mount rather than stretched onto frames.

For *Adult Education*, Brannon imprints a raw canvas with the silkscreened image of the Hollywood Oscar, the highest award of the American film industry. Here the statuette stands planted beside some shrubbery, surrounded by a small flock of pigeons. A golden pigeon perches atop the statuette, transforming the figure into a forgotten monument in a city park, a former honor passed on into an anonymous obstruction. The title wryly reduces this kind of disillusionment to a process of growing up.

ИЛЛ. 9

МЭТТЮ БРЕННОН

Обучение для взрослых, 2007

Шелкография и вышивка на холсте

266,7 × 152,4 см

Предоставлено Анной и Джеймсом Боднар, Нью-Йорк

Интерес Мэттью Бреннона к использованию необычных материалов и техник находит свое воплощение в продолжающейся серии работ, которые сочетают технику шелкографии с вышивкой. Эти работы представляют собой холсты, которые свободно висят на подложке, а не натянуты в рамы, и напоминают гобелены.

В работе Бреннона «Обучение для взрослых» статуэтка высшей награды американской киноиндустрии «Оскара» изображена рядом с кустарником и в окружении стайки голубей. Один из голубей сел статуэтке на голову, превращая престижный приз в забытую и неизвестную скульптуру в городском парке. Название работы насмешливо связывает разочарование и утрату иллюзий, которые вызывает изображенная сцена, с процессом взросления.

FIG. 10

MATTHEW BRANNON

Hyena, 2007

Sound-piece on LP

Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery,
New York

This sound piece testifies to the artist's enduring fixation with the hyena, an animal whose bark bears an uncanny resemblance to the hysterical laughter of humans. In popular media, hyenas have been characterized as cowardly scavengers, consuming the decomposing remains of carrion; in reality, hyenas are powerful hunters that live in matriarchal clans, with a social hierarchy much like primates.

Having taken a keen interest in this oft-maligned creature, Matthew Brannon recorded the howls of caged hyenas at the Berlin Zoo. He designed and produced an LP record of these sounds, as an artwork to be played in an exhibition space. Alternately amusing, alarming, and unsettling, the animal's cries resound throughout the space, blurring distinctions between man and beast but also raising the question as to what constitutes "civilized" behavior within an institutional setting.

ИЛЛ. 10

МЭТЬЮ БРЕННОН

Гиена, 2007

Аудиозапись на пластинке

Предоставлено художником и галереей
Friedrich Petzel, Нью-Йорк

Эта аудиозапись демонстрирует давний интерес художника к гиенам — животным, чьи крики напоминают истерический смех человека. В популярных изданиях гиен часто описывают как трусливых существ, которые питаются падалью. В действительности же гиены — сильные охотники, живущие матриархальными стаями, схожими по организации со стаей приматов.

Заинтересовавшись жизнью этих оклеветанных животных, Бреннон записал на пластинку хохот гиен из Берлинского зоопарка. Пластинка, дизайн которой был также разработан художником, проигрывается в выставочных пространствах в качестве произведения искусства. Забавные и тревожные завывания гиены словно размывают границы между человеком и животным, поднимая вопрос о том, что значит «цивилизованное» поведение в таком институциональном окружении, каким является выставочное пространство.



FIG. 11

MATTHEW BRANNON

Audition (We're writing a play. It starts with an orgy. With animals tearing each other's guts out. With sounds of breaking glass. Then it's tedious, without direction. More boring than uncomfortable. For like another hour. There's no satisfaction. No closure. No reward. You can leave after fifteen minutes. It's called "HYENA"), 2007

Wood, leather, silkscreen on canvas, ink on paper, director's chairs, books, bullwhip
Variable dimensions

Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York

Matthew Brannon's multi-component installation bears a complex title that reads in fragments, stuttered sentences that nevertheless effectively encapsulate an entire play. Opening with critical stage direction, the title progresses towards a desperate assessment of the human condition, concluding with the word "HYENA." The director's chairs, bullwhip and set of 60-page playbooks are arranged to suggest a producer's den, elevated on a platform so that the viewer must approach the piece as a potential candidate, rather than the producer. Closer inspection reveals that even the chairs are merely props, further upsetting the perception of power and leaving the viewer-cum-audition-hopeful in the same frustrated state as the speaker in the title.

ИЛЛ. 11

МЭТЬЮ БРЕННОН

Прослушивание (Мы пишем пьесу. Она начинается с оргии. Со схватки животных, разрывающих друг друга на части. Со звука разбитого стекла. Затем — тишина, все замирает. Скорее скука, чем неловкость. И так в течение часа. Без удовлетворения. Без завершения. Без вознаграждения. Вы можете уйти через пятнадцать минут. Пьеса называется «ГИЕНА»), 2007

Дерево, кожа, шелкография на холсте, чернила, бумага, режиссерские стулья, книги, хлыст
Размеры варьируются

Предоставлено художником и галереей Friedrich Petzel, Нью-Йорк

Многосоставная инсталляция Мэтью Бреннона имеет сложное название, которое состоит из отрывочных предложений и, тем не менее, передает сюжет целой пьесы. Начинаясь с передачи активных действий, оно сменяется описанием обреченного состояния, которое выступает метафорой человеческой жизни, и завершается словом «гиена». Сама инсталляция включает в себя невысокий, установленный на сцене подиум, на котором расставлены режиссерские стулья, разложены хлыст и 60-страничный сценарий. Эта обстановка напоминает рабочее место театрального продюсера, но оказавшийся в ней зритель чувствует себя скорее в роли актера, пришедшего на прослушивание, чем самого продюсера. Приближаясь к сцене, зритель замечает, что стулья — это всего лишь часть инсталляции, что еще больше запутывает положение, в которое он попадает по воле художника, и оставляет его в растерянности, звучащей и в названии работы.

FIG. 12

MATTHEW BRANNON

Price of Admission, 2007

Acrylic, variable dimensions

With this work, Matthew Brannon once again refigures animal imagery to make a comment about the human condition. *Price of Admission* was first exhibited vertically down a span of windows above the entrance to The Whitney Museum's annex at Phillip Morris Companies' New York headquarters, where the title reminded viewers about the source of the funding behind the exhibition. As both a symbol of fertility and a cousin to the scheming serpent, the eel makes an ambivalent insinuation about the underworkings of the art world.

Price of Admission can be executed in PVC black matte vinyl or paint. For this specific installation, the artist altered the image to a horizontal orientation, posting it as guardian and gate-keeper to the labyrinth in which Brannon's works were presented.

ИЛЛ. 12

МЭТЬЮ БРЕННОН

Входная плата, 2007

Акрил, размеры варьируются

В работе «Входная плата» Мэтью Бреннон в очередной раз обращается к образам животных, чтобы высказать свои мысли о природе человека. Впервые эта работа была представлена в вертикальном формате в оконном пролете над входом в запасной корпус Музея Уитни, расположенный в центральном офисе компании Philip Morris в Нью-Йорке, и ее название указывало зрителям на источник финансирования проходящей там выставки. Угорь как символ изобилия и родственник коварных змей является намеком на то, что скрывает за собой мир искусства.

Произведение «Входная плата» может быть выполнено из черного матового винила или нанесено на стену краской. В данном случае художник расположил изображение в горизонтальной плоскости таким образом, что свернувшийся угорь выступает стражем у входа в лабиринт, в котором выставлены другие работы Бреннона.





FIG. 13
 KELLEY WALKER
Untitled, 2006
 Laser cut steel, digital image (scanned poster) and gold leaf
 146.1 cm in diameter × 0.3 cm
 Courtesy of Barbara and Howard Morse, New York



FIG. 14
 KELLEY WALKER
Untitled, 2006
 Laser cut steel, digital image (scanned poster) and gold leaf
 146.1 cm in diameter × 0.3 cm
 Courtesy of Manuel Gonzalez and Avo Samuelian, New York



FIG. 15
 KELLEY WALKER
Untitled +180 or -180 hue, 2007
 Laser cut steel, digital image (scanned poster) and gold leaf
 147.3 cm in diameter × 0.3 cm
 Courtesy of Nancy and Stanley Singer, East Hampton, New York

These sculptures directly borrow their form and imagery from the international symbol for recycling. Kelley Walker insists on the choice of the form as arbitrary, although inherently, by choosing the recycling symbol, he makes a dry commentary on his own artistic practice of appropriation, reuse, and transformation. Walker does not conceal the source of his imagery; the particular sign derives from the top flap of a cereal box, and accordingly, the artist constructs several "skins" from the remaining packaging, centering on a close-up of granola or the partial logo for "Cap'n Crunch." For another skin, the artist revels in the irony of "gold-leafing" a recycle sign, transforming a two-dimensional icon into a three-dimensional object.

ИЛЛ. 13
 КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия, 2006
 Сталь, цифровое изображение (отсканированная афиша), листовое золото
 146,1 см (в диаметре) × 0,3 см
 Предоставлено Барбарой и Ховардом Морз, Нью-Йорк

ИЛЛ. 14
 КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия, 2006
 Сталь, цифровое изображение (отсканированная афиша), листовое золото
 146,1 см (в диаметре) × 0,3 см
 Предоставлено Мануэлем Гонсалесом и Эво Самуэляном, Нью-Йорк

ИЛЛ. 15
 КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия (оттенки +180 или -180), 2007
 Сталь, цифровое изображение (отсканированная афиша), листовое золото
 147,3 см (в диаметре) × 0,3 см
 Предоставлено Нэнси и Стэнли Сингер, Ист-Хэмптон, Нью-Йорк

Скульптурные объекты Келли Уолкера заимствуют свою форму у международного знака переработки отходов. Художник настаивает на том, что выбор формы случаен, однако в ней можно легко усмотреть высказывание Уолкера относительно собственной художественной практики, основанной на заимствовании, повторном использовании и трансформации уже существующих изображений. Данные работы восходят к знаку переработки отходов, изображенному на упаковке мюсли, которая, в свою очередь, и послужила материалом для создания этих многослойных работ, в центре которых оказывается то увеличенное изображение отдельного зернышка, то фрагмент логотипа Cap'n Crunch.

FIG. 16

KELLEY WALKER

Mac, 2007

Lightbox with duratrans

109,2 × 218,4 × 10,2 cm

Courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

Mac encapsulates Kelley Walker's practice of "recycling" fixed images into dynamic image flows. For an earlier series of works, the artist sought to escape the systems of image "consumption"; rather than offering a framed, final "product", Walker distributed disks containing digital files alongside permission for the owner of the disk to tamper with the images as they saw fit. In response to this experiment, most collectors ignored the possibilities offered to them by the artist and simply printed the works in the more palatable format of a poster. By collecting and scanning photographs of these posters installed in the collector's homes or galleries, Walker once again "frees" the images into the realm of digital manipulation and distribution.

In the *Mac* series of "self-portraits," Walker samples advertisements for the Macintosh computer company, mining the rich media history of a much-fetishized object. He then integrates the scanned installation shots from collectors' homes into a flow of advertising imagery, confusing consumerism and image consumption. The particular lightbox format echoes the lit screen of a laptop computer, but at a scale that typically connotes contemporary advertising, recalling the lighted signs on street corners and subways.

ИЛЛ. 16

КЕЛЛИ УОЛКЕР

Mac, 2007

Лайтбокс с Duratrans

109,2 × 218,4 × 10,2 см

Предоставлено галереей Paula Cooper, Нью-Йорк

Работа «Мас» реализует частую у Келли Уолкера практику переработки статичных изображений в динамичный поток образов. В более ранней серии своих работ художник стремился расширить границы традиционного «потребления» изображений и предпочел законченному «продукту» в рамке раздачу дисков с цифровыми файлами, разрешив их владельцам изменять изображения по своему усмотрению. Правда, большинство коллекционеров не воспользовались этой возможностью и просто распечатывали изображения в форме плаката. Фотографируя эти плакаты на стенах в домах коллекционеров или в галереях, а затем сканируя эти изображения, Уолкер освобождает их для новых цифровых манипуляций и дает им новые возможности распространения.

В серии «Мас» Уолкер создает портретный ряд компьютера марки Macintosh, обращаясь к рекламным образам из богатой медийной истории этого компьютера, ставшего настоящим фетишем. Затем художник вставляет в этот рекламный поток отсканированные фотографии, сделанные в домах коллекционеров, стирая границу между массовым потреблением и «потреблением» изображений. Специфический формат лайтбокса создает ассоциации со светящимся экраном ноутбука, а его размер отсылает к современным рекламным носителям в виде подсвеченных витрин, которые часто можно увидеть на улицах и в метро.



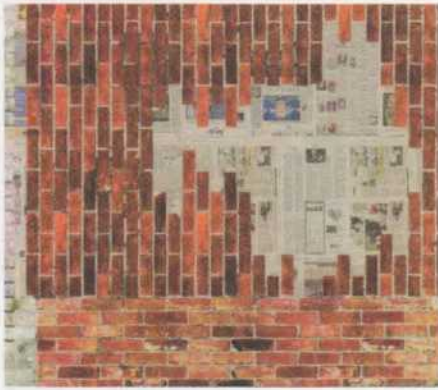


FIG. 17
KELLEY WALKER
Untitled, 2008
Four-color process silkscreen on canvas with *The Washington Post*, Thursday, July 24th, 2008
182.9 × 213.4 cm
Courtesy of the artist

ИЛЛ. 17
КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия, 2008
4-цветная шелкография и газета *The Washington Post* (четверг, 24 июля 2008 года), холст
182,9 × 213,4 см
Предоставлено художником

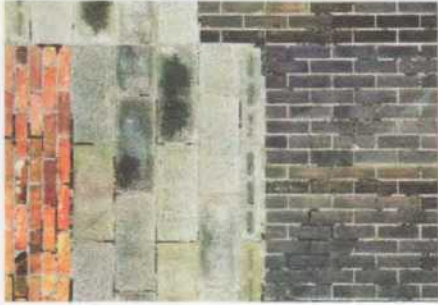


FIG. 18
KELLEY WALKER
Untitled, 2008
Four-color process silkscreen on canvas with collage with *The Guardian*, Tuesday, January 29th, 2008
137.2 × 198.1 cm
Courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

ИЛЛ. 18
КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия, 2008
4-цветная шелкография и газета *The Guardian* (вторник, 29 января 2008 года), холст
137,2 × 198,1 см
Предоставлено галереей Paula Cooper, Нью-Йорк



FIG. 19
KELLEY WALKER
Untitled, 2008
Four-color process silkscreen on canvas with *The New York Times*, Friday, May 25th, 2007
73.7 × 121.9 cm
Courtesy of the artist

ИЛЛ. 19
КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия, 2008
4-цветная шелкография и газета *The New York Times* (пятница, 25 мая 2007 года), холст
73,7 × 121,9 см
Предоставлено художником



FIG. 20
KELLEY WALKER
Untitled, 2008
Four-color process silkscreen on canvas with *Hello!* (Spring/Summer 2008)
304.8 × 182.8 cm
Courtesy of Private Collection

ИЛЛ. 20
КЕЛЛИ УОЛКЕР
Без названия, 2008
4-цветная шелкография и журнал *Hello!* (весна/лето 2008 года), холст
304,8 × 182,8 см
Предоставлено частным коллекционером

Kelley Walker's self-described "brick paintings" are actually multi-layered, multimedia collages, the products of a deceptively complicated process. The artist first scans individual bricks and cinder blocks, one by one "laying" the resulting images in a digital composition (which, incidentally, owes much of its formal arrangement to the artist's New York City surroundings). The finished images are manually silkscreened onto gessoed canvas using translucent dyes, which impart a near photographic finish to the work. This hyperrealism is countered by the artist's insistence on hand-printing, which allows for slight offsetting or other unintended visual variations. Next, he hand-cuts "mortar" from newspapers or magazines including *The New York Times*, *The Guardian* or *Hello!*. He affixes one page from the source material on the back of each work, in a systemizing gesture. Finally, Walker does not specify any precise orientation for the works, betraying the portrait and landscape conventions of traditional painting.

FIG. 21

KELLEY WALKER

Circle in circle, 2006

Cast chocolate with fiberglass, motor, chain
50.8 cm in diameter

Courtesy of the artist

Chocolate is an unconventional but recurring material within Kelley Walker's work, appearing alternately as a scanned image and as the medium comprising that image in printed form. For *Circle in circle*, the artist fashions a fully-functional, multi-faceted mirror ball from chocolate—a material rich with positive associations, but aesthetically dull, brown, and non-reflective.

Installed in the Red Hall, the work offers a neat metaphor for the production involved in the surrounding "brick paintings," which are similarly constructed through a meticulous, piece-by-piece application, mixing manual and digital.

Картины, которые Келли Уолкер называет «кирпичными», представляют собой многослойные коллажи, полученные в результате кажущегося сложным процесса с применением различных техник. Сперва художник сканирует изображения отдельных кирпичей или строительных блоков, складывая из них цифровую композицию, которая многим обязана окрестностям Нью-Йорка, где живет художник. Законченные изображения печатаются на обработанном гипсом холсте вручную при помощи техники шелкографии и с использованием полупрозрачных красок, наделяющих работы почти фотографическим качеством. Этот гиперреализм изображений контрастирует с привязанностью художника к ручной печати, которая приводит к появлению случайных визуальных эффектов и отклонений. Затем Уолкер вырезает из газет и журналов (*The New York Times*, *The Guardian* или *Hello!*) отдельные фрагменты и использует их в качестве своеобразного цементного раствора.

ИЛЛ. 21

КЕЛЛИ УОЛКЕР

Круг в круге, 2006

Шоколад, стекловолокно, мотор, цепь
50,8 см в диаметре

Предоставлено художником

Шоколад — непривычный, но частый в работах Келли Уолкера материал, появляющийся в виде отсканированного изображения или в качестве краски для заливки в принтер. В работе «Круг в круге» художник сконструировал действующий диско-шар из плиток шоколада — материала, который полон позитивных ассоциаций, хотя визуально скучен и не обладает отражающей поверхностью в отличие от зеркала.

Эта работа выставлена в Красном зале и служит своеобразным физическим воплощением цифровых процессов, создавших находящиеся рядом «кирпичные картины», также тщательно сложенные из маленьких кусочков.

Аккуратно приклеенная страница, заимствованная из того или иного источника, служит задним планом каждой работы этой серии. Художник не предписывает своим работам никакой конкретной ориентации, вертикальной или горизонтальной, нарушая законы традиционных живописных жанров портрета или пейзажа.

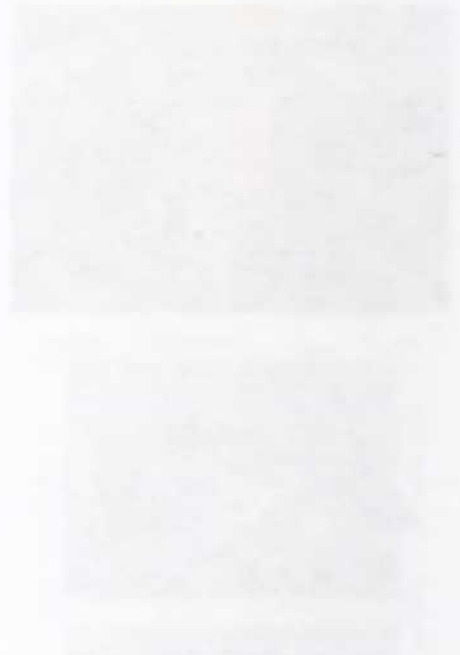




FIG. 22

KELLEY WALKER

Andy Warhol and Sonny Liston fly on Braniff
(When you got it—flaunt it.), 2005–2007

Three Framed Posters

3 elements, each 101.3 × 70.8 cm

Courtesy of Paula Cooper Gallery, New York



Expanding upon the questions raised by Pop master Andy Warhol, Kelley Walker manipulates images intended for mass distribution. The artist champions the notion of “re-appropriation” rather than “appropriation,” as the latter implies a certain finality; rather than fixate a found image in a new context, Walker attempts to momentarily emancipate the images from the cycles of production, distribution and consumption governing the contemporary image-world.

Andy Warhol and Sonny Liston fly on Braniff (When you got it—flaunt it.) reproduces the famous “If you’ve got it, flaunt it” advertising campaign of the now-defunct Braniff airlines. This maverick airline paired such unlikely first-class seatmates as Warhol with the world-renowned boxer Sonny Liston. Walker intervenes into the campaign, obscuring Warhol’s face with a scanned collage of five-pointed stars, fashioned from Lindt Chocolate wrappers.

ИЛЛ. 22

КЕЛЛИ УОЛКЕР

Энди Уорхол и Сонни Листон летают
самолетами «Braniff» (Имеешь — гордись),
2005–2007

3 афиши в рамках

101,3 × 70,8 см каждая

Предоставлено галереей Paula Cooper, Нью-Йорк

Продолжая тему, начатую мастером поп-арта Энди Уорхолом, Келли Уолкер работает с изображениями, предназначенными для массового тиражирования. Однако Уолкер не просто «присваивает» себе то или иное изображение, как это делал Уорхол, а занимается его «повторным присвоением», настаивая на незавершенности этого процесса. Уолкер стремится не столько укоренить найденное изображение в новом контексте, сколько освободить его от привычного цикла производства, распространения и потребления, которому подчиняются сегодня образы.

Работа «Энди Уорхол и Сонни Листон летают самолетами Braniff (Имеешь — гордись)» воспроизводит знаменитый рекламный плакат ныне несуществующей авиакомпании Braniff с Энди Уорхолом и всемирно известным боксером Сонни Листоном, сидящими на соседних креслах в салоне первого класса. Уолкер перерабатывает это рекламное изображение, скрывая лицо Уорхола за отсканированным коллажем из пятиконечных звезд, вырезанных из оберток шоколада Lindt.

FIG. 23

KELLEY WALKER

Andy Warhol and Sonny Liston fly on Braniff
(*When you got it—flaunt it.*); *180 degrees of*
hue, 2007

Digital Print and Lindt wrappers on paper
24 elements: 20 elements, each
49.2 × 70.8 cm; 4 elements, each
101.3 × 70.8 cm

Courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

In the set of twenty-four images, Kelley Walker fixes his attention from the image to the medium. Re-using the images from his poster series, he prints them according to the systematic variations of color allowed for in Photoshop. Each print openly acknowledges its origins in the digital, with the particular color setting imprinted in the bottom right corner, a candid indicant of specifics of the process. Through this gesture, the artist would seem to forfeit his own position as author, providing as it were the instructions for generating an identical image. He further emphasizes the technical aspects of the process, by arranging the printed images as a horizontal procession. To experience the full color spectrum, the viewer must physically navigate the exhibition space.

ИЛЛ. 23

КЕЛЛИ УОЛКЕР

Энди Уорхол и Сонни Листон летают
самолетами Braniff (Имеешь — гордись);
(180 градусов оттенка), 2007

Цифровая печать, обертки от шоколада
Lindt, бумага
20 элементов размером 49,2 × 70,8 см
каждый

4 элемента 101,3 × 70,8 см каждый

Предоставлено галереей Paula Cooper, Нью-Йорк

В этой серии из двадцати четырех работ Келли Уолкер смещает акценты от изображения к средствам его создания. Вновь используя образы из серии постеров «Энди Уорхол и Сонни Листон летают самолетами Braniff (Имеешь — гордись)», Уолкер печатает их, следуя системному изменению цвета, которое позволяет программа Photoshop. Изображения не скрывают своей цифровой природы, предлагая ознакомиться с цветовой шкалой, расположенной в правом нижнем углу, согласно которой они были созданы. Кажется, что этим жестом художник лишает себя авторских прав на собственную работу, предлагая инструкции для создания подобных изображений. Кроме того, он еще больше подчеркивает технический аспект этого процесса, располагая напечатанные изображения горизонтальным рядом. Чтобы испытать действие полного цветового спектра, зритель должен физически обойти выставочное пространство.





FIG. 24

KELLEY WALKER

I see a bunny-shaped thing, but I also see two little he-boys, 2004

Mirrored acrylic / four panels

223,5 × 227,3 cm

Courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

In this laser-cut, mirrored acrylic work, Kelley Walker creates his own version of a Rorschach inkblot, a widely used psychological test, frequently mandated in court-ordered evaluations in the United States. This series of work directly references similarly large-scaled Rorschach inkblot paintings that Andy Warhol created in the mid-1980s, but Walker's version incorporates very specific links to the contemporary moment, both by the nature of its material as well as by its name.

With each mirrored inkblot, Walker unveils the piece to a friend he had invited to his studio. Whatever the friend says upon first seeing, the inkblot shape becomes the title of the work. In this case, the respondent first saw "a bunny-shaped thing," then two little "he-boys," a word whose unappealing and potentially pedophilic associations humorously shed light on the psychological state of the artist's acquaintance. The choice of material complicates the viewer's experience of the piece; after all, whatever they might perceive in the inkblot is secondary to their own fractured image as reflected in the mirror.

ИЛЛ. 24

КЕЛЛИ УОЛКЕР

Я вижу нечто в форме кролика, а также двух маленьких мальчиков, 2004

Акрил с зеркальным покрытием, 4 панели

223,5 × 227,3 см

Предоставлено галереей Paula Cooper, Нью-Йорк

В этой работе, вырезанной из акрила с зеркальным покрытием при помощи лазера, Келли Уолкер создает свою версию чернильного пятна из известного психологического теста Роршаха, который часто проводится в США при принятии судебных решений. Эта серия работ перекликается с картинами Энди Уорхола, также созданными на мотив пятен Роршаха в середине 80-х годов, но при этом демонстрирует непосредственную связь с современностью, которая проявляется в характере используемого материала и в названии работы.

Уолкер показывает каждую зеркальную кляксу друзьям, специально приглашенным к нему в мастерскую, и первая возникающая у них ассоциация становится названием работы. В данном случае один из друзей Уолкера сначала увидел «нечто в форме кролика», а затем «двух маленьких мальчиков» — образы, которые вызывают явно педофильские ассоциации и с юмором комментируют психологическое состояние приятеля художника. Материал, из которого сделана работа, несколько затрудняет восприятие произведения: в конце концов, то, что зритель видит в пятне Роршаха, вторично по отношению к его собственному фрагментированному изображению в зеркале.

FIG. 25

WADE GUYTON

Untitled, 2005

Epson UltraChrome inkjet on linen

101.6 × 96.5 cm

Courtesy of Martin Harding, Sag Harbor, New York

With his specific requisitioning of typography, Wade Guyton empties a letter or number (such as the “x” or the “u”) of its former semiotic associations and assigns it new meaning as the central figure in one of his “printer paintings.” The “x” threatens to void content, while the “u” acts as a container, a space to be filled. This early painting contains traces of the artist’s interventions into the printing process; tugging and pulling at the canvas as it feeds through the printer, the artist elicits wayward marks and moiré patterns, distinguishing the final painting from the digital image.

ИЛЛ. 25

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2005

Печать Epson UltraChrome на холсте

101,6 × 96,5 см

Предоставлено Мартином Хардингом, Сэг-Харбор, Нью-Йорк

Используя в своих работах типографские элементы, Уэйд Гайтон лишает буквы и цифры (в данном случае «x» и «u») их прежних семиотических ассоциаций и придает им новое значение — в качестве центральных фигур его «печатных картин». В то время как «x», оказавшись на холсте, грозит уничтожить содержание, «u», напротив, служит неким контейнером или пространством для хранения. Эта ранняя картина содержит следы вмешательства художника в процесс печати — подтягивая и дергая холст во время его прохождения через принтер, Уэйд Гайтон создает случайные рисунки и муаровые узоры, которые отличают получившуюся картину от стандартного цифрового изображения.





FIG. 26

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 26

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

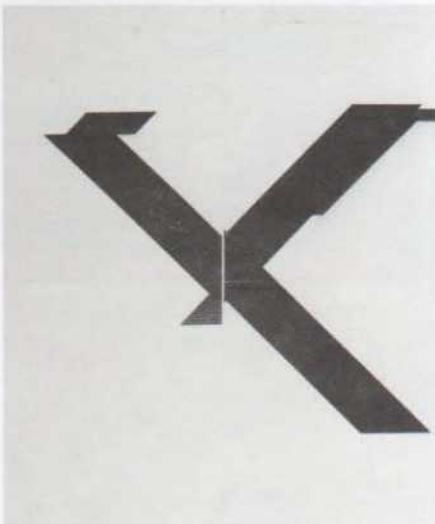
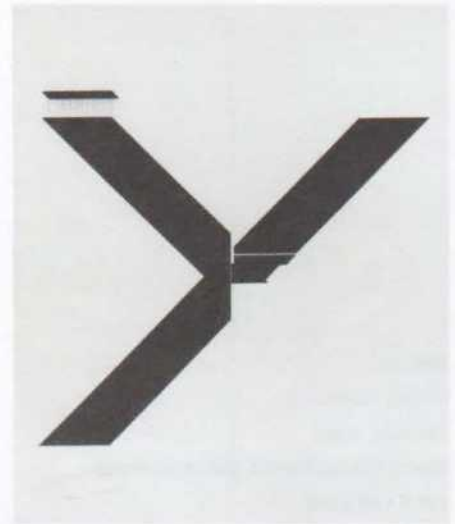


FIG. 27

WADE GUYTON

Untitled, 2007

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 27

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2007

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

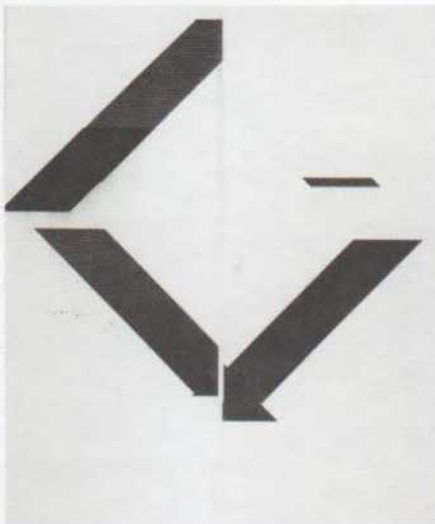
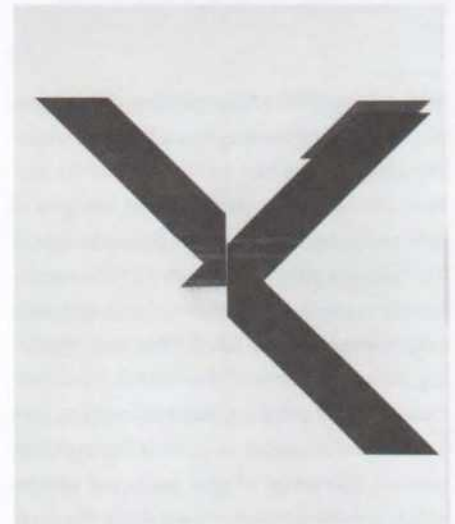


FIG. 28

WADE GUYTON

Untitled, 2007

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 28

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2007

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

FIG. 29

WADE GUYTON

Untitled, 2007

Epson UltraChrome inkjet on linen

213,4 × 175,3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 29

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2007

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

FIG. 30

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213,4 × 175,3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 30

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

Wade Guyton's "x's" have evolved considerably since their first appearance in his work. In an early series of what the artist described as "printer drawings," Guyton printed a thick, black "x" over found images, torn from books. This initial use of the "x" might have wielded certain associative meanings (the crossing out of the base image, a rejection of the illusions of the real, or even the acting signature of the artist), but the sign gradually lost these meanings as Guyton's works gave way to greater abstraction. In this untitled series of Epson inkjets on linen, the motif has taken on a life of its own, becoming a symptom and a victim of the technology used to produce it. The "x" appears fragmented, partial, and disjointed; its own power to act as a symbol may be voided, but it takes on a new potency as a form.

Знаки «икс» Уэйда Гайтона немало изменились с момента своего первого появления в произведениях художника. В ранней серии работ, которые Гайтон называет «рисунками из принтера», напечатанные на широкоформатном принтере жирные кресты черного цвета накладывались на изображения, взятые из разных книг. Это первоначальное использование «иксов» могло иметь разные значения — перечеркивание изначального изображения, отрицание иллюзий реального или даже подпись художника. Однако по мере того, как произведения Гайтона все больше тяготели к абстракции, все эти значения теряли свою силу. В данной печатной серии работ «икс» начинает жить собственной жизнью, становясь одновременно признаком и жертвой технологии, которая его произвела. Он разъединяется, распадается на фрагменты и делится на части. Теряя силу символа, этот знак обретает новый потенциал в качестве формы.

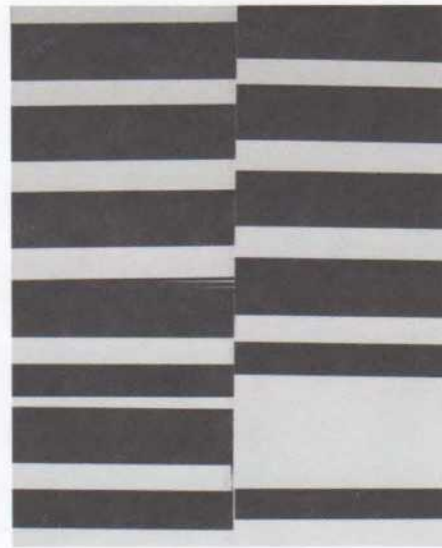
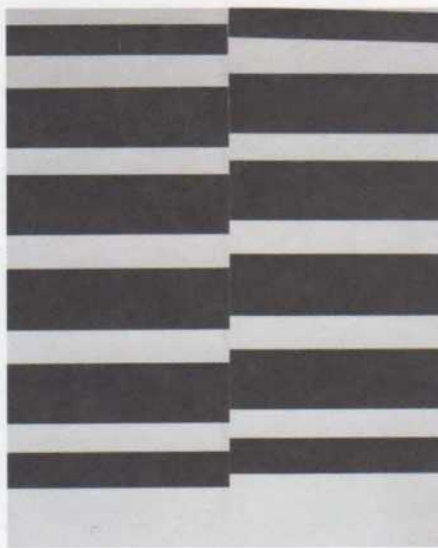
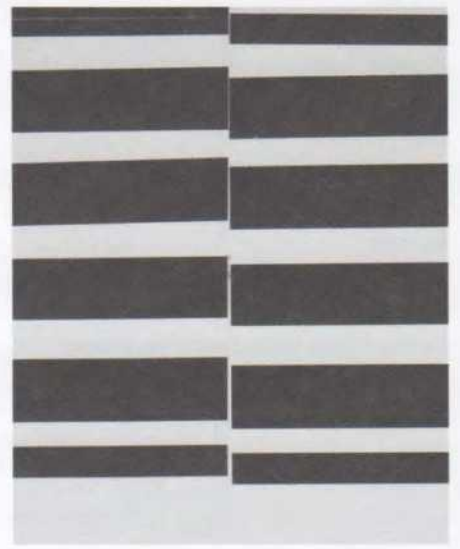
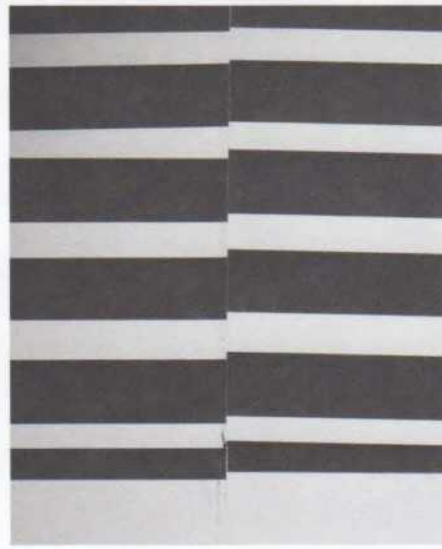
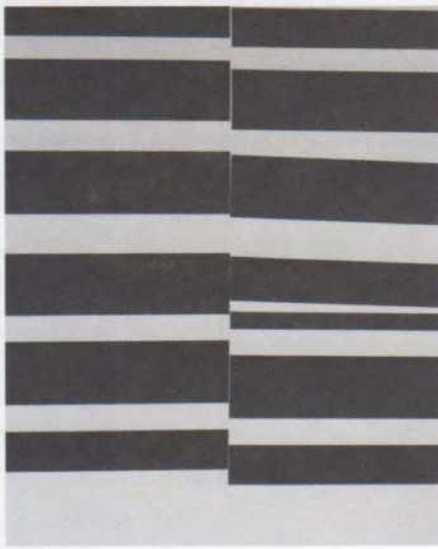
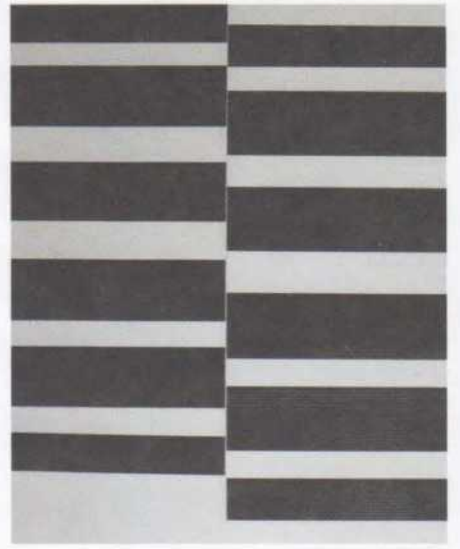
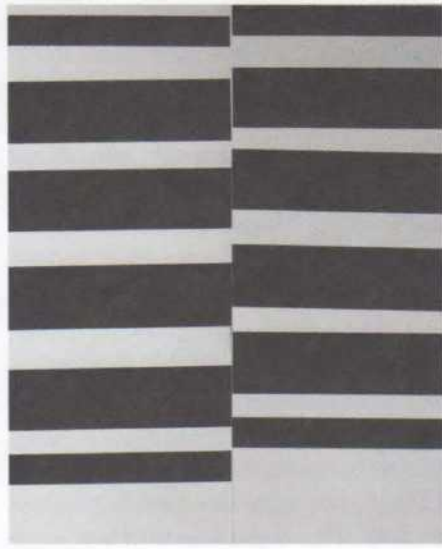
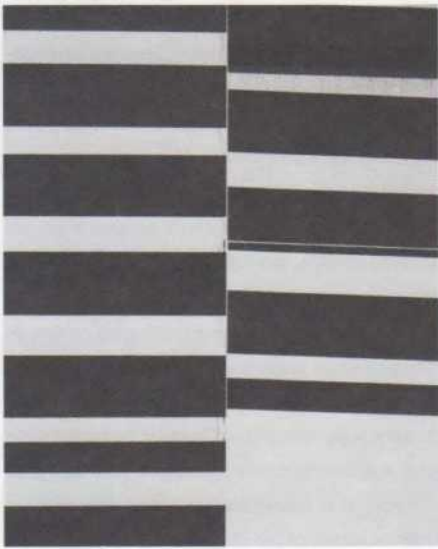


FIG. 31

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

8 parts, each 213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

Repetition factors as a crucial device within Wade Guyton's practice. He produces these "printer paintings" by printing the same digital image (significantly, a detail from one of the artist's monochromes) multiple times on a piece of folded canvas. Each work contains a visual record of its production process, transcribed in the track marks of the printer and the scratches and smears incurred during printing. The resulting images insist on the materiality of the artist's work, despite its origins in the digital.

ИЛЛ. 31

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

8 элементов, 213,4 × 175,3 см каждый

Предоставлено художником

Повторение — основополагающий прием в художественной практике Уэйда Гайтона. Его «картины из принтера» представляют собой одно и то же цифровое изображение (а именно деталь, заимствованную из монохромной работы художника), многократно напечатанное на сложенном в несколько слоев отрезке холста. Каждая работа выступает визуальной документацией процесса своего создания и демонстрирует следы от дорожек принтера, царапины и пятна на холсте, появившиеся во время печати. Получившиеся изображения проявляют рукотворный характер художественного творчества, несмотря на свое цифровое происхождение.



FIG. 32

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 32

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

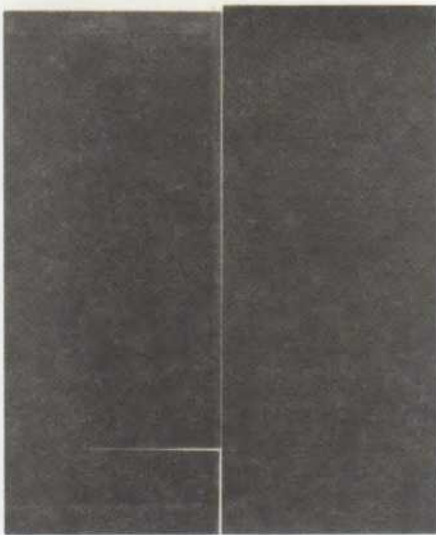


FIG. 33

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 33

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

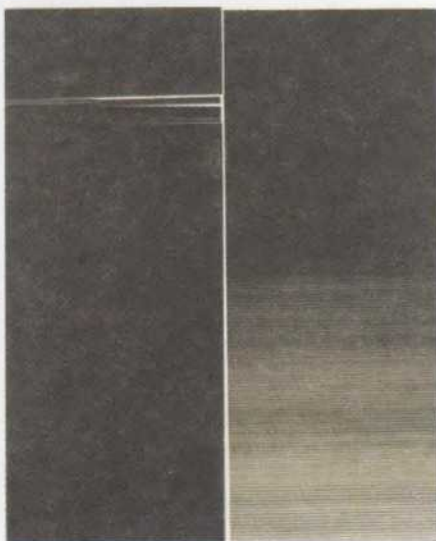
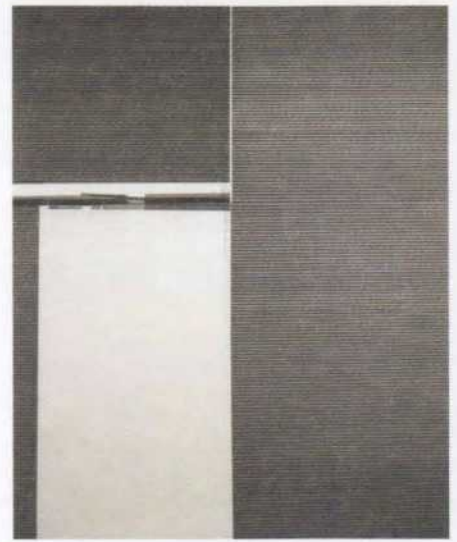


FIG. 34

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 34

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

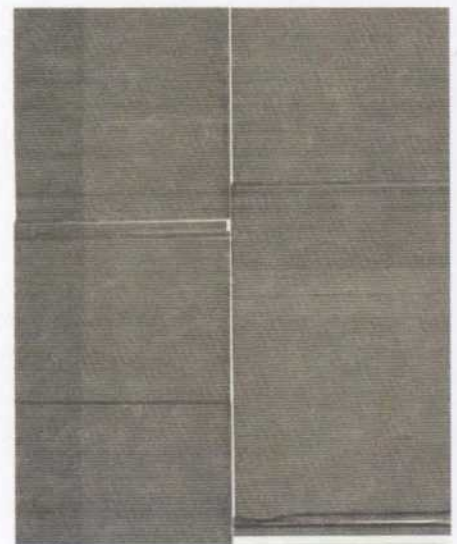


FIG. 35

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 35

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

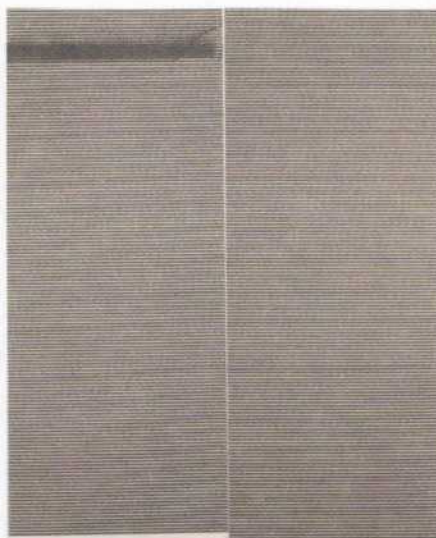


FIG. 38

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 38

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

FIG. 36

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 36

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

FIG. 37

WADE GUYTON

Untitled, 2008

Epson UltraChrome inkjet on linen

213.4 × 175.3 cm

Courtesy of the artist

ИЛЛ. 37

УЭЙД ГАЙТОН

Без названия, 2008

Печать Epson UltraChrome на холсте

213,4 × 175,3 см

Предоставлено художником

With this series of “monochromes,” Wade Guyton covers an entire canvas through repeated printings of a black rectangle, digitally generated through a computer program. The surface of these works is haphazardly interrupted by printer errors and irregularities (some the result of the artist’s own interference with the process), as well as by the folds in the canvas, where the material had been doubled over in order to feed through the printer. The agitated surface prevents a perfect reproduction of the digital image, troubling the painting’s status as a perfect “monochrome.”

В монохромной серии своих работ Уэйд Гайтон покрывает весь холст многократным изображением черного прямоугольника, созданного с помощью компьютерной программы. Поверхность этих работ демонстрирует следы печати, возникшие в результате ошибок и сбоев машины, вызванные намеренным вмешательством художника, а также заломов холста, который пришлось сложить в несколько слоев для того, чтобы пропустить через принтер. Неоднородное полотно не позволяет получить идеального воспроизведения цифрового изображения, что свидетельствует о сознательном отказе от совершенства конечного результата.



FIG. 39
 STERLING RUBY
Anti-Print 1, 2005
 Tulip Print and marble blocks
 119,4 × 188 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 39
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Анти-принт-1, 2005
 Печать, мраморные блоки
 119,4 × 188 см
 Предоставлено художником



FIG. 40
 STERLING RUBY
Anti-Print 2, 2005
 Tulip Print and marble blocks
 188 × 119,4 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 40
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Анти-принт-2, 2005
 Печать, мраморные блоки
 188 × 119,4 см
 Предоставлено художником



FIG. 41
 STERLING RUBY
Anti-Print 3, 2005
 Tulip Print and marble blocks
 188 × 119,4 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 41
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Анти-принт-3, 2005
 Печать, мраморные блоки
 188 × 119,4 см
 Предоставлено художником

In his series of *Anti-Prints*, Sterling Ruby overtly decries geometry and Minimalism, with the black-lettered graffiti **LONG LIVE THE AMORPHOUS LAW** or the assurance that “This won’t last” spray-painted over “Minimalist” architectural drawings. Complicating this assault on Minimalism are the placard’s marble supports, which appear to be specific objects requisitioned for practical use.

В серии «Анти-принты» Стерлинг Руби сокрушает геометрию и минимализм, выводя спреем или черными буквами в стиле граффити лозунги **LONG LIVE THE AMORPHOUS LAW** («Да здравствует бесформенность») и **THIS WON'T LAST** («Это не продлится») поверх минималистских архитектурных рисунков. Продолжая нападать на минималистов, Руби использует в качестве подставок для своих плакатов мраморные блоки-постаменты, которые выглядят как самодостаточные объекты, приспособленные при этом для практического применения.

FIG. 42

STERLING RUBY

Cop Cop Cry Cry Cop Cop, 2009

Wood and formica

6 elements, each 457,2 × 61 × 61 cm

Courtesy of the artist

Cop Cop Cry Cry Cop Cop draws from Sterling Ruby's exposure to graffiti gang-tagging within the Los Angeles cityscape. The sculpture is "anti-beautiful," in a style that could be described as "Unmonumental Monumentalism." Unlike the pristine finishes of Donald Judd's specific objects, Ruby's formica surface is scratched and smeared, rather like a public bench in a city park or an abused table top at a fast-food restaurant; this deliberate "dirtiness" contrasts with the monumental scale of the piece. The individual components are stacked in such a way as to suggest building materials or children's toys, while retaining a pretense of use. In its installation within ВАИВАКОВ art projects, *Cop Cop Cry Cry Cop Cop* integrates and incorporates the existing architectural elements of the column hall, both claiming the space and conforming to it.

FIG. 43

STERLING RUBY

Big Grid / Solo Tear, 2008

Brass

213,4 × 213,4 × 91,4 cm

Courtesy of Private Collection

Sterling Ruby's *Big Grid / Solo Tear* makes explicit reference to the work of Donald Judd. The latter artist had proposed the term "specific object" to capture the essence of his work, which he considered to exist somewhere in between painting and sculpture. Ruby's objects reproduce this tension, but he pointedly breaks away from the immaculate surfaces of Minimalism. Rather than preserve Judd's rarefied forms, Ruby makes his work accessible to the viewer through visible fingerprints and smudges, crudely-etched inscriptions, and the single tear, which adds an irreverently anthropomorphic character to his *Big Grid*.

ИЛЛ. 42

СТЕРЛИНГ РУБИ

Cop Cop Cry Cry Cop Cop, 2009

Дерево, термостойкая пластмасса

6 элементов, 457,2 × 61 × 61 см каждый

Предоставлено художником

Работа «*Cop Cop Cry Cry Cop Cop*» отсылает зрителей к искусству лос-анджелесских граффитчиков, к числу которых когда-то принадлежал Стерлинг Руби. Этой скульптуре, созданной в стиле, который можно описать как «немонументальный монументализм», подходит определение «анти-красивая», учитывая любовь художника к частичке «анти». В отличие от идеальных «конкретных объектов» Дональда Джадда поверхность работы Руби испарана, испачкана и напоминает скамейки в городских парках или неряшливые столы дешевых фаст-фудов, что, безусловно, контрастирует с масштабностью самой работы. Отдельные элементы, представленные как строительные блоки или детали детского конструктора, сохраняют вид утилитарных объектов.

ИЛЛ. 43

СТЕРЛИНГ РУБИ

Большая решетка / Одна слеза, 2008

Латунь

213,4 × 213,4 × 91,4 см

Предоставлено частным коллекционером

«Большая решетка/ Одна слеза» Стерлинга Руби явно цитирует творчество Дональда Джадда. Этот классик минимализма предложил использовать термин «конкретные объекты» для описания сути своих произведений, балансирующих на грани живописи и скульптуры. Объекты Руби также передают этот напряженный баланс, но уходят от безупречности ровных поверхностей минимализма и идеальных художественных форм Джадда. На поверхности работ Руби оставлены отпечатки пальцев, пятна, процарапанные надписи и одна стекающая капля в виде слезы, которая придает «Большой решетке» человечность, не свойственную минимализму.





FIG. 44

STERLING RUBY

Inscribed Plinth—1P V7, 2008

Clear urethane block, dye, and formica

Base: 121.9 × 243.8 × 121.9 cm

Urethane block: 76.2 × 48.9 × 10.2 cm

Courtesy of Private Collection

Inscribed Plinth—1P V7 combines several strands of the artist's formal interests into one work, consisting of two components. The first is a vertically oriented urethane block, whose opulent patterning is the result of the artist dripping dye into the plastic in its liquid state. By placing this piece atop a second, formica base, Sterling Ruby revives the pedestal that Minimalism sought to abolish. In this case, while the pedestal may have been restored, it nevertheless bears the marks of its debasement; its austere surface is liberally smudged, subjected to a staged vandalism.



FIG. 45

STERLING RUBY

Dihedral, 2006

Video, 8:02 minutes

Courtesy of the artist

In this eight-minute video, Sterling Ruby fixes his camera on a clear, contained liquid. The title, *Dihedral*, connotes the bent angle of wings, which is suggested by the dispersal of brightly colored dyes—blood red, indigo, pink, green—which drop down from the top edge of the frame and then slowly spread throughout the screen. As a droning, almost incomprehensible voice reads snatches of text from Caillois, the dyes mingle and mix, with the original brilliance of the hues eventually giving way to a dull brown.

The artist has used this technique of dropping dyes to create sculptural work (such as *Inscribed Plinth*—1P V7). *Dihedral* isolates the beautiful / anti-beautiful aspects of the process, rather than the product.

ИЛЛ. 44

СТЕРЛИНГ РУБИ

Подписанный постамент — 1P V7, 2008

Полиуретан, краситель, термостойкая пластмасса

Основа: 121,9 × 243,8 × 121,9 см

Полиуретановый блок: 76,2 × 48,9 × 10,2 см

Предоставлено частным коллекционером

Работа «Подписанный постамент — 1P V7» объединяет в себе несколько направлений художественных интересов Стерлинга Руби и состоит из двух элементов. Первый элемент — вертикальный блок из полиуретана, насыщенный цвет которого получился в результате добавления красителя в расплавленный пластик. Помещая этот блок на другой, выполненный из огнеупорной пластмассы, Руби возвращает искусству цоколь, от которого отказался минимализм. Однако, несмотря на то что цоколь возведен, он несет в себе следы своего свержения — его аскетичная поверхность перепачкана, будто над ним надругались вандалы.

ИЛЛ. 45

СТЕРЛИНГ РУБИ

Пересекающиеся плоскости, 2006

Видео, 8:02 мин.

Предоставлено художником

В этом 8-минутном видео Стерлинг Руби фиксирует свою камеру над емкостью с прозрачной водой. Название работы отсылает к пересечению разных плоскостей, которое воплощается на экране в виде смешения красок разных цветов. Капли ярких красок — кроваво-красного, индиго, розового и зеленого — падают с самой верхней точки кадра, медленно расплываются по экрану и смешиваются, теряя свою яркость и превращаясь в единое бурое месиво. Видео сопровождается едва слышимый голос, монотонно читающий отрывки из текста французского философа Роже Кайуа.

Художник использовал в этом видео технику «дроппинга», которая применялась им также при создании скульптур. Видео «Пересекающиеся плоскости» выявляет красивое и «анти»-красивое в развитии, а не в готовом продукте.

FIG. 46

STERLING RUBY

SP62, 2009

Spraypaint on canvas

317.5 × 470 × 5.1 cm

Courtesy of the artist

FIG. 47

STERLING RUBY

SP28, 2008

Spraypaint on canvas

243.8 × 213.4 cm

Courtesy of Private Collection

Sterling Ruby's paintings, like his sculptures, owe a debt to the artist's encounters with graffiti in Los Angeles, California. There gangs habitually mark their territory with spray-painted "tags," which are then covered with counter-claims, eventually accumulating into an indecipherable image. To create these paintings, Ruby engages in a one-man warfare, tagging the canvas with spray-painted claims, but also allowing the "accidental" aesthetics of the works to suggest recent art history. In its scale and composition, *SP28* nods to American Abstract Expressionism, while the five-meter-long *SP62* makes explicit reference to landscape painting. The work is bisected with a horizon, suggesting a lime-green sky over mandarin fields, with the addition of black reinforcing the impression of depth. As a last act of aggression, Ruby liberally spatters the surfaces of these works with additional paint, interrupting these potential aesthetic allusions and returning the attention to the material.

ИЛЛ. 46

СТЕРЛИНГ РУБИ

SP62, 2009

Баллончик с краской, холст

317,5 × 470 × 5,1 см

Предоставлено художником

ИЛЛ. 47

СТЕРЛИНГ РУБИ

SP28, 2008

Баллончик с краской, холст

243,8 × 213,4 см

Предоставлено частным коллекционером

Живопись Стерлинга Руби, так же как и его скульптуры, ведет свое происхождение от увлечения художника граффити, которым он занимался в Лос-Анджелесе, Калифорния. Граффитчики маркируют территорию, нанося спреем «тэги» своей группы на городские стены и памятники, поверх которых затем наносят свои метки соперничающие группы. Наслаиваясь друг на друга, эти изображения смешиваются и превращаются в одно неразличимое целое. При создании своих работ Руби наносит на холст множество «тэгов», как будто соперничая сам с собой, и эстетика получившихся изображений невольно отсылает к примерам из недавней истории искусств. Картина «*SP28*» близка своим масштабам и композицией американскому абстрактному экспрессионизму, а работа «*SP62*», длина которой равняется пяти метрам, явно обращается к пейзажной живописи.

В качестве завершающего акта творческой агрессии Руби щедро покрывает поверхности своих работ новыми брызгами краски, прерывая все возможные эстетические аллюзии и возвращая внимание к самому материалу.





FIG. 48
 STERLING RUBY
Alabaster SR08-3, 2008
 Acrylic
 121.9 × 243.8 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 48
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Алебастр SR08-3, 2008
 Акрил
 121,9 × 243,8 см
 Предоставлено художником



FIG. 49
 STERLING RUBY
Alabaster SR08-4, 2008
 Acrylic
 121.9 × 243.8 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 49
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Алебастр SR08-4, 2008
 Акрил
 121,9 × 243,8 см
 Предоставлено художником



FIG. 50
 STERLING RUBY
Alabaster SR08-7, 2008
 Acrylic
 121.9 × 243.8 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 50
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Алебастр SR08-7, 2008
 Акрил
 121,9 × 243,8 см
 Предоставлено художником



FIG. 51
 STERLING RUBY
Alabaster SR08-8, 2008
 Acrylic
 111.8 × 210.8 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 51
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Алебастр SR08-8, 2008
 Акрил
 111,8 × 210,8 см
 Предоставлено художником



FIG. 52
 STERLING RUBY
Alabaster SR08-9, 2008
 Acrylic
 121.9 × 243.8 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 52
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Алебастр SR08-9, 2008
 Акрил
 121,9 × 243,8 см
 Предоставлено художником



FIG. 53
 STERLING RUBY
Alabaster SR08-11, 2008
 Acrylic
 127 × 127 cm
 Courtesy of the artist

ИЛЛ. 53
 СТЕРЛИНГ РУБИ
Алебастр SR08-11, 2008
 Акрил
 127 × 127 см
 Предоставлено художником

The *Alabasters* are yet another embodiment of Sterling Ruby's formula: product plus process, mediated by chance. They likewise allow the artist to dig further at the theoretical foundations of Minimalism; if Minimalism triumphed the "purity" of materials, Ruby deliberately exploits their potential to deceive. For his *Alabasters*, Ruby introduces tints and dyes into a colored acrylic to create sheets of faux alabaster, a pedestrian replication of ostentatious ornament. The artist further confuses context by presenting the finished panels framed and mounted in an elaborate display.

Работы из серии «Алебастры» Стерлинга Руби представляют собой еще один пример реализации творческой формулы художника: смешение и взаимодействие материалов при участии элемента случайности. Эти работы позволяют Руби проникнуть глубоко в теоретическое обоснование минимализма. Однако если минимализм воспевал «чистоту» материалов, то Руби намеренно использует их потенциал для того, чтобы обмануть ожидания зрителей, связанные с восприятием материалов. В серии «Алебастры», добавляя красящие пигменты в цветной акрил, художник получает имитацию алебастра — реплику характерного орнамента. Продолжая смешивать контексты и еще больше запутывая зрителей, художник представляет готовые панели в рамках как произведения искусства и в едином ансамбле.

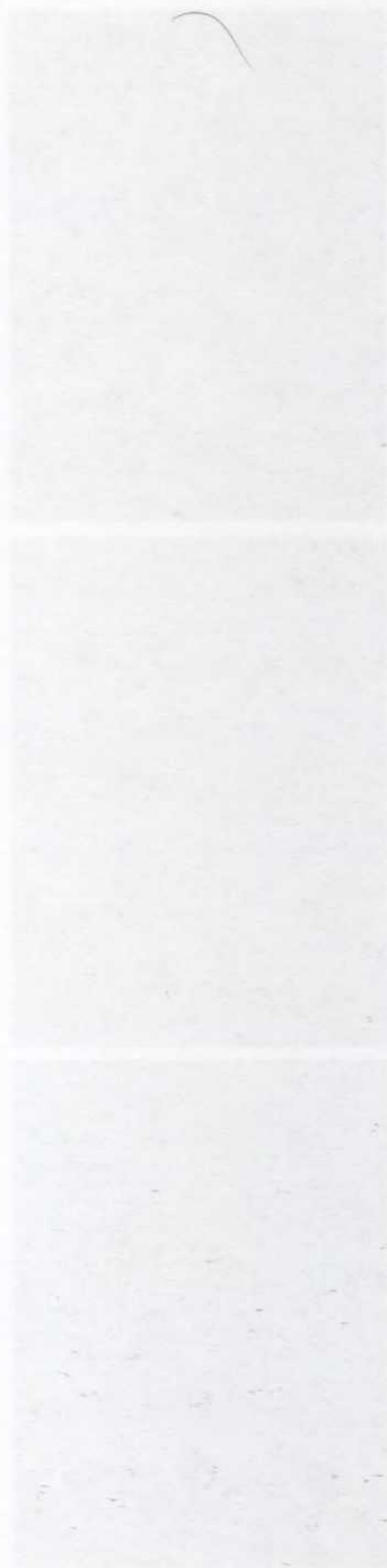




FIG. 54

WALEAD BESHTY

Transparency (Negative) [Kodak NC Color Film:
May 8—July 18, 2007 LAX/FRA FRA/JFK LGA/
IAD IAD/ORD], 2007, 2009

Epson Ultrachrome K3 archival inkjet
on Museo Silver Rag paper

175.3 × 135.9 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

ИЛЛ. 54

УАЛИД БЕШТИ

Прозрачность (негатив) [Kodak NC Color
Film: 8 мая — 18 июля, 2007 LAX/FRA FRA/
JFK LGA/IAD IAD/ORD], 2007, 2009

Печать Epson Ultrachrome K3 archival
на бумаге Museo Silver Rag

175,3 × 135,9 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк



FIG. 55

WALEAD BESHTY

Transparency (Positive) [Fuji Provia Color Film:
April 10—April 16, 2007 LAX/ORD ORD/EWR
EWR/ORD ORD/SNA SNA/LAX], 2007, 2009

Epson Ultrachrome K3 archival inkjet
on Museo Silver Rag paper

175.3 × 135.9 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

ИЛЛ. 55

УАЛИД БЕШТИ

Прозрачность (позитив) [Fuji Provia Color
Film: 10 апреля — 16 апреля, 2007 LAX/ORD
ORD/EWR EWR/ORD ORD/SNA SNA/LAX],
2007, 2009

Печать Epson Ultrachrome K3 archival
на бумаге Museo Silver Rag

175,3 × 135,9 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк



FIG. 56

WALEAD BESHTY

Transparency (Negative) [Kodak NC Color Film:
November 4—November 10, 2008 LAX/IAD
IAD/BRU BRU/IAD IAD/LAX], 2008, 2009

Epson Ultrachrome K3 archival inkjet
on Museo Silver Rag paper

175.3 × 135.9 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

ИЛЛ. 56

УАЛИД БЕШТИ

Прозрачность (негатив) [Kodak NC Color
Film: 4 ноября — 10 ноября, 2008 LAX/IAD
IAD/BRU BRU/IAD IAD/LAX], 2008, 2009

Печать Epson Ultrachrome K3 archival на
бумаге Museo Silver Rag

175,3 × 135,9 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк

FIG. 57

WALEAD BESHTY

*Transparency (Negative) [Kodak NC Color Film:
May 28—June 29, 2008 ORD/LAX LAX/JFK
JFK/LLAX], 2008, 2009*

Epson Ultrachrome K3 archival inkjet
on Museo Silver Rag paper

175.3 × 135.9 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

ИЛЛ. 57

УАЛИД БЕШТИ

*Прозрачность (негатив) [Kodak NC Color
Film: 28 мая — 29 июня, 2008 ORD/LAX LAX/
JFK JFK/LLAX], 2008, 2009*

Печать Epson Ultrachrome K3 archival
на бумаге Museo Silver Rag

175,3 × 135,9 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк

**FIG. 58**

WALEAD BESHTY

*Transparency (Negative) [Kodak NC Color Film:
March 24—March 29, 2008 ORD/LGA LGA/
ORD], 2008, 2009*

Epson Ultrachrome K3 archival inkjet
on Museo Silver Rag paper

175.3 × 135.9 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

ИЛЛ. 58

УАЛИД БЕШТИ

*Прозрачность (негатив) [Kodak NC Color
Film: 24 марта — 29 марта, 2008 ORD/LGA
LGA/ORD], 2008, 2009*

Печать Epson Ultrachrome K3 archival
на бумаге Museo Silver Rag

175,3 × 135,9 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк

**FIG. 59**

WALEAD BESHTY

*Transparency (Positive) [Fuji Provia Color Film:
March 12—March 16, 2008 ORD/LGA EWR/
ORD], 2008, 2009*

Epson Ultrachrome K3 archival inkjet
on Museo Silver Rag paper

175.3 × 135.9 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

ИЛЛ. 59

УАЛИД БЕШТИ

*Прозрачность (позитив) [Fuji Provia Color
Film: 12 марта — 16 марта, 2008 ORD/LGA
EWR/ORD], 2008, 2009*

Печать Epson Ultrachrome K3 archival
на бумаге Museo Silver Rag

175,3 × 135,9 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк



Walead Beshty incorporates chance into the technical production of his camera-less photographic images. The works from the artist's *Transparency* series are the result of multiple exposures of various film stocks (Kodak, Fuji, and Agfa) to airport security X-ray machines. Asserting artistic intent into an otherwise arbitrary process, Beshty crops and selects sections of the negatives to produce seeming abstractions. Each image is meticulously titled according to the journey that produced it, using airport codes as shorthand documentation of the artist's travels.

Уалид Бешти включает элемент случайности в технический процесс создания своих фотоизображений, созданных без использования фотокамеры. Работы из серии «Прозрачность» — результат многократного засвечивания различных пленок (Kodak, Fuji и Agfa) в рентгеновских аппаратах для проверки багажа, установленных в аэропортах. Привнося художественный жест в произвольный процесс, Бешти кадрирует и комбинирует фрагменты негативов, получая из них псевдоабстрактные картины.

Каждому изображению присваивается подробное название в соответствии с поездкой, во время которой оно было сделано.



FIG. 60

WALEAD BESHTY

Untitled (ВАЙВАКОВ art projects: Moscow, Russia, May 21—June 13, 2009), 2009
Laminated glass and mirror

For a series of site-specific works, Walead Beshty installs multi-layered mirrored panels on the floor of his exhibition spaces. Upon entering the space, viewers participate in the work's production, as they move around the room, occasionally cracking the glass surface. Over the course of the exhibition, the mirrored floor accumulates more and more "damage," forming intricate patterns in the fractured glass. At the end of the exhibition, the panels are removed so that they can be displayed on a wall; in this way the panels both imitate painting and act as a document of the exhibition's history, told through traces of the visitors' presence.

ИЛЛ. 60

УАЛИД БЕШТИ

Без названия (ВАЙВАКОВ art projects: Москва, Россия, 21 мая — 13 июня, 2009), 2009
Стекло, зеркало

В этой серии работ, всякий раз создающихся для конкретных пространств, Уалид Бешти укладывает многослойные зеркальные панели на полы выставочных залов. Передвигаясь по залу, наступая на стеклянную поверхность и невольно повреждая ее, зрители превращаются в участников творческого процесса. В течение выставки зеркальный пол демонстрирует все больше повреждений, трескаясь и покрываясь замысловатым узором. В конце выставки панели демонтируются для того, чтобы в дальнейшем их можно было размещать на стенах. В таком виде работы художника представляют собой одновременно предмет искусства, имитирующий живопись, и памятник истории прошедшей выставки, задокументированной через следы присутствия зрителей.

FIG. 61

WALEAD BESHTY

Beshty_Walead_50x120-left_Highgloss_Lightjet8inchesbtwnCropmarksTop&Bottom.tif: 26-Feb-2009 8:55 Paper Type: 50.0 inch Fuji_FLEX_SuperGLOSSY (w:10000 h: 25179 cr: 0,0,10000,25179 N 134), Beshty_Walead_50x120-right_Highgloss_Lightjet8inchesbtwnCropmarksTop&Bottom.tif: 26-Feb-2009 6:45 Paper Type: 50.0 inch Fuji_FLEX_SuperGLOSSY (w:10000 h: 25179 cr: 0,0,10000,25179 N 134), [20090113_cao_beshty_023b.tif, Three Color Loop (CMY: Irvine, California, July 16th 2008, Fuji Crystal Archive Type C), 2009

Two Fuji Flex Super Gloss lightjet prints
386 × 254 cm

Courtesy of Wallspace Gallery, New York

Concurrent with his other photographic practice, Walead Beshty produced a substantial body of work based on photograms. Developed in the early 20th century, the photogram technique consists of exposing photo-sensitive paper to different degrees of light. This direct processing records any obstruction between the light source and the paper, inscribing traces of any objects placed on the paper. Beshty has experimented with multiple variations of this technique, creating abstract compositions through folding, crumpling, or curling the paper.

To produce these particular works, Beshty first photographs the photograms tacked up in his studio. He then opens these digital images through a word-processing program. Unable to read these files properly, the computer program generates a fragmented composition, which the artist prints out in an enlarged format. Beshty then suspends these prints from the wall, so as to recall the scrolling paper in prototype computer printers. The title scrolls on in a similarly systematic way, listing the full names of the files used in the process.

ИЛЛ. 61

УАЛИД БЕШТИ

Beshty_Walead_50x120-left_Highgloss_Lightjet8inchesbtwnCropmarksTop&Bottom.tif: 26-Feb-2009 8:55 Paper Type: 50.0 inch Fuji_FLEX_SuperGLOSSY (w:10000 h: 25179 cr: 0,0,10000,25179 N 134), Beshty_Walead_50x120-right_Highgloss_Lightjet8inchesbtwnCropmarksTop&Bottom.tif: 26-Feb-2009 6:45 Paper Type: 50.0 inch Fuji_FLEX_SuperGLOSSY (w:10000 h: 25179 cr: 0,0,10000,25179 N 134), [20090113_cao_beshty_023b.tif, Three Color Loop (CMY: Irvine, California, July 16th 2008, Fuji Crystal Archive Type C), 2009

Печать Fuji Flex Super Gloss lightjet
386 × 254 см

Предоставлено галереей Wallspace, Нью-Йорк

Одновременно с другими фотографическими опытами Уалид Бешти создал значительное количество работ в технике фотограммы, известной с начала XX века. Фотограмма производится путем воздействия света разной интенсивности на фоточувствительную бумагу. Этот процесс реагирует на любой предмет, оказавшийся в пространстве между источником света и бумагой, и фиксирует следы лежащих на бумаге объектов. Бешти многократно экспериментировал с разными вариациями этой техники и получал абстрактные композиции, сминая, складывая и скручивая бумагу.

Для создания данных работ Бешти сначала фотографирует фотограммы на стенах своей мастерской, а затем открывает получившиеся цифровые изображения в текстовом редакторе. Неспособная распознать этот тип файла, программа генерирует отрывочный набор символов, который художник распечатывает на принтере в увеличенном размере. Бешти развешивает эти работы на стенах галерей особым образом как напоминание о временах, когда в принтерах использовалась рулонная бумага. Название этой работы имеет форму списка, составленного из наименований всех файлов, задействованных в процессе ее создания.

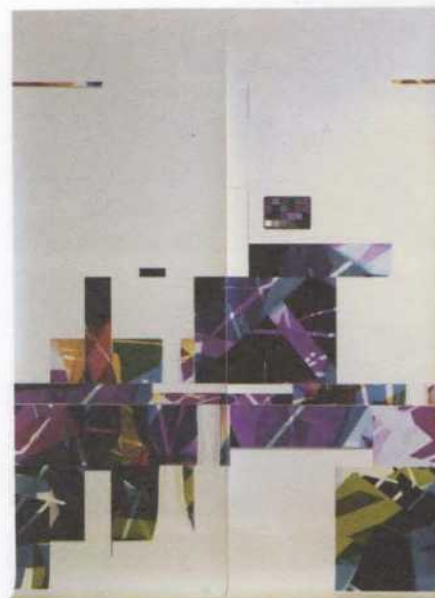




FIG. 62

GUYTON \ WALKER

Untitled (intervention sheetrock panels), 2009
10 individual printed panels of dry wall,
10 individual paint cans and lids with
printed labels

Dimensions variable, each panel

121.9 × 243.8 cm

Courtesy of Greene Naftali, New York

This set of ten printed panels were commissioned specifically for ВАЙВАКОВ art projects, as part of Guyton \ Walker's "intervention" as the deviant "sixth" within the exhibition FIVE.

The work continues in Guyton \ Walker's series of silkscreens on dry-wall, a material more commonly found in the make-up of gallery walls, than on them. The deliberately "base" nature of the material layers with the anti-authorial nature of the media—silkscreens of scanned imagery which are then subjected to further digital manipulations. The process does not so much erase the artists' hand as digitally disguise it.

The dry-wall panels are propped up by paint-cans, whose labels are simultaneously echoes and origins of the imagery on the panels. Indeed, much of the imagery depicted on these particular panels was produced by rolling the labeled paint cans across a flat-bed scanner as it was operating. The result distorts the cylindrical form into a wavy stripe, emblazoned with a lone orange slice, textile samples or swaths of clean, bright color. The bananas, limes, and pomegranates—conspicuous elements from Guyton \ Walker's installation in the exhibition—reappear, traces of the "real" interacting with the virtual.

ИЛЛ. 62

ГАЙТОН \ УОЛКЕР

Без названия (интервенция панелями из гипсокартона), 2009

10 панелей из гипсокартона
с печатными изображениями, 10 банок
с краской с печатными этикетками

Размеры варьируются, панели —

121,9 × 243,8 см каждая

Предоставлено галереей Greene Naftali, Нью-Йорк

Серия из десяти панелей, составляющая эту инсталляцию, была реализована специально для ВАЙВАКОВ art projects и является частью совместной «интервенции» Уэйда Гайтона и Келли Уолкера, выступая в качестве «непослушного» шестого элемента пятичастной структуры выставки «Пять».

Эта работа продолжает серию шелкографий Гайтона \ Уолкера на гипсокартоне, который служит чаще материалом для отделки стен галерей, чем основой для висящих на них работ. Сугубо практический материал перекликается с «анти-авторской» техникой — шелкографией отсканированных изображений, которые затем подвергаются дальнейшей цифровой обработке. Этот процесс не столько стирает авторский почерк художников, сколько преобразовывает его при помощи цифровых технологий.

Гипсокартонные панели поставлены на банки с краской, на которые наклеены этикетки с теми же изображениями. Многие изображения на панелях были созданы путем прокатывания банок с наклеенными этикетками по стеклу сканера во время работы. В результате изначально цилиндрическая форма банок искажается, превращаясь в волнистую ленту с вкраплениями ярко-оранжевых апельсинов, текстильных узоров и цветовых пятен. Бананы, лайм и маракуйя как броские элементы этой инсталляции появляются в качестве следов реальных вещей, которые взаимодействуют с виртуальным миром в рамках художественного произведения.

FIG. 63

GUYTON \ WALKER

Untitled, 2008

Inkjet and silkscreen on canvas,
4 silkscreens on drywall, 50 paint cans
with digital inkjet prints

350.5 × 518.2 × 91.7 cm

Courtesy of Greene Naftali, New York

Enlisting a digital flat-bed scanner as a camera, Guyton \ Walker create multi-layered imagery that oscillates between artistic intent and indifference. Collaboration between Wade Guyton and Kelley Walker, this truly integrated practice absorbs and obscures the artists' individual contributions, functioning instead as an entity entirely distinct from the artists that comprise it.

For this piece, Guyton \ Walker loaded a scanner with sliced limes, splayed pomegranates, and bananas—some still tucked in their peels. The resulting images are subjected to further digital manipulation and then printed or silk-screened onto drywall panels or paint-can labels. These paint-cans surround and support the panels, quite literally elevating the very materials used to construct gallery walls into high art.

ИЛЛ. 63

ГАЙТОН \ УОЛКЕР

Без названия, 2008

Печать и шелкография на холсте,
4 шелкографии на гипсокартоне, 50 банок
с краской с типографской печатью

350,5 × 518,2 × 91,7 см

Предоставлено Greene Naftali, Нью-Йорк

Творческое сотрудничество Уэйда Гайтона и Келли Уолкера соединяет в себе мастерство каждого художника и перерабатывает их индивидуальный язык в комплексную практику, которая при этом сохраняет свою самостоятельность. Используя цифровой сканер в качестве фотокамеры, Гайтон \ Уолкер создают многослойные изображения, в которых художественный замысел включает в себя элемент случайности.

Для этой работы художники отсканировали настоящие ломтики лайма, маракуйю и бананы, затем подвергли получившиеся изображения дальнейшей цифровой обработке и отпечатали простым способом и в технике шелкографии на гипсокартонных панелях и этикетках на банках краски. Расставленные на полу банки окружают и поддерживают панели, превращая строительные материалы, использовавшиеся для возведения стен галереи, в произведения искусства.



FIVE

May 21 — June 19, 2009

Curators: Maria Baibakova, Kate Sutton
Guest Curators: Gregory Linn, Clayton Press
Exhibition Designer: Katya Bochavar

CATALOGUE

Introduction: Maria Baibakova
Essay Text and Annotations: Kate Sutton
In collaboration with:
Maria Baibakova
Sarina Basta
Gregory Linn
Clayton Press

Editor (English): Kate Sutton
Editor (Russian): Lena Yaichnikova
Translators: Yulia Korotkova, Ekaterina Krupennikova
Proofreader: Galina Lavrik

Photography credits: Alexander Ratchkov,
Sergey Leontev

BAIBAKOV art projects team
Liza Degtyarnikova, Director of Development
Irina Malinovskaya, Director of Operations
Elena Duzhaya, Director of Communications
Alexey Afanasiev, Project Assistant
Ksenia Pinto-Gomez, PA to Maria Baibakova
Interns: Olga Grotova, Aleksandra Akimova
PagetBaker, PR Europe

BAIBAKOV art projects
E-mail: info@baibakovartprojects.com
www.baibakovartprojects.com

ПЯТЬ

21 мая — 19 июня 2009

Кураторы выставки: Мария Байбакова, Катя Саттон
Приглашенные кураторы: Грегори Линн, Клейтон Пресс
Архитектурный дизайн выставки: Катя Бочавар

КАТАЛОГ

Вступление: Мария Байбакова
Эссе и аннотации: Катя Саттон
В сотрудничестве:
Мария Байбакова
Сарина Баста
Грегори Линн
Клейтон Пресс

Редактор (английский): Катя Саттон
Редактор (русский): Лена Яичникова
Переводчики: Юлия Короткова, Екатерина
Крупенникова
Корректор: Галина Лаврик

Фотографы: Александр Рачков, Сергей Леонтьев

Команда BAIBAKOV art projects
Лиза Дегтярникова, Director of Development
Ирина Малиновская, Director of Operations
Елена Дужая, Director of Communications
Алексей Афанасьев, Project Assistant
Ксения Пинто-Гомес, PA to Maria Baibakova
Interns: Ольга Гротова, Александра Акимова
PagetBaker, PR Европа

BAIBAKOV art projects
E-mail: info@baibakovartprojects.com
www.baibakovartprojects.com

Publishing Group just design / ROST Media

Sergey Mongayt, Creative Director

Varvara Mikhaylova, Art Director

Egor Golubev, Prepress Director

Maria Gurnina, Coordinator

Andrey Gelmiza, CEO

9 / 33, Krymsky Val, Moscow, 119049, Russia

Tel.: +7(499) 2362722

www.justdesign.ru

© ВАЙБАКОВ art projects, 2010

© Cover illustration, Matthew Brannon, 2009

© just design / ROST Media, 2010

This exhibition has been made possible in partnership with the US Embassy, Sotheby's, Jet Republic and media partner GQ magazine.

Special thanks to Oleg Baybakov for his generous support of this exhibition.

Additionally, ВАЙБАКОВ art projects would like to extend their sincere gratitude to Walead Beshty, Matthew Brannon, Wade Guyton, Sterling Ruby and Kelley Walker; Anne and James Bodnar; Barbara and Howard Morse; Manuel Gonzalez and Avo Samuelian; Nancy and Stanley Singer; Martin Harding; and the following galleries: Paula Cooper Gallery (New York), Galleria Emi Fontana (Milan, Italy), Greene Naftali Gallery (New York), Gio Marconi Gallery (Milan, Italy), Friedrich Petzel Gallery (New York), and Wallspace (New York).

ВАЙБАКОВ art projects would like to recognize L&M Arts (New York), whose collaboration enabled the exhibition "The Original Five", May 21—31, 2009.

Издательская группа just design / РОСТ Медиа

Сергей Монгайт, креативный директор

Варвара Михайлова, арт-директор

Егор Голубев, препресс-директор

Мария Гурнина, координатор проекта

Андрей Гельмиза, директор

Крымский Вал, 9, строение 33, Москва, 119049, Россия

Тел. +7(499) 2362722

www.justdesign.ru

© ВАЙБАКОВ art projects, 2010

© Иллюстрация на обложке, Мэтью Бреннон, 2009

© just design / РОСТ Медиа, 2010

Выставка проходит при поддержке посольства Соединенных Штатов Америки в России — аукционного дома Sotheby's, партнера выставки — компании Jet Republic и информационного партнера — журнала GQ.

Особая благодарность Олегу Байбакову, без поддержки которого проведение выставки было бы невозможно.

ВАЙБАКОВ art projects выражает искреннюю благодарность Мэтью Бреннону, Уалиду Бешти, Уэйдю Гайтону, Стерлингу Руби и Келли Уолкеру; Анне и Джеймсу Боднар; Барбаре и Ховарду Морз; Мануэлю Гонсалесу и Эво Самуэляну; Нэнси и Стэнли Сингер; Мартину Хардингу; следующим галереям: Paula Cooper Gallery (Нью-Йорк), Galleria Emi Fontana (Милан, Италия), Greene Naftali Gallery (Нью-Йорк), Gio Marconi Gallery (Милан, Италия), Friedrich Petzel Gallery (Нью-Йорк) и Wallspace (Нью-Йорк).

ВАЙБАКОВ art projects выражает признательность L&M Arts (Нью-Йорк), в сотрудничестве с которой была реализована выставка «Исходные Пять», 21 — 31 мая, 2009 г.

FIVE

Оформление just design / РОСТ Медиа
www.justdesign.ru

Редактор (английский): Катя Саттон
Редактор (русский): Лена Яичникова
Переводчики: Юлия Короткова, Екатерина Крупенникова
Корректор: Галина Лаврик

BAIBAKOV art projects
E-mail: info@baibakovartprojects.com
www.baibakovartprojects.com

Подписано в печать 3.12.2010
Бумага мелованная. Формат 60 × 90/8
Гарнитура Greta. Печать офсетная
Тираж 500 экз. Заказ № 02/12
Отпечатано just print / РОСТ Медиа
119049, Москва, Крымский Вал, 9, строение 33. Тел. +7 (499) 2362722



