

IRINA NAKHOVA
ИРИНА НАХОВА

Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg

National Centre for Contemporary Arts, Moscow

Международная летняя академия искусств в Зальцбурге

Государственный центр современного искусства в Москве

2004



Photo: Anatolii Gritzuk. Фотограф: Анатолий Грицюк

IRINA NAKHOVA ИРИНА НАХОВА

WORKS / WERKE / РАБОТЫ 1973 – 2004

Catalogue published in collaboration by the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts and National Centre for Contemporary Arts, Moscow, on the occasion of the exhibition at the Galerie im Traklhaus, Salzburg, June 19 – July 30, 2004

Katalog herausgegeben in Zusammenarbeit von: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg und National Centre for Contemporary Arts, Moskau, anlässlich der Ausstellung in der Galerie im Traklhaus, Salzburg, 19. Juni – 30. Juli 2004

Каталог опубликован совместными усилиями Международной летней академии искусств в Зальцбурге и Государственного центра современного искусства в Москве, по случаю выставки в Галерее Тракльхаус, Зальцбург, 19 июня – 30 июля 2004

Interview:
**Barbara Wally in Conversation with
Irina Nakhova** 6
Interview:
**Barbara Wally im Gespräch mit
Irina Nakhova** 16
Интервью Барбары Валли
с Ириной Наховой 26

**Come and See. On the early works of
Irina Nakhova** 36
**Komm und sieh.
Über das Frühwerk von Irina Nakhova** 39
Joseph Backstein
Иосиф Бакштейн
Иди и смотри. О ранних работах
Ирины Наховой 42

Irina Nakhova:
Painterly Maximalism 46
Irina Nakhova:
Malerischer Maximalismus 48
Ekaterina Degot
Екатерина Деготь
Ирина Нахова:
Живописный максимализм 56

Installations 1989–1994
Installationen 1989–1994
Инсталляции 1989–1994
60

**12 Selected Installations
1994–2004**
**12 ausgewählte Installationen
1994–2004**
**12 избранных инсталляций
1994–2004**

Friends and Neighbors, 1994 70
Freunde und Nachbarn, 1994 73
Text: Irina Nakhova
Друзья и знакомые, 1994 73

Текст: Ирина Нахова
Daddy Needs to Relax, 1996 74
Daddy muss ausspannen, 1996 76
Text: Andrej Kovalev
Текст: Андрей Ковалев
Папе нужно отдохнуть, 1996 77

Queen, 1997 78
Königin, 1997 81
Text: Barbara Wally
Текст: Барбара Валли
Королева, 1997 81

What I Saw, 1997 82
Was ich sah, 1997 85
Text: Nikita Alexeev
Текст: Никита Алексеев
Что я видел, 1997 85

Showroom –
Installation with Big Red, 1998 86
Schauraum –
Installation mit dem Großem Roten,
1998 88
Text: Irina Nakhova, Serge Khripoun
Текст: Сергей Хрипун,
Ирина Нахова
Showroom с Большим Красным,
1998 88

Deposition, 2000 92
Deposition, 2000 92
Text: Irina Nakhova
Текст: Ирина Нахова
Deposition, 2000 95

Ironing Boards, 2001 96
Bügelbretter, 2001 98
Text: Marina Mangubi
Текст: Марина Мангуби
Гладильные доски, 2001 98

Power Shower, 2002 100
Kraftdusche, 2002 101
Text: Amei Wallach
Текст: Эми Воллах
Power Shower, 2002 101

Stay With Me, 2002 102
Bleib bei mir, 2002 104
Text: Andrei Monastyrski
Текст: Андрей Монастырский
Побудь со мной, 2002 104

**Artificial Shrubbery, Woman Sitting on the
Beach, and Artificial Wave, 2003** 106
**Künstliches Gebüsch, Frau, am Strand
sitzend, und künstliche Welle, 2003** 108
Text: John Tormey
Текст: Джон Торми
Искусственные кусты, Сидящая на берегу
и Искусственная волна, 2003 109

Rehearsal, 2003 110
Probelauf, 2003 112
Text: Vladimir Levashov
Текст: Владимир Левашов
Репетиция, 2003 113

Alert: Code Orange, 2004 114
Erhöhte Alarmstufe, 2004 116
Text: Vitaly Patsukov
Текст: Виталий Пацюков
Степень повышенной опасности,
2004 117

Biography, Exhibition List
Bibliography
Biographie, Ausstellungsverzeichnis
Bibliographie 118
Биография, Список выставок
Библиография 122

Authors of Essays
Autoren der Textbeiträge
Авторы статей
126

INTERVIEW: BARBARA WALLY IN
CONVERSATION WITH IRINA NAKHOVA
INTERVIEW: BARBARA WALLY IM
GESPRÄCH MIT IRINA NAKHOVA
ИНТЕРВЬЮ БАРБАРЫ ВАЛЛИ
С ИРИНОЙ НАХОВОЙ



INTERVIEW:
BARBARA WALLY IN CONVERSATION WITH IRINA NAKHOVA

B.W.: It is still difficult to imagine how artists in the Soviet Union used to live – how they grew up, what kind of education they had, why they decided to become professional artists and how they experienced everyday Soviet life. Although there have been many publications on this subject since then, and several Russian artists (mostly of the older generation) have written or are writing their memoirs, we still have little information about your generation which grew up in Moscow during the interminable final phase of the Soviet regime, and was aged about 35 at the time of the perestroika.
How do you remember your childhood and youth? When did you make the decision to become an artist?

I.N.: I decided to become an artist after reading «Lust for Life», a novel by Irving Stone about Vincent Van Gogh. At home we had a large library and I was surrounded by books. When I was thirteen my parents bought me a portable easel. During the summer, I went into the countryside with my easel and oil colors, painted landscapes and imagined myself as Van Gogh. My parents were supportive. My father taught Classical Philology – which included ancient Greek literature, language and culture – and Latin. My mother worked at the «Detskaya Literatura» publishing house («Children’s literature»), and she knew many artists who illustrated children’s books. When I was fourteen, she took me with her on a visit to Victor Pivovarov in his studio. For the first time in my life I saw real paintings and met a real artist. Soon we became good friends.

B.W.: So at thirteen or fourteen you had already decided to become an artist. How did one go about getting the appropriate training?

I.N.: There were only a few art schools. All of them were very hard to get into. The only one I was interested in was the Moscow Polygraphic Institute, which was the most liberal. A lot of my friends graduated from there. Prospective students had to pass rigorous entrance exams; you had to go to the school and spend days painting, drawing, and doing illustrations, poster art and calligraphy. There were also exams in history, literature and essay writing. There was no way you could be prepared well enough on your own. So people took private lessons with professors at that institute or with former students. I took such lessons for a couple of years and as a result met people who subsequently became good friends. My first private lesson was with Komar and Melamid, who set up a still-life for me to paint, and then disappeared. I decided that I could do that kind of thing on my own. Afterwards there were other teachers, and I am grateful to them all. They were great people, and we had great times.

B.W.: So you had a mixture of private tuition and then a regular graphically oriented training at the Polygraphic Institute. How long did this study course take?

I.N.: I was accepted at the Moscow Polygraphic Institute in 1972 and graduated in 1978. It took me five and a half years. Usually it is five years, but I was an external student, which meant that I only had to go twice a year to have concentrated studio work and lectures and take exams. I chose this program intentionally, so that I could avoid the obligatory lessons that were pure bullshit – like political economy, or history of the Communist Party. So I didn’t waste time on such lessons, and was able to develop my own work at home.

B.W.: As an external student, you probably had more time for your own work. But wasn’t that also a step towards isolation? – You wouldn’t have had the chance to get to know other students of your own age. On the other hand, we keep hearing about the close friendship amongst the unofficial artists and their all-night kitchen discussions on art. How did you spend this period, and what was the artistic milieu you moved in?

I.N.: Somehow people with similar interests recognized and found each other immediately in those days. As I said, I met a lot of friends through art classes when I was still in high school. Through Victor Pivovarov I discovered the world of professional underground artists. When I was in 10th grade, I met Andrei Monastyrski at a private poetry reading where he was one of the poets. Right after I graduated from high school, we married and moved into a rented room. I desperately wanted to have my own space. In my parents’ two-room apartment I lived in the same room with my grandmother. My move was not at all typical for the Soviet era. Because of the lack of housing, different generations stayed together in crammed rooms forever. Those years were filled with the joy of discovering creativity, work, play, reading, music and very intense close friendships and relationships that I still have today. Friends met nearly every day, talked a lot, and everyone was genuinely interested in everyone else’s work. These relationships constantly promoted work and creativity in our small circle. There was an immediate response to everything that I did. I think this is an ideal situation for the arts. Remember it was that way because we had no competition other than who was doing the best and most interesting work. The only places to show or see alternative work were at private studios or apartments. There was no art market; there were no art buyers. We were working simply to remain human beings in the midst of a system that prescribed what a person may or may not do.

In a rented room on the Ovchinnikovskii Pereulok, Moscow, 1974, from left: Irina Nakhova, Andrei Monastyrski, writer Lev Rubinstein. Photo: George Kisewalter
In angemietetem Raum am Ovchinnikovskii Platz, Moskau, 1974, von links: Irina Nakhova, Andrei Monastyrski, Autor Lev Rubinstein. Foto: George Kisewalter
В съемной комнате в Овчинниковском переулке, Москва, 1974. Слева направо: Ирина Нахова, Андрей Монастырский, писатель Лев Рубинштейн. Фотограф: Георгий Кизевальтер



B.W.: So you kept company mainly with slightly older artists, the «nonconformist» generation. The western world tends to take a rather undifferentiated view of «conformist» or «official» artists (disparaging) on the one hand and the unofficial nonconformists (seen as avant-garde) on the other. Didn’t you have to combine all kinds of survival strategies, in order to cope with everyday life? Where do you place yourself within this context?

I.N.: There were the official artists, members of the Union of Artists, and then there were the unofficial «nonconformists» or «underground artists». I was fascinated by the unofficial artists. I adopted and shared their views on art and the position of the artist in society. The abyss between the official and unofficial view on these subjects was obvious. But the distinction between the underground and officialdom was not black and white. Some underground artists were also members of the Union of Artists, but most of them were only able to join the «book» (illustration) section. I myself became a member of the Union in 1986. There were a few editors and publishers who got jobs for the underground artists. At that time book illustrating was comparatively well paid; you could spend two or three months making a book, and the rest of the year you could live on this money doing your own art. Almost everybody had a studio through the Union of Artists and could go to artists’ retreats that were run by the Union.

B.W.: You have lived mainly in the USA since the early nineties, but in recent years you have spent quite a lot of time in Moscow. After all the changes, how do you look back on your young years there? What was your psychological situation as an individual artist, and that of artists in general? Did you experience personal threats? Was there a real danger, from the sixties to the eighties,

of being arrested or subjected to pressure? It seems to me that artists enjoyed a certain freedom, while nevertheless being classified as a potential danger to the regime and placed under far stricter observation than they would have been in a western democracy. However, this classification also gained them a much higher social standing than artists had in a western country. How did you feel about being forbidden to exhibit – about the impossibility of showing and discussing your own work in public? What was the effect on your art of forced private status, of withdrawing into the studio? If you know in advance that you are creating something only for yourself and a few friends, surely the resultant works will be different from works planned for an exhibition? Artists from Prague have told me that, especially in the eighties, they created so-called «chamber art» – in analogy to chamber music: intimate, small-scale works for private premises. Can you describe your experiences?

I.N.: The only work exhibited was Socialist Realism. For artists who were doing something different there were no options other than to show their work where it was produced, at their studios or homes. Homes and apartments were islands of freedom. You were pretty safe if you did not disclose your views in public and if you were not openly involved in any dissident activity, such as signing petitions. In the Soviet Union, people found ways of staying spiritually independent and free. Double thinking was almost inbred; you developed skills to know how to recognize friends or enemies, and from the age of seven you knew what to say and what not to say to a stranger.
From the sixties on, since Khrushchev’s «Thaw», there were attempts to show alternative work in public. During the sixties, there were a few exhibitions in science institutes. In 1974, when I

was 19, the famous «Bulldozer Show», organized by collector Alexander Glezer and artist Oskar Rabin, took place in a remote park in Moscow. Although there were rumors that Glezer was involved with the KGB, some artists decided to take a risk and show their work in public – to undertake some action for a change. The planners tried to keep things quiet, but they did draw up a list of participants, and I was one of the artists on the list. A few days before the exhibition, my parents told me that four men came to them, saying that I was in an anti-government exhibition and that there would be «consequences» for them if I participated. After long arguments, I left Moscow and was not part of the show, which still upsets me. Lots of people went to the show, where they witnessed artists putting their abstract or surrealist paintings on easels in an empty field. Then street-cleaning machines came and bulldozed the exhibition. Some paintings were destroyed and some artists were taken to the police station, supposedly for disturbing public order. Any kind of activity that was not under state control was a threat to the existing system. That is why artists had a prophetic aura for the public; what was prohibited or not sanctioned by the State had to have some unprecedented spiritual quality and contain some unattainable knowledge.

There were several more memorable nonconformist exhibitions in the seventies and early eighties. After the «Bulldozer Show», state authorities never used heavy machinery on the artwork, but these shows were numbered and they were so censored that the most provocative works were omitted. Some artists preferred not to show in public, because you could not predict the next move of the Soviet cultural authorities. Once you surfaced, you were on their blacklist, and these artists did not want to have their personal freedom interfered with.

Many of the nonconformist exhibitions were held at the City Committee of Graphics, which was on the first floor of the apartment building where I moved in 1975. There were tremendous lines for those exhibitions. So many people came by to visit while waiting for two or three hours to get into the exhibition, that I finally had to hide in order to avoid answering the constant knocking on my door.

B.W.: At that time installations were almost unknown; it was mainly traditional paintings that were produced. Until your first installation in 1983 – which could be called room-painting in the widest sense – you, too, had concentrated mostly on painting, and had developed an exceptional perfection and variety of expressive resources. Where did you acquire this knowledge? After all, the institute where you trained was geared primarily to graphic techniques. Who did you take as your principal models, and what was your favorite style or genre?

I.N.: Initial skills I obtained from my teachers, Ian Raihvargher and Yuri Konstantinovitch Burzhelyan. After that, my skills developed by working. I painted constantly. Many of the paintings from that time are gone. They ended up in museums or private collections. Initially, my paintings included «strange creatures». I know from my students that almost everyone goes through a certain surrealist appropriation of the world. Storytelling is an immediately available



Irina Nakhova visiting Victor Pivovarov at a Union of Artists' retreat house near Moscow, Lake Senez. Photo: Anatolii Gritzuk
Irina Nakhova besucht Viktor Pivovarov im Vereinshaus des Künstlerbundes in der Nähe von Moskau, Senez See. Foto: Anatolii Gritzuk
Ирина Нахова навещает Виктора Пивоварова в Доме творчества художников, озеро Сенеж. Фотограф: Анатолий Грицук

tool of expression for a young artist. Other than the strange creatures that inhabited my pictures, the space surrounding those little guys was very significant. Sometimes, strange creatures would don remote features of early Renaissance paintings: abstract color, shape, and composition schemes from Piero della Francesca or Fra Angelico. Bright colors and the directness of visual stories coexisted on one plane; ambiguity and the multiplicity of space intrigued me immensely. I was glued to pictures from art history books, and I was learning hard from the masters I loved. Then the storytelling element became less strong and the creatures fewer and fewer. At some point they disappeared altogether. Space completely enveloped the subjects. Architectural details from Fra Angelico gave way to space for different historical ruins that in my paintings played the role of space markers, since viewers immediately think «space» when imagery refers to architecture. Illusions of space that trick a person into the uncertainty of perception became my main interest. My other concern was visual perception and how to present multiple possibilities according to a constant shifting of concentration. Sequential and serial work in paintings like «Plafond 1-9» and «Changes 1-6» reflected these issues.

B.W.: Is there a link between your earlier pictures, with the interest in perception and the creation of fictive, illusionary spaces, and your current artistic work?

I.N.: Yes. Serial and sequential approaches, the use of the same elements in different situations, multiplication, fragmentation, superimposition of different images and spaces, interest in space in general – not just visual but intellectual, mental, psychological and physical space and its ambiguity – are all still my fields of exploration.

B.W.: Could you describe what your ordinary day in Moscow in the early eighties was like?

I.N.: Sleep long, get up late, slowly get to work on whatever I was doing – an illustration or painting. When I work I always listen to classical music. At night my friends would come over, or I would go to see them. Sometimes there was an event: a concert, or a private reading or seminar. Afterwards, I would come back home and work until 4 or 5 in the morning. Something was happening every day.

B.W.: You mention illustration. We know that many artists – including Ilya Kabakov – were able to get by quite well through commissions for designing and illustrating children's books. Did you also do illustration?

I.N.: I've illustrated about fifty children's books. My mother helped me to get my first book commission during my first year at the Moscow Polygraphic Institute. My first hardcover came out when I was graduating. My last children's book was published in 1986. In Soviet times I regarded illustration as a less political income that could even sometimes be fun.

B.W.: Did your extensive work as an illustrator influence your art? I take it that here you concern yourself more with the person viewing your work than an artist usually does. Kabakov, who has done a great many children's books, is known for his didactic attitude and his intensive study of the psychology of the viewer. When you were illustrating, did you adopt a specific narrative attitude, to include text and language in your work?

I.N.: Many artists who worked with books incorporated illustration into a didactic approach towards producing fine art. Now I can see its influence on my own work; but at the time, I believed what I was doing for myself was absolutely different and separate from book illustration.

B.W.: In the early eighties you turned to extended painting. In 1999 we went together to the exhibition «Conceptualist Art: Points of Origin 1950s-80s» in Queens Museum in New York. A reproduced model of one of your «Rooms» was displayed as an innovation of 1980s conceptual art. Now here we are, sitting in your Moscow flat, number 28 Malaya Grusinskaya, where it all began. This is the 16m² studio-come-liv-

ing-room which you transformed several times into an art-room. How did this come about?

I.N.: The first room installation was done in 1983. Before that, I mostly painted. My main concern in painting was space, illusionary or conceptual. Objects only marked space – and even those were rapidly disappearing. At that time I did not know the word «installation»; I called them «rooms». They were a logical continuation of the investigation of space in my paintings. Space became not just illusionary but also physical, three-dimensional. I had more surfaces to play with. My drive was not only a formal concern, but a very urgent need to change my situation in the complete stagnation of the worst years of the Brezhnev era. Nobody thought that anything would or could change. The only thing I could change in my life was my environment, my living space. So I undertook an action for change.

It was important to work on the room and experience the changing of the space gradually. It was during the very cold winter of 1983. I had a big stack of old «Elle» magazines from the sixties. I looked at them and thought them so ugly I wanted to cut them all up. The negative situation was deep: cold weather, «Elle» magazine, overall depression. I moved all the furniture out of my bigger room, and covered the walls, ceiling and floor with white paper. I found bright halogen lamps and tried to make the space larger than its actual size (4 x 4 m). I worked on it for a month or two, expanding the visual space by collaging cut-up images from «Elle». It was very cold outside, but the room was pleasant; it was summer there, the sun was shining and all my friends were coming in to get warm. As a finished piece, «Room #1» existed for only one week. All the collages ended up in a dumpster. Only slides and photographs are left.

Kitchen in the artist's apartment on Malaya Gruzinskaya, Moscow, 1976, from left: musicologist Vladimir Chinaev, Irina Nakhova, writer Lev Rubinstein, Andrei Monastyrski
Küche in der Wohnung der Künstlerin in der Malaya Gruzinskaya, Moskau 1976, von links: Musikwissenschaftler Vladimir Chinaev, Irina Nakhova, Autor Lev Rubinstein, Andrei Monastyrski
Кухня в квартире художницы на Малой Грузинской, Москва, 1976. Слева направо: музыковед Владимир Чинаев, Ирина Нахова, писатель Лев Рубинштейн, Андрей Монастырский



I could afford the luxury of transforming the space in my studio only once a year; five «Rooms» were made in five years. Sometimes I had help – Mitya Chernogaev assisted me on several of them.

B.W.: Up to now we have spoken mainly about the urban environment of Moscow during the sixties to eighties. But in the exhibition I mentioned there were also a great many black-and-white photos showing you out in the country with a lot of artist friends – mostly men – participating in performances and other actions. What was happening out there in the countryside?

I.N.: The group Collective Actions (KD) was founded by Andrei Monastyrski. The series of actions called «Trips to the Countryside» started in 1976, but many actions and performances took place in the city, in the streets, in the parks, or inside Andrei’s apartment. I didn’t participate in the first few years of Collective Actions. Later I attended many actions and took a more active part in some of them. Monastyrski’s «Trips to the Countryside», is a huge volume of descriptions and commentaries on KD’s actions. Documentation was a major part of the actions and included photographs, texts, comments by the viewers, videos, and some artifacts. The actions emphasized the special quality of «small action» or «empty action» that marked the uniqueness of a particular time and space. They were never political statements or commentaries on everyday life; they transgressed the norm and gave substance to memory. For instance, a group of us got on a trolley at one stop, got off two stops later and received a small certificate that we had taken part in the action. I will remember this trolley ride all my life. Collective actions started when Andrei and I were still living together in my apartment on Malaya Grusinskaya. There was a small table in our living-room and Andrei asked everyone who came by to leave something to feed the «Kucha» (pile). He labeled each object, indicating who brought it and when. Kabakov’s installation where he hung small objects on a rope like drying clothes with small labels reminded me of the «Kucha» we fed in 1975.

B.W.: The «actions» and the «rooms» were temporary, even ephemeral events. How were they documented, before they vanished again? Monastyrski and also Kabakov shifted the main emphasis onto documentation and developed new artistic forms for this purpose. How did you do this with your Rooms? Did you photograph them – as work in progress or the finished product?

I.N.: I took photographs of my own work. My photographer friends took a lot of pictures of «Rooms». Joseph Backstein, my husband at the time, taped interviews with many of our friends, mainly men, asking them to comment on what they saw and felt in «Room #2». I wasn’t there, since my role as an artist was over. For the Queens Museum show on conceptual art in 1999, I made an architectural model of «Room #2». Through earphones, visitors could listen to English translations of Backstein’s interviews. The art critic Margarita Tupitsyn had a feminist interpretation when she wrote that all that remained of «Room #2» were male reactions to it.

B.W.: Was that typical of the Moscow scene at the time? When you look at old photos, they seem a bit like the Surrealist scene of the twenties and thirties, or the Existentialist circle of the fifties. – Lots of males in terribly intellectual poses, a few women notable primarily for their beauty, possibly assuming the role of muse. Was the Moscow avant-garde like this, too?

I.N.: In Soviet times, I don’t think that being a woman artist was more difficult or less difficult. It was about being oppressed as a human being, rather than as a woman or a man. And I didn’t feel oppressed, because maybe my ambitions were confined to my circle of friends and never expanded to the outside world. The seventies for me was a great time of individual discovery and energy, but the eighties, and especially the mid-eighties, were a time of depression and stagnation. I felt that I had outlived my life in the Soviet Union, that I had done everything I possibly could.

B.W.: In all that time, did you ever sell a picture? Was there a (gray) market?

I.N.: In the seventies and early eighties, nothing was bought or sold. It all started for me with the Sotheby’s auction in Moscow in the summer of 1988, which was organized by Sotheby’s and the USSR Ministry of Culture. International curators, collectors and gallery people came to see the show; it was like a big party. Kabakov and I were the only artists who didn’t attend the event.

B.W.: Why not?

I.N.: First of all, I was shy, I had never shown my work in public before, and all of a sudden there was a lot of attention from museums and galleries from all over the world. Also, it took place at the Moscow World Trade Center, which was very official and KGB-ridden. I was pretty skeptical about the whole situation; I knew it was a political action rather than a genuine interest in art and I was disturbed about being used for political propaganda. In the end, the auction did a lot of good for the artists; it became possible to travel because they were invited to participate in different exhibitions and projects. Western galleries were selling their work.

B.W.: What influence did this exhibition have on your life, on your artistic work and ultimately on your move to the US?

I.N.: The auction was in 1988, and immediately after that I participated in a few shows abroad. The first was «Iskunstvo: Moscow-Berlin» organized by the artist Lisa Schmitz with the help of six other German artists. The first group show in the United States was in 1989, at Exit Art, curated by Margarita Tupitsyn. At the same time, another group show took place at the Phyllis Kind Gallery: «The Work of Art in the Age of Perestroika», also organized by Margarita. I had the entire basement level for my installation «Partial Triumph». Phyllis Kind liked my work and invited me to have a solo show the following year. During my



Action «Audio Perspectives of the Trip to the Countryside», «Collective Actions», Moscow countryside, 1983
Aktion «Hörperspektiven eines Ausfluges aufs Land», «Kollektive Aktionen», im Umland von Moskau, 1983
Акция «Звуковые перспективы поездки загород», «Коллективные действия», Подмосковье, 1983

Action «M», Irina Nakhova participating in the group «Collective Actions», Moscow countryside, 1983. Photo: George Kisewalter
Aktion «M», Irina Nakhova bei einer Aktion der Gruppe «Kollektive Aktionen», Moskau Umgebung, 1983. Foto: George Kisewalter
Акция «М», Ирина Нахова участвует в «Коллективных Действиях», Подмосковье, 1983. Фотограф: Георгий Кизевальтер



first stay, I met Billy Klüver, the co-founder of Experiments in Art and Technology (E.A.T.), and his wife and partner Julie Martin. We became friends, and when I came back for my solo show at Phyllis Kind, I stayed at their place in Berkeley Heights, New Jersey. I asked my friend Alyona Shakhovskaya from Moscow to come and help me with «Momentum Mortis». It was an incredible amount of work, great fun and rather dangerous since we worked with polyurethane foam. I then returned to Moscow, where times were very turbulent. During the coup attempt, Soviet tanks surrounded the Russian Parliament building, which was only few blocks from my apartment. So when I returned to New York, for my second solo exhibition at Phyllis Kind Gallery, Billy and Julie convinced me to apply for a green card as protection from the unpredictability of Russia. I was not sure I could get one, because I wasn't a political refugee, but their lawyer explained that being an artist was sufficient. So I got my green card as an «outstanding artist»; I was very proud that I was at least once officially recognized. Later, in 1994, «Friends and Neighbors» became possible only with the help of E.A.T. They referred me to Per Biorn, who is a

great engineer. He invented and built all the circuitry for the interactive sound of the coats. Through Billy Klüver I discovered technology.

B.W.: Can you still remember your first trip to the US? Was it already definite that you were going to stay there? How much information did you have about «western» art?

I.N.: I didn't know much about the art situation in New York. I had traveled in Europe, in Italy and Germany, but even the first time there I did not have culture shock. I felt very comfortable, more at home and at ease than maybe back in Moscow.

B.W.: Could you try to describe your everyday life now in Sea Girt, in New Jersey?

I.N.: If I am not teaching, I work on my projects. It's much more sober, because there is not the immediate reward of the excitement of friends. There is no immediate response to what I am doing. I have good friends in America, but they are spread all

over the States. In Russia everybody lives in Moscow, and there I am surrounded by friends and professional acquaintances.

B.W.: Is the difference perhaps that in Moscow you had a very small, but interested and committed public, whereas now you prepare projects for exhibitions more anonymously and in isolation?

I.N.: Yes, absolutely. I work for exhibitions or for myself, knowing that I will show the result somewhere or other, at some point. The exhibition audience is remote; it is removed from the artist.

B.W.: Is everyday life in New York today harder than it was in Moscow? I'm talking about the possibility of earning a living.

I.N.: I think the situation for artists is similar everywhere: there are very few who can live from selling their work. Others decide how else they can earn an income while they continue to do their own work.

B.W.: Do you still see yourself as a politically committed artist? Most of your installations contain three conceptual levels: reference to art history, and thus an inherently artistic level; the sensual, emotional level produced primarily by visual, material and auditory stimuli; and finally the everyday level, the conditions and experiences of life, human relationships in all their absurdity. Do you see this confrontational view as political?

I.N.: It is impossible to be Russian and not be politically inclined. Once, in a pile of discarded library books, I found a book that immediately grabbed my attention – powerful, gloomy, solemn images of people in the meager, empty spaces of psychiatric wards. «Christmas in Purgatory», I discovered later, was a revolutionary and influential book for its time – revealing and critical of conditions in American psychiatric hospitals in the 1960s. I find that photos in an old book are so completely different from any current artistic or commercial photographic approach. They strike me as archeological artifacts that bear the truth. In the «Home Painting» series, it seemed logical and inevitable to clash the images of psychiatric wards with glossy junk from Martha Stewart magazines that bear nothing but the ink. I choose my own imagery, and I choose a method to manipulate these images. Each image is a personal choice: black-and-white or color. Using clip art is my personal choice, too. The most interesting part of the process is what happens to the images when I take all the stickers off the painting.

B.W.: Do you regard the surface of the picture as interactive, like a screen?

I.N.: Yes, an interactive surface for the artist and for the viewer, because the viewer also has work to do. There are choices to be made: you can concentrate on the black-and-white images, or on the color ones, or on silhouettes of clip art. The viewer can move between those two or three imaginary spaces and be puzzled,

confused or delighted by the freedom of gaze and interpretation. It is not an amorphous place to be; it is an active engagement in the process of seeing and discovering. How much you are involved in seeing the variety of images and their combination is entirely up to you.

B.W.: Did you use these photos from the psychiatric clinic later?

I.N.: I've used motifs from the book «Christmas in Purgatory» in a number of projects: «Home Paintings», the «Annunciation» triptych, and large drawings. In the series I call «Christmas in Purgatory», I mounted large drawings of psychiatric patients on foam core, and embedded sound strips from children's books where the eyes should be. The strips protected the identity of the people in the images. One could press the strip and produce a number of funny sounds which had nothing to do with the images.

B.W.: We mentioned the interactive surface of the pictures, which enables open communication with the viewer. Is your art didactic? How can one learn through art? – Of course, I am also interested in the question of how you see the teaching of art in general. 2004 is your fourth time as a teacher at the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, and you have extensive teaching experience at academies of art in the US. Do you think that art can be taught, or learned?

I.N.: I think art cannot be taught at all, because everything that I know, I know through my own experience and investigation. However, there are good teachers who can make a difference for the searching student. I learned from teachers and from people who had no inclination towards teaching. I learned so much from art history by looking at art and by being amazed and inspired. Let's say there is a teacher who tells you something; you can take it into consideration or apply it to your own work. But if you do not have an urgent desire and necessity to make this work your own personal achievement, you will gain nothing from it. The more information the better, the more skills the better – but a student must be prepared to invest something personal. Only then do skills bring freedom to decision-making. In science, you learn formulas and you know how to apply them in certain circumstances. You can do that in art, too, but at some point, if you are not standing still, you will eventually be on your own. You acquire a lot of responsibility and through that you gain freedom. The best a teacher can do for a student is to show him or her how to learn and achieve results on his or her own. I still believe that art is about freedom and not much else.

B.W.: Is freedom the most important thing in art?

I.N.: Yes, it is. Freedom takes you into the unknown. This is the most interesting place to be. It is where I make personal discoveries, where I exercise my curiosity, where I am free of myself. Another very important skill you must learn as an artist is how to distance yourself from what you do, and how to look at your creation with a cool, critical gaze. This skill is part of freedom, too.

Moscow countryside, Hotel Parnas, left window: Andrei Monastyrski, from left: artist George Kisewalter, artist Maria Konstantinova, Irina Nakhova, Joseph Backstein
Im Umland von Moskau, Hotel Parnas, linkes Fenster: Andrei Monastyrski, von links: Künstler George Kisewalter, Künstlerin Maria Konstantinova, Irina Nakhova, Joseph Backstein
Подмосковье, гостиница «Парнас», в левом окне Андрей Монастырский, слева направо: художник Георгий Кизевальтер, художница Мария Константинова, Ирина Нахова, Иосиф Бакштейн



Independent thinking is also crucial. It is good to know that Van Gogh is a great artist, but it is another to decide that Van Gogh or Rembrandt or Ron Mueck are good artists.

B.W.: Your class in Salzburg is entitled «The Power of Painting». You describe your teaching program as a joint exploration of the ways in which a picture can influence its surroundings, and how far it can be influenced by its surroundings. This also means, of course, that there is no such thing as absolute value of a work of art.

I.N.: When I encounter great art I first smile, then laugh, then I feel a stream of energy emanating from it. I describe this phenomenon in terms of power. There is an immediate impact of the power that an author communicates to us, the viewers. Does it happen with the author's awareness or does it happen by itself? How much can we and should we, as artists, channel or even manipulate a viewer's reactions and perceptions? Painting is an illusion. Then there is a physical space in which the painting exists. How do these spaces affect each other? Additionally, there is a third space, a conceptual one, which is in the viewer's and the artist's mind, and which probably influences the viewer's perception most. It depends on who this viewer is, on his or her mood, education, and imagination. Most of all, how open is the viewer's mind? It is a very complex relation between visual input and how all these different levels of space, including the conceptual one, are organized. Every artist is not only a producer of art, but a consumer of art as well. I want students to understand both perspectives.

B.W.: Can the students cope with this complex claim? Are they able to apply the reciprocity of these systems of relationships to their own work?

I.N.: It is complex, but absolutely vital for contemporary art. Students do very well, as a matter of fact. They start by showing work to each other and then trying to communicate their intentions verbally. The discrepancy between the intentions of the artist and the perception of other students gives rise to immediate discussion on the topic, and the problem reveals itself. Students are willing to collaborate, discuss and argue. They come to the Summer Academy not just to learn certain skills, but to communicate with other professionals. Isolation sucks. I come to the Academy with the same need. I want to meet people who love art and are open-minded. Many people at the Academy become friends for life. It is an amazing place with an amazing bunch of people, teachers and students. – It is better just to say artists, since there is a mutual learning process. Otherwise, it wouldn't be worth the time spent! People work on different levels. Students who are oriented towards pictorial space become more aware of what they do. We constantly talk about space here and now, and the illusion of space in painting. We also learn how to install paintings the best way possible, what to consider, and how it works.

B.W.: Since 1998, during your teaching periods in Salzburg you have held two solo exhibitions, in the Galerie Eboran and the Rupertinum Museum of Modern Art. In addition, I invited you to show in two exhibitions, in Linz and Chemnitz: «Sculpture – Figure – Woman» and «Aquaria». You had made the «Queen» for an earlier exhibition in Sweden, but the other three installations were new – and so successful that they were reinstalled, in whole or in part, in other places. The most complex was «Deposition», in the Rupertinum, in which themes of religion, soap opera and art history were linked.

I.N.: There are two components: the paintings and the sculptures, both the beginning and the end of a story. The sculpture of the Virgin and angels depicted the beginning of the story, the Annunciation. The viewer experienced the end of the story through the paintings, which are figures in the pose of Christ descending from the Cross. In the Rupertinum the whole installation was called «Deposition». All the elements responded to the presence of the viewer: the angels inflated, a wind blew on to the Virgin, revealing her form, and the paintings emitted sound. In Moscow, for the much smaller XL Gallery space, I showed the beginning of the story – the Annunciation component – with fewer angels and a tiny Barbie doll playing the role of the Virgin.

B.W.: Does your interest here lie more in Christian ideology or in the history of European thought in general?

I.N.: I refer to a story in particular and to European thinking in general, and to Christianity to the extent that it is a part of European thinking. The story is partially based on a Jean Fouquet diptych, which was the visual source for the angels and the Virgin.

B.W.: How important is the history of art as a store, repertoire or source of inspiration for your art?

I.N.: It is very important for me. Over the years, I have worked extensively with art history subjects, discovering myself through them, to find myself and to understand how living artists are part of art history. Besides, I'm a museum person. I always get interesting, unpredictable ideas not only from objects themselves, but also from how they are displayed.

B.W.: If the connection with art history is so important for you, where would you place yourself within it? Do you think about the future of your works? Installations are inextricably bound up with the living artist, and – according to Kabakov – must not be altered posthumously. So you have to make sure in good time of establishing a final and powerful site for your three-dimensional works.

I.N.: I am not concerned that the installations are temporary. It is possible to recreate a form of the installation with drawings and objects that exist. At some point, I stopped worrying about the future of my artwork. You have to let it go, otherwise it's a con-

stant worry that inhibits the work itself. My pieces are on their own now.

B.W.: Your installations have been frequently shown and documented, but many of your paintings are hardly known, having disappeared into collections or storage. This publication brings some of them to public notice for the first time. How many pictures would you say you had painted up to now?

I.N.: Over a hundred, maybe a hundred fifty, definitely not a thousand – but not counting studies and sketches for paintings and installations.

B.W.: And drawings?

I.N.: The «Christmas in Purgatory» series consisted of large black-and-white drawings, and I made large drawings of people eating food for the installation «Feast for the Gods». I also make collages. A series of small drawings I made became two-and-a-half-meter-high ink jet prints in «Stay With Me», an installation I have made for XL Gallery in Moscow in 2002.

B.W.: One particular specialty of your work is the use of sound elements and voices which – often activated by a motion detector – address the viewer directly from a picture or a sculpture. In my opinion, the unexpected verbal «attack» generates an uncomfortable feeling of over-proximity; the work refuses to let the viewer alone, resisting any attempt to view it objectively and thus mutating from object to subject.

I.N.: Usually paintings don't talk. Sometimes they set off an alarm in a museum if a visitor comes too close. I want to surprise viewers, to make something happen they do not expect. You do not expect a room in a common apartment to be completely turned into something else. That is why «Rooms» worked so well. When «Room #5» was recreated in a museum setting where it seemed normal, it was not as striking as the «Rooms» made in my home in Moscow. To bring unpredictability into a museum, to make it livelier, to activate not just a painting but also the spectator, to provoke thought – that was my intention. Sound also enlarges the space, it brings everything together – both sculptures and paintings. It also gives viewers a lively intellectual space for immediate engagement and multiple interpretations.

B.W.: What was the origin of the inflatable sculptures that usually work in two phases: one of inhalation and suction, one of exhalation and inflation? Because of their changing shape, these «light sculptures» are difficult to reproduce. Like the sound sequences, the fan which activates the sculptures is triggered by a motion detector. Does this mean that they, too, are carrying on an interactive game with the viewer?

I.N.: I travel a lot, with exhibitions in many different places. I was in constant search of something portable, easy to transport and

easy to store. Inflatables were a solution. You can fold them, they don't take up much space and they are very light. When inflated, they can be as large as I want them. They are very practical. All my inflatables are interactive; they have a relationship with the viewer.

B.W.: «Big Red» is the largest and most impressive inflatable sculpture to date...

I.N.: «Big Red» is a guest actor right now. Since he was purchased by NCCA (National Center for Contemporary Arts in Moscow), he has traveled a lot to Russian provinces and abroad. On the one hand «Big Red» is my mom, and on the other it's a he – «Big Red». It's an object open for interpretation. He is very friendly and wants to be with people, so as he inflates and crawls to you, he eventually pushes you out of the confined space where he dwells. «Disturbance of the air space could lead to unpredictable consequences» repeats over and over in Big Red's dwelling, whether he is active or not. It's like an announcement at the airport. It's a warning.

B.W.: «Big Red» was first shown 1998 in the Galerie Eboran in Salzburg, and has met lots of people since then. How do viewers react to him/her/it?

I.N.: He has been in Italy, Lithuania, Estonia, Moscow, Nizhni Novgorod, and the United States at Exeter Academy. Different reactions, mostly very positive. Sexual interpretations, political interpretations, behavioral... I like Big Red. I like the other inflatables, too.

B.W.: «Queen», on her pedestal, is also an inflatable sculpture. A pity it isn't possible to reproduce the viewer's alarm when the delicate Gothic queen suddenly inflates into a monstrous condom before his very eyes. The sculpture plays with the concepts of man/woman, public/private and power/fragility.

I.N.: «Queen» is a truly interactive piece. To fully experience it you have to be there. Like «Womb Box», another element of «Stay With Me».

B.W.: Like your 2001 installation «Ironing boards», «Queen» has been interpreted as a feminist work. Do you see it like this?

I.N.: Let's say that I am not too excited by this topic. Of course it's very important to have your own identity, but that is only the first step. You discover your identity, you fight for your freedom, you fight for your equality, but then you fight for the human being. For me, it relates to my experience of the Soviet Union, and I still believe that being human is more than being a woman or a man. «Queen» is a piece about a time and place that cannot be distinguished from close-up; distance is needed to appreciate things from a true perspective. If one is too near or too involved, one cannot see things properly. Step aside, and with peripheral vision you might perceive the truth.

INTERVIEW:
BARBARA WALLY IM GESPRÄCH MIT IRINA NAKHOVA

B.W.: Immer noch ist es schwierig, sich vorzustellen, wie KünstlerInnen in der Sowjetunion lebten, wie sie heranwuchsen, welche Ausbildung sie genossen, warum sie sich für den Künstlerberuf entschieden und wie sie den Sowjetalltag erlebten. Obwohl es inzwischen viele Publikationen zu diesem Thema gibt und mehrere (meist ältere) russische Künstler ihre Memoiren geschrieben haben oder schreiben, gibt es gerade über Ihre Generation, die in der nicht enden wollenden Spätphase des Sowjetregimes in Moskau aufwuchs, und die zur Zeit der Perestroika um die 35 war, noch wenig Informationen. Wie also haben Sie ihre Kindheit und Jugend erlebt, wann haben Sie die Entscheidung getroffen, Künstlerin zu werden?

I.N.: Ich beschloss, Künstlerin zu werden, nachdem ich „Lebenslust“ gelesen hatte, einen Roman von Irving Stone über Vincent Van Gogh. Wir hatten zuhause eine große Bibliothek und ich war von Büchern umgeben. Als ich dreizehn war, kauften mir meine Eltern eine tragbare Staffelei. Während des Sommers ging ich damit und mit Ölfarben aufs Land und glaubte, ich sei Van Gogh. Meine Eltern waren sehr hilfreich. Mein Vater unterrichtete klassische Philologie, was antike griechische Literatur, Sprache und Kultur sowie Latein beinhaltet. Meine Mutter arbeitete für das Verlagshaus „Detskaya Literatura“ („Kinderliteratur“) und sie kannte viele Künstler, die Bücher illustrierten. Als ich 14 war, nahm sie mich mit ins Atelier von Viktor Pivovarov. Da sah ich zum erstenmal in meinem Leben echte Malerei und lernte einen richtigen Künstler kennen. Wir wurden bald gute Freunde.

B.W.: Sie entschieden sich also schon mit 13, 14 Jahren, Künstlerin zu werden. Was musste man tun, um eine entsprechende Ausbildung zu erhalten?

I.N.: Es gab nur einige wenige Kunstschulen. Bei allen war es sehr schwierig, aufgenommen zu werden. Die einzige, an der ich Interesse hatte, war das Moskauer Polygrafische Institut, das am liberalsten war. Alle meine Freunde machten dort ihren Abschluss. Um aufgenommen zu werden, mussten sich die Kandidaten strengen Prüfungen unterziehen. Man musste zur Schule gehen und Tage mit Malen, Zeichnen und dem Anfertigen von Illustrationen verbringen; dazu kam Posterkunst und Kalligraphie. Es gab auch Prüfungen in Geschichte, Literatur und dem Verfassen von Essays. Es gab keine Möglichkeit sich allein ausreichend vorzubereiten. Die angehenden Studenten nahmen also Privatstunden bei Professoren des Instituts oder bei ehemaligen Schülern. Ich hatte solche Stunden mehrere Jahre lang, und traf infolgedessen viele Leute, mit denen ich mich anfreundete. Meine erste Privatstunde hatte ich bei Komar und Melamid, die



Andrei Monastyrski and Irina Nakhova on a boat trip with other artists, Moscow, 1988
Andrei Monastyrski and Irina Nakhova bei einer Bootsfahrt mit Künstlerkollegen, Moskau, 1988
Андрей Монастырский и Ирина Нахова на лодочной прогулке вместе с другими художниками, Москва, 1988

mir auftrugen, ein Stilleben zu malen und dann verschwanden. Ich entschied, dass ich solche Dinge auch selbst tun konnte. Später hatte ich andere Lehrer und ich bin ihnen allen dankbar. Sie waren großartige Leute, und wir hatten großartige Zeiten miteinander.

B.W.: Sie genossen also eine Mischung aus Privatunterricht und dann, nach der Aufnahme, die reguläre, grafisch orientierte Ausbildung am Polygrafischen Institut. Wie lange dauerte dieses Studium?

I.N.: Ich wurde 1972 in das Moskauer Polygrafische Institut aufgenommen und machte dort 1978 meinen Abschluss. Ich brauchte dazu fünfeinhalb Jahre. Gewöhnlich braucht man fünf Jahre, aber ich war externe Studentin, was bedeutete, dass ich nur zweimal im Jahr konzentrierte Atelierarbeit und Vorlesungen hatte und Prüfungen machen konnte. Ich wählte dieses Programm absichtlich, weil ich so den üblichen Unterricht vermeiden konnte, der blanker Unsinn war, z.B. politische Wirtschaftlehre oder Geschichte der kommunistischen Partei. So verschwendete ich keine Zeit an solche Lektionen und konnte meine eigene Arbeit zuhause entwickeln.

B.W.: Als externe Hörerin hatten Sie sicher mehr Freiheit für die eigene Arbeit, aber war das nicht auch ein Schritt in die

Isolation? Sie lernten auf diese Weise ja keine gleichaltrigen Studierenden kennen. Andererseits hört man immer wieder von der engen Freundschaft, welche die inoffiziellen KünstlerInnen verband, von den nächtelangen Küchengesprächen. Wie verbrachten Sie diese Zeit und in welchem künstlerischen Milieu bewegten Sie sich?

I.N.: Irgendwie fanden Leute mit ähnlichen Interessen in jener Zeit immer zueinander. Sie erkannten sich sofort. Wie gesagt, ich fand durch die Kunstklassen eine Menge Freunde, während ich noch in der Schule war. Durch Viktor Pivoravov entdeckte ich die Welt der professionellen Untergrundkünstler. Als ich in der 10. Klasse war, traf ich bei einer privaten Dichterlesung Andrei Monastyrski; er war einer der Dichter. Gleich, nachdem ich das Gymnasium beendet hatte, heirateten wir und zogen in eine Mietwohnung. Ich hatte mir verzweifelt einen Raum für mich selbst gewünscht. In der Zweizimmerwohnung meiner Eltern hatte ich im selben Raum mit meiner Großmutter gewohnt. Mein Auszug war ganz und gar nicht typisch für die Sowjetära. Wegen des Wohnungsmangels lebten verschiedene Generationen oft ihr Leben lang in überfüllten Räumen zusammen. Jene Jahre waren erfüllt von der Entdeckungsfreude an Kreativität, Arbeit, Verspieltheit, Lesen, Musik und sehr engen Freundschaften und Beziehungen, die heute noch existieren. Freunde trafen sich beinahe täglich, diskutierten viel und jeder-mann war grundsätzlich interessiert an der Arbeit der anderen. Diese Beziehungen förderten ständige Kreativität und Arbeit in unserem kleinen Kreis. Es gab ein unmittelbares Echo auf alles, was ich tat. Ich denke, das ist für die Kunst eine ideale Situation. Bedenken Sie, das funktionierte, weil wir keinen anderen Wettbewerb hatten als den, wer die beste und interessanteste Arbeit leistete. Die einzigen Orte, wo alternative Kunst gezeigt

und gesehen werden konnte, waren private Ateliers oder Wohnungen. Es gab keinen Kunstmarkt. Es gab keine Käufer. Wir arbeiteten einfach nur, um menschliche Wesen zu bleiben inmitten eines Systems, das vorschrieb, was jemand tun oder nicht tun durfte.

B.W.: Sie haben sich also vorwiegend unter etwas älteren Künstlern bewegt, der Generation der „Nonkonformisten“. Aus westlicher Perspektive gibt es da immer noch eine ziemlich undif-ferenzierte Sicht auf „konformistische“, „offizielle“ - und meint damit eher schlechte – Künstler einerseits und die inoffiziellen Nonkonformisten, die man der Avantgarde zurechnete, auf der anderen Seite. Gab es da, in der Bewältigung des Alltagslebens, nicht auch jede Art von Mischformen? Und wie situieren Sie sich selbst in diesem Kontext?

I.N.: Es gab die offiziellen Künstler, Mitglieder des Künstlerverbandes, und dann gab es die inoffiziellen Nonkonformisten oder Untergrundkünstler. Ich war von inof-fiziellen Nonkonformisten fasziniert. Ich übernahm und teilte Ihren Standpunkt über die Kunst und die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. Der Abgrund zwischen den offiziellen und inof-fiziellen Sichtweisen zu diesen Themen war offensichtlich. Doch der Unterschied zwischen dem Untergrund und der offiziellen Kunst war nicht schwarz und weiß. Einige Untergrundkünstler waren auch Mitglieder des Künstlerverbandes, aber die meisten von ihnen konnten nur der Illustrationsabteilung beitreten. Ich selbst wurde 1986 Mitglied des Verbandes. Es gab etliche Verleger, die den Untergrundkünstlern Arbeit verschafften. Damals wurden Buchillustrationen verhältnismäßig gut bezahlt. Man konnte zwei, drei Monate auf ein Buch verwenden, und den Rest des Jahres konnte man davon leben und seine eigene

Malaya Gruzinskaya, Moscow, from left: Irina Nakhova, Ilya Kabakov, Joseph Backstein, writer Vladimir Sorokin, Sabina Haensgen
Malaya Gruzinskaya, Moskau, von links: Irina Nakhova, Ilya Kabakov, Joseph Backstein, Autor Vladimir Sorokin, Sabina Haensgen
Малая Грузинская, Москва, слева направо: Ирина Нахова, Илья Кабаков, Иосиф Бакштейн, писатель Владимир Сорокин, Сабина Хэнсен



Kunst machen. Beinahe jeder bekam durch den Künstlerverband ein Atelier und konnte Künstlerlokale besuchen, die vom Verband geführt wurden.

B.W.: Sie leben seit Beginn der 90er Jahre vorwiegend in den USA, verbringen in den letzten Jahren aber auch wieder viel Zeit in Moskau. Wie blicken Sie - nach all den Wechslen – heute auf die Moskauer Jugendjahre zurück? Wie war ihre psychische Situation als individuelle Künstlerin und die der Künstler im Allgemeinen? Gab es persönliche Bedrohungen, gab es in den 60er bis 80er Jahren eine reale Gefahr, verhaftet oder unter Druck gesetzt zu werden? Mir scheint, dass die Künstler einerseits eine gewisse Narrenfreiheit genossen, andererseits aber – viel mehr als in einer westlichen Demokratie – unter Beobachtung standen, und als Gefahr für das Regime eingestuft wurden. Diese Einstufung verschaffte ihnen aber auch viel mehr gesellschaftliche Bedeutung als Künstlern in einem westlichen Land. Wie haben Sie das Öffentlichkeitsverbot erlebt? Die Unmöglichkeit, die eigenen Werke öffentlich zu zeigen und zu diskutieren? Wie hat sich der erzwungene Status des Privaten, der Rückzug ins eigene Atelier, auf ihre Kunst ausgewirkt? Wenn man schon im Vorhinein weiß, dass man nur für sich selbst und ein paar Freunde arbeitet, entstehen doch sicher andere Werke, als wenn man eine Ausstellung plant? Ich weiß von KünstlerInnen aus Prag, dass sie vor allem in den 80er Jahren sogenannte „Kammerkunst“ – analog zur Kammermusik – schufen, kleine Formate intimen Charakters für private Räume. Können Sie Ihre Erfahrungen beschreiben?

I.N.: Die einzige Kunst, die ausgestellt wurde, war Sozialistischer Realismus. Für Künstler, die etwas anderes machten, gab es keine andere Möglichkeit als ihre Arbeiten dort zu zeigen, wo sie hergestellt wurden, in ihren Ateliers oder Wohnungen. Wohnungen und Appartements waren Inseln der Freiheit. Man war ziemlich sicher, wenn man seine Ansichten nicht öffentlich preisgab und wenn man nicht offen in irgendwelche dissidentischen Handlungen verstrickt war, wie z.B. Unterschriftsaktionen. In der Sowjetunion fanden die Leute ihren Weg, geistig unabhängig und frei zu sein. Doppeltes Denken war gleichsam angeboren, man entwickelte Fähigkeiten, Freunde oder Gegner zu erkennen, und von sieben Jahren an wusste man, was man einem Fremden sagen oder nicht sagen durfte. Seit den 60er Jahren, seit Chruschtschow gab es Versuche, alternative Kunst öffentlich zu zeigen. In den 60er Jahren gab es ein paar Ausstellungen in wissenschaftlichen Instituten. 1974, als ich 19 Jahre alt war, fand in einem entlegenen Moskauer Park die berühmte Bulldozer-Ausstellung statt, die vom Sammler Alexander Glezner und dem Künstler Oskar Rabin veranstaltet wurde. Obwohl es Gerüchte gab, dass Glezner mit dem KGB zu tun hatte, beschlossen einige Künstler, das Risiko einzugehen und ihre Arbeiten öffentlich auszustellen, zur Abwechslung eine Aktion zu unternehmen. Die Veranstalter versuchten die Sache geheim zu halten, doch sie verfassten eine Liste der Teilnehmer, und ich war eine davon. Einige Tage vor der Ausstellung sagten

mir meine Eltern, es seien vier Männer gekommen, die ihnen mitgeteilt hatten, ich sei in einer systemfeindlichen Ausstellung, und es würde Folgen für sie haben, wenn ich daran teilnähme. Nach langen Debatten verließ ich Moskau und nahm an der Ausstellung nicht teil, was mich heute noch ärgert. Viele Leute kamen hin und wurden Zeugen, wie Künstler ihre abstrakten oder surrealistischen Malereien auf Staffeleien im Freien ausstellten. Dann kamen Straßenreinigungsmaschinen und wälzten die Ausstellung nieder. Einige Bilder wurden zerstört und einige Künstler wurden auf die Polizeiwache mitgenommen, unter dem Vorwand, die öffentliche Ordnung gestört zu haben. Jede Art von Betätigung, die nicht unter staatlicher Kontrolle war, bedeutete eine Bedrohung für das bestehende System. Darum hatten Künstler in der Öffentlichkeit eine prophetische Aura. Was verboten oder vom Staat nicht genehmigt war, musste eine unerhörte geistige Qualität haben und beinhaltete irgendeine sonst unzugängliche Erkenntnis. Es gab noch einige denkwürdige Ausstellungen der Nonkonformisten in den 70er und 80er Jahren. Nach der Bulldozer-Ausstellung benützten die staatlichen Autoritäten keine schweren Maschinen gegen Kunstwerke mehr, aber diese Ausstellungen waren mit Nummern versehen und wurden so zensiert, dass die provokantesten Werke ausgelassen wurden. Einige Künstler zogen es vor, nicht öffentlich auszustellen, denn man konnte den nächsten Schritt der sowjetischen Kulturbeamten nicht vorhersehen.

Einmal erfasst, blieb man auf deren schwarzen Listen, und diese Künstler wollten nicht in ihrer persönlichen Freiheit gestört werden. Viele der nonkonformistischen Ausstellungen wurden vom Städtischen Grafischen Komitee veranstaltet, das im 1. Stock des Wohnblocks untergebracht war, in den ich 1975 eingezogen war. Es gab enorme Menschenschlangen bei solchen Ausstellungen. Während die Leute zwei bis drei Stunden warteten, um in die Ausstellung zu gelangen, besuchten mich so viele, dass ich mich schließlich verstecken musste, um das dauernde Klopfen an meiner Tür nicht beantworten zu müssen.

B.W.: Damals gab es ja noch kaum Installationen, sondern vorwiegend traditionell produzierte Gemälde. Auch Sie haben bis zu Ihrer ersten Installation 1983, die man im weitesten Sinne als Raummalerei bezeichnen könnte, vorwiegend gemalt und dabei eine außergewöhnliche Perfektion und Vielfalt der Ausdrucksmittel entwickelt. Wo haben sie diese Kenntnisse erworben – zumal ja Ihre Ausbildungsstätte eher auf die grafischen Techniken ausgerichtet war? Welche Vorbilder waren prägend und welchen Stil, welches Genre haben sie bevorzugt?

I.N.: Grundsätzliche Kenntnisse bekam ich von meinen Lehrern, Ian Raihvarger und Yuri Konstantinovitsh Burzhelyan. Danach entwickelten sich meine Fertigkeiten durch die Arbeit. Ich malte ständig. Viele Bilder aus jener Zeit sind verlorengegangen. Sie endeten in Museen oder bei privaten Sammlern. Anfangs beinhalteten meine Malereien „seltsame Wesen“. Ich weiß von meinen Studenten, dass beinahe jedermann eine

gewisse Phase der surrealistischen Aneignung der Welt mitmacht. Geschichten zu erzählen, ist ein Ausdrucksmittel für junge Künstler, das sofort zur Verfügung steht. Neben den „seltsamen Wesen“, die meine Bilder bewohnten, war der Raum, der diese kleinen Kreaturen umgab, sehr bezeichnend. Manchmal konnten diese „seltsamen Wesen“ entfernte Züge früher Renaissancebilder annehmen, abstrakte Farben, Formen und Kompositionsschemata von Piero della Francesca oder Fra Angelico. Strahlende Farben und die Unmittelbarkeit visueller Geschichten existierten auf einer Leinwand nebeneinander. Zweideutigkeit und Vielfältigkeit des Raums faszinierten mich unheimlich, ich klebte förmlich an Bildern in kunsthistorischen Büchern und ich lernte intensiv von den Meistern, die ich liebte. Dann wurde das Element des Geschichtenerzählens schwächer und die Kreaturen wurden immer weniger. An einem gewissen Punkt verschwanden sie allesamt. Der Raum hüllte die Objekte gänzlich ein. Architektonische Details von Fra Angelico wichen dem Raum für verschiedene historische Ruinen, die in meinen Bildern die Rolle von Raummarkierungen spielten, weil die Betrachter sofort „Raum“ denken, wenn die Einbildungskraft sich auf Architektur bezieht. Raumillusionen, welche die Wahrnehmung des Betrachters verunsichern, rückten immer mehr in mein Interesse. Mein anderes Anliegen war visuelle Wahrnehmung und wie man multiple Möglichkeiten in Übereinstimmung mit einer sich ständig verändernden Konzentration darstellen könnte. Werkfolgen und Serien - Malereien wie „Plafond/Jahreszeiten 1 - 9“ und „Veränderungen 1 – 6“ reflektierten diese Problemstellung.

B.W.: Gibt es zwischen den frühen Bildern, Ihrem Interesse für Wahrnehmung und der Schaffung von fiktiven, illusionären Räumen eine Verbindung zu Ihrer heutigen künstlerischen Tätigkeit?

I.N.: Ja. Serielle Annäherungen und Bildfolgen, die Verwendung derselben Elemente in verschiedenen Situationen, Vervielfachung, Zerstückelung, Übereinanderlegung verschiedener Bilder und Räume, das allgemeine Interesse am Raum – nicht nur am sichtbaren sondern auch am intellektuellen, geistigen, psychologischen und physischen Raum und seiner Mehrdeutigkeit – dies sind noch immer meine Forschungsfelder.

B.W.: Könnten Sie beschreiben, wie Sie einen ganz normalen Tag Anfang der 80er Jahre in Moskau erlebten?

I.N.: Lange schlafen, spät aufstehen, langsam zu arbeiten beginnen, woran immer ich arbeitete, ob Illustration oder Malerei. Bei der Arbeit hörte ich immer klassische Musik. Abends kamen meine Freunde oder ich besuchte sie. Manchmal gab es eine Veranstaltung: ein Konzert, eine private Lesung oder ein Seminar. Danach kam ich nach Hause und arbeitete bis vier oder fünf Uhr morgens. Irgendetwas passierte jeden Tag.

B.W.: Sie sprechen hier auch Illustrationen an. Es ist bekannt, dass zahlreiche Künstler - unter anderem auch Ilya Kabakov -

durch Aufträge zur Gestaltung und Illustration von Kinderbüchern ganz gut überleben konnten. Haben Sie selbst auch illustriert?

I.N.: Ich habe über 50 Kinderbücher illustriert. Meine Mutter verschaffte mir meinen ersten Auftrag im ersten Jahr am Moskauer Polygrafischen Institut. Mein erster Hardcover-Band wurde veröffentlicht, als ich gerade graduierte. Mein letztes Kinderbuch wurde 1986 publiziert. Zur Sowjetzeit war Illustrieren für mich eine der weniger politischen Einkommensmöglichkeiten, die zeitweise sogar Spaß machen konnte.

B.W.: Hat die extensive Tätigkeit als Illustratorin ihre Kunst beeinflusst? Ich meine in dem Sinne, dass Sie sich mehr mit dem Rezipienten – also dem Betrachter ihrer Werke - befassen als KünstlerInnen dies üblicherweise tun? Von Kabakov, der ja auch sehr viele Kinderbücher geschaffen hat, ist seine didaktische Haltung und seine intensive Auseinandersetzung mit der Psychologie des Betrachters bekannt. Haben Sie sich, angeregt durch das Illustrieren, eine spezifische erzählerische Haltung angeeignet, Texte und Sprache in ihre Arbeit einbezogen?

I.N.: Viele Künstler, die mit Büchern arbeiten, verbinden Illustration mit einer didaktischen Annäherung an die Produktion bildender Kunst. Ich kann jetzt diesen Einfluss auf meine eigene Arbeit erkennen. Doch damals glaubte ich, dass das, was ich für mich selbst machte, absolut verschieden und getrennt von Buchillustration sei.

B.W.: Anfang der 80er Jahre wandten Sie sich dann einer erweiterten Malerei zu. 1999 sahen wir gemeinsam die Ausstellung „Conceptualist Art: Points of Origin 1950s-80s“ im Queens Museum in New York, in der ein nachgebautes Modell eines Ihrer „Zimmer“ als Innovation der Konzeptkunst in den 80er Jahren präsentiert wurde. Wir sitzen nun hier in Ihrer Moskauer Wohnung in der Malaya Grusinskaya 28, in der alles begann. Hier ist also der 16m2 große Atelier-Wohn-Raum, den Sie in diesen Jahren mehrmals in einen Kunst-Raum verwandelten. Wie kam es dazu?

I.N.: Die erste „Zimmer“-Installation entstand 1983. Davor habe ich zumeist gemalt. Mein Hauptanliegen in der Malerei war Raum, entweder als Illusion oder als Vorstellung. Objekte waren nur dazu da, diesen Raum zu markieren. Und selbst sie verschwanden rasch. Damals kannte ich das Wort Installation nicht, ich nannte sie „Zimmer“. Sie waren eine logische Fortsetzung der Untersuchungen von Raum in meiner Malerei. Raum wurde nun nicht nur illusorisch, sondern auch physisch, dreidimensional. Ich hatte mehr Oberflächen, um damit zu spielen. Mein Antrieb war nicht nur ein äußeres Bedürfnis, sondern eine sehr dringliche Notwendigkeit, gegen die lähmende Stagnation der schlimmsten Jahre der Breschnew-Ära anzuarbeiten. Niemand glaubte damals, dass sich irgend etwas ändern würde oder könnte. Das einzige, was ich in meinem Leben verändern konnte, war meine Umgebung, mein Lebensraum. So tat ich etwas für einen Wechsel.

Es war wichtig, am „Zimmer“ zu arbeiten und die Veränderung dieses Raumes graduell zu erfahren. Dies geschah während des sehr kalten Winters von 1983. Ich hatte einen großen Packen Elle-Magazine aus den 60er Jahren. Ich schaute sie an und dachte, sie seien so scheußlich, dass ich sie alle am liebsten zerschneiden würde. Die negative Situation saß tief: kaltes Wetter, die Elle-Magazine, die allgemeine Depression! Ich entfernte sämtliche Möbel aus meinem größeren Zimmer und bedeckte Wände, Decke und Boden mit weißem Papier. Ich fand helle Halogenlampen und versuchte den Raum größer zu machen, als er war (4 x 4 m). Ich arbeitete daran ein oder zwei Monate und vergrößerte den visuellen Raum durch Collagen ausgeschnittener Bilder aus Elle. Es war sehr kalt, aber der Raum war freundlich warm. Hier war es Sommer, die Sonne schien und alle meine Freunde kamen, um sich aufzuwärmen. Als fertiges Werk existierte „Zimmer # 1“ nur eine Woche. Alle Collagen landeten im Müll, nur Filmstreifen und Fotografien blieben erhalten. Ich konnte mir den Luxus, den Raum in meinem Atelier umzuformen, nur einmal im Jahr leisten. Fünf „Zimmer“ entstanden in fünf Jahren. Manchmal hatte ich dabei Hilfe, so half mir zum Beispiel Mitya Chernogaev.

B.W.: Wir sprachen bisher vor allem über das urbane, moskovi-tische Umfeld der 60er bis 80er Jahre. In der genannten Ausstellung gab es aber auch eine Menge Schwarzweiß-Fotos, auf denen Sie in ländlicher Umgebung mit zahlreichen – meist männlichen – Künstlerfreunden bei Performances und anderen Aktionen zu sehen sind. Was geschah da auf dem Lande?

I.N.: Die Gruppe Kollektive Aktionen (KD) wurde von Monastyrski gegründet. Die „Ausflüge aufs Land“ genannte Serie von Aktionen begann 1976, doch viele Aktionen und Veranstaltungen fanden in der Stadt, in den Straßen oder Parks oder in der Wohnung statt. Ich nahm während der ersten Jahre nicht an Kollektiven Aktionen teil. Später besuchte ich viele Veranstaltungen und übernahm darin eine aktivere Rolle. Monastyrskis „Ausflüge aufs Land“ ist ein umfangreiches Konvolut von Beschreibungen und Kommentaren zu Aktionen von KD und schließt Fotos, Texte, Kommentare von Besuchern, Videos und einige Artefakte ein. Die Aktionen betonten die spezielle Qualität von „Kleinaktion“ oder „leerer Aktion“, welche die Einzigartigkeit einer speziellen Zeit, einer speziellen

Artists at the opening of exhibition «The Artist and Modernism». Krasnogvardeisky District Exhibition Hall, Moscow, 1987
Künstler bei der Eröffnung der Ausstellung „Der Künstler und die Moderne“ in der Krasnogvardeisky Bezirksausstellungshalle, Moskau, 1987
Художники на открытии выставки «Художник и модернизм». Выставочный зал Красногвардейского района, Москва, 1987



Räumlichkeit markierten. Das waren nie politische Aussagen oder Kommentare über das tägliche Leben. Sie überschritten Normen und gaben der Erinnerung Substanz. Z.B. stiegen einige von uns an einer Haltestelle in einen Trolley, stiegen zwei Haltestellen später aus und bekamen eine Bestätigung, dass wir an der Aktion teilgenommen hätten. Ich werde mich mein Leben lang an diese Trolley-Fahrt erinnern. Kollektive Aktionen begannen, als Andrej und ich noch in meinem Apartement an der Malaya Grusinskaya lebten. Es gab in unserem Wohnzimmer einen kleinen Tisch und er bat jeden, der kam, etwas dazulassen um den „Haufen („Kucha“) zu füt-tern“. Er versah jedes Objekt mit einem Etikett, das zeigte, von wem und wann es gebracht worden war. Kabakovs Installation, bei der er kleine Objekte an einem Seil mit kleinen Etiketten wie Kleider zum Trocknen aufhing, erinnerte mich an die „Kucha“, die wir 1975 fütterten.

B.W.: Die Aktionen und auch die Räume waren temporäre, ja zum Teil ephemere Ereignisse. Wie wurden sie dokumentiert, bevor sie sich wieder in Nichts auflösten? Monastyrski und auch Kabakov haben das Hauptgewicht auf die Dokumentation verlagert und neue künstlerische Formen dafür entwickelt. Wie haben Sie das mit Ihren eigenen „Zimmern“ gehalten? Haben Sie sie selbst fotografiert – als work in progress oder im Endzustand?

I.N.: Ich fotografierte meine eigene Arbeit. Die Fotografen unter meinen Freunden machten eine Menge Bilder von den „Zimmern“. Joseph Backstein, der damals mein Mann war, machte Tonbandaufnahmen mit einigen unserer Freunde, haupt-sächlich mit Männern, indem er sie bat, zu kommentieren, was sie in „Zimmer # 2“ sahen und fühlten. Ich war nicht dort, da meine Rolle als Künstlerin vorbei war. Für die Ausstellung konzeptueller Kunst 1999 im Queens Museum machte ich ein Architekturmodell von „Zimmer # 2“. Über Kopfhörer konnten die Besucher englische Übersetzungen von Backsteins Interviews hören. Margarita Tupitsyn gab eine feministische Interpretation, als sie schrieb, alles was von „Zimmer # 2“ blieb, seien männliche Reaktionen darauf.

B.W.: War das typisch für die Moskauer Szene dieser Jahre? Wenn man die alten Fotos betrachtet, muten sie ein bisschen wie die Surrealistenszene der 20er und 30er Jahre oder die Existentialistenrunde der 50er Jahre an. Viele männliche Wesen in ausgeprägt intellektueller Selbstdarstellung, dazwischen wenige Frauen, die vor allem durch Schönheit auffallen und eher in der Rolle der Muse dargestellt werden. War das bei den Moskauer Avantgardisten auch so?

I.N.: Ich glaube nicht, dass es zur Sowjetzeit schwieriger oder weniger schwierig war, ein weiblicher Künstler zu sein. Man wurde mehr als menschliches Wesen unterdrückt, nicht so sehr als Mann oder Frau. Und ich persönlich fühlte mich nicht unterdrückt, vielleicht weil meine Interessen auf meinen Freundeskreis beschränkt blieben und sich nie auf die äußere Welt ausdehnten. Die 70er Jahre waren

für mich eine große Zeit individueller Entdeckungen und Energie, aber vor allem die Mitte der 80er Jahre war eine Zeit der Stagnation und Depression. Ich hatte das Gefühl mein Leben in der Sowjetunion ausgelebt zu haben und auch, dass ich alles getan hatte, was ich möglicherweise tun konnte.

B.W.: Haben Sie in all den Jahren je ein Bild verkauft? Gab es dafür einen (grauen) Markt?

I.N.: In den 70er und 80er Jahren wurde nichts gekauft oder verkauft. Das alles begann für mich mit der Sotheby Auktion im Sommer 1988, die von Sotheby und dem Kulturministerium der UdSSR organisiert worden war. Internationale Kuratoren, Sammler und Galeristen kamen, um die Ausstellung zu sehen. Es war wie eine große Party. Kabakov und ich waren die einzigen Künstler, die nicht hingingen.

B.W.: Warum nicht?

I.N.: Zunächst einmal, ich war scheu und ich hatte meine Arbeiten bisher nie in der Öffentlichkeit gezeigt. Und ganz plötzlich war da eine Menge Aufmerksamkeit von Museen und Galerien aus der ganzen Welt; dann fand das Ganze im Moskau World Trade Center statt, das sehr offiziell war und vom KGB überwacht wurde. Ich war ziemlich skeptisch wegen der ganzen Situation. Ich wusste, es war eher eine politische Aktion als wirkliches Interesse an der Kunst und war irritiert, weil ich für politische Propaganda benutzt werden sollte. Doch schließlich bewirkte die Ausstellung eine Menge Gutes für die Künstler: Es wurde möglich zu reisen, weil die Künstler zu verschiedenen Ausstellungen und Projekten eingeladen wurden. Westliche Galerien verkauften ihre Werke.

B.W.: Hat sich diese Ausstellung auch auf Ihr Leben, Ihre künst-lerische Arbeit und letztendlich auf Ihre Übersiedlung in die USA ausgewirkt?

I.N.: Die Auktion fand 1988 statt, und unmittelbar danach nahm ich an etlichen Auslandsausstellungen teil. Die erste war „Iskunstvo: Moskau-Berlin“, die mit Hilfe von sechs anderen Künstlern von Lisa Schmitz arrangiert wurde. Die erste Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten war 1989 in Exit Art, sie wurde von Margarita Tupitsyn organisiert. Zur selben Zeit fand eine weitere Gruppenausstellung in der Phyllis Kind Galerie statt: „Die Arbeit der Künstler im Zeitalter der Perestroika“; auch sie wurde von Margarita organisiert. Ich bekam das gesamte Untergeschoss für meine Installation „Teiltriumph“. Phyllis Kind mochte meine Arbeit und lud mich ein, eine Einzelausstellung im folgenden Jahr vorzubereiten. Während meines ersten Aufenthalts traf ich Billy Klüver, den Mitbegründer der Experimente in Kunst und Technologie (E.A.T.) mit seiner Frau und Partnerin Julie Martin. Wir wurden Freunde, und als ich später für meine Einzelausstellung wieder zu Phyllis Kind kam, wohnte ich in ihrem Anwesen in Berkeley Heights, New Jersey. Ich bat meine Freundin Alyone Shakhoskaya aus Moskau zu kommen

und mir bei „Momentum Mortis“ zu helfen. Es war eine unglaubliche Menge Arbeit, großer Spaß und einigermaßen gefährlich, weil wir mit Polyurethanschaum arbeiteten. Ich kehrte dann nach Russland zurück, wo die Zeiten sehr turbulent waren. Während des Putschversuchs war das Russische Parlament von Sowjetpanzern eingekreist; es liegt nur wenige Blöcke von meiner Wohnung entfernt. Als ich dann erneut wegen meiner zweiten Solo-Ausstellung in der Phyllis Kind Galerie nach New York kam, überredeten mich Billy und Julie zum Schutz vor den Unvorhersehbarkeiten in Russland eine Greencard zu beantragen. Ich war nicht sicher, ob ich eine bekommen konnte, weil ich kein politischer Flüchtling war, aber ihr Rechtsanwalt erklärte mir, dass es genüge, Künstlerin zu sein. So bekam ich meine Greencard als „hervorragende Künstlerin“. Ich war stolz, dass ich wenigstens einmal öffentlich anerkannt wurde.

B.W.: Können Sie sich noch an Ihre erste Reise in die USA erinnern? Stand damals schon fest, dass Sie dort bleiben wollten? Und wie war ihr Informationsstand über die „westliche“ Kunst?

I.N.: Ich wusste nicht viel über die Kunstsituation in New York. Ich war in Europa in Italien und Deutschland gereist, aber selbst beim erstenmal hatte ich keinen Kulturschock. Ich fühlte mich sehr behaglich, vielleicht mehr zuhause und in Sicherheit als in Moskau.

B.W.: Könnten Sie versuchen, Ihren heutigen Alltag in Sea Girt in New Jersey zu beschreiben?

I.N.: Wenn ich nicht unterrichte, arbeite ich an meinen Projekten. Es ist viel nüchterner, weil es da nicht die unmittelbare Antwort und anregende Reaktionen von Freunden gibt. Es gibt keine unmittelbare Resonanz auf das, was ich mache. Ich habe gute Freunde in Amerika, aber sie sind über den ganzen Kontinent verstreut. In Russland lebt jedermann in Moskau und dort bin ich umgeben von Freunden und Berufskollegen.

B.W.: Besteht der Unterschied vielleicht darin, dass Sie in den Moskauer Zeiten zwar ein sehr kleines, aber interessiertes und engagiertes Publikum hatten, und nun eher anonym und isoliert Projekte für Ausstellungen vorbereiten?

I.N.: Ja, unbedingt. Ich arbeite für Ausstellungen oder für mich selbst in der Gewissheit, dass ich es irgendwann und irgendwo zeigen will. Das Ausstellungspublikum ist fern, es ist weit weg vom Künstler.

B.W.: Ist das Alltagsleben heute in New York härter, als es damals in Moskau war? Ich meine hier einfach die Möglichkeiten, sich Mittel zum Überleben zu erwerben.

I.N.: Ich denke, die Situation ist für Künstler überall ähnlich: es gibt sehr wenige, die von ihrer Arbeit leben können. Andere entscheiden, was sie sonst für ihr Einkommen tun können, während sie mit ihrer eigenen Arbeit weitermachen.

B.W.: Verstehen Sie sich nach wie vor als politisch engagierte Künstlerin? In den meisten Ihrer Installationen gibt es ja drei konzeptuelle Ebenen: die Referenz zur Kunstgeschichte und damit eine kunstimmanente Ebene, die sinnlich-emotionale Ebene, die vor allem von visuellen, materiellen sowie auditiven Reizen erzeugt wird und schließlich die Alltagsebene - die Lebensbedingungen und –erfahrungen, die Beziehungskisten der Leute in all ihrer Absurdität. Sehen Sie eine dieser Angriffsebenen als politisch an?

I.N.: Es ist unmöglich, Russin und nicht politisch disponiert zu sein. Ich habe einmal in einem Haufen weggeworfener Bibliotheksbücher ein Buch gefunden, das augenblicklich meine Aufmerksamkeit packte: kraftvolle, schwermütige und feierliche Bilder von Menschen in den düftigen leeren Räumen psychiatrischer Anstalten. „Weihnachten im Fegefeuer“ war, wie ich später herausfand, ein revolutionäres und einflussreiches Buch für seine Zeit: Enthüllungen und Kritik an den Bedingungen in amerikanischen psychiatrischen Krankenhäusern während der 1960er Jahre. Ich finde, dass Fotos in einem alten Buch so vollständig verschieden sind von irgendwelchen aktuellen künstlerischen oder kommerziellen fotografischen Annäherungen. Sie treffen mich als archäologische Artefakte, die die Wahrheit sagen. In den „Heim-Bilder“ Serien erschien es mir logisch und unvermeidbar, die Bilder von psychiatrischen Gewahrsamen dem Hochglanzmist der Martha-Stewart-Magazine entgegenzustellen, die nichts als Druckerfarbe aussagen, nur Oberfläche sind. Ich wähle meine eigenen Bilder und ich wähle eine Methode diese Bilder zu manipulieren. Jedes Bild ist eine persönliche Wahl – in Schwarzweiß oder Farbe. Auch Clip-Art ist meine persönliche Wahl. Der interessanteste Teil dieses Prozesses ist, was mit den Bildern passiert, wenn ich all die Aufkleber herunternehme.

B.W.: Halten Sie die Bildfläche für eine interaktive Oberfläche – wie ein Bildschirm?

I.N.: Ja, eine interaktive Oberfläche für den Künstler und den Betrachter, weil dieser auch eine Arbeit zu leisten hat. Es sind einige Entscheidungen zu treffen: Man kann sich auf Schwarzweiß-Bilder konzentrieren, oder auf Farbbilder, oder auf die Konturen von Clip-Art. Der Betrachter kann sich zwischen diesen zwei oder drei imaginären Räumlichkeiten bewegen und durch die Freiheit des Blicks und der Interpretation überrascht, verwirrt oder auch erfreut sein. Es soll kein amorpher Raum sein. Stattdessen ist es eine aktive Beschäftigung von Sehen und Entdecken. Es hängt vom Betrachter ab, wie sehr er in den Prozess des Sehens der Vielfältigkeit von Bildern und ihren Kombinationen eingebunden ist.

B.W.: Haben sie diese Fotos aus der psychiatrischen Klinik später noch verwendet?

I.N.: Ich habe Motive aus dem Buch „Weihnachten im Fegefeuer“ in einer Reihe von Projekten benützt: „Heim-Bilder“,

„Verkündigungs-Tryptichon“ und großen Zeichnungen. In den Folgen, die ich „Weihnachten im Fegefeuer“ nenne, habe ich große Zeichnungen psychiatrischer Patienten auf einen Schaumkern montiert und da, wo die Augen sein würden, Tonstreifen aus Kinderbüchern eingefügt. Die Streifen sollten die Identität der Leute auf den Bildern schützen. Man konnte die Streifen pressen und eine Reihe seltsamer Töne erzeugen, die nichts mit den Bildern zu tun hatten.

B.W.: Wir sprachen über die interaktive Oberfläche der Bilder, die eine offene Kommunikation mit dem Betrachter ermöglichen. Sind Sie in Ihrer Kunst didaktisch? Was kann man durch Kunst lernen? – Auch interessiert mich natürlich die Frage, wie Sie die künstlerische Lehre im Allgemeinen sehen. Sie lehren im Sommer 2004 zum vierten Mal an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg und haben extensive Lehrerfahrungen an US-Kunstakademien erworben. Meinen Sie, dass man Kunst lehren, bzw. lernen kann?

I.N.: Ich glaube, das Kunst überhaupt nicht gelehrt werden kann, denn alles, was ich weiß, weiß ich durch meine eigene Erfahrung und Forschung. Immerhin gibt es gute Lehrer, die für den suchenden Studenten etwas bieten können. Ich selbst habe von Lehrern gelernt, und auch von Leuten, die nicht die geringste Neigung zu lehren hatten. Ich lernte so viel aus der Kunstgeschichte, indem ich Kunst betrachtete und davon überrascht und inspiriert wurde. Sagen wir, da ist ein Lehrer, der dir etwas sagt: Du kannst es in Betracht ziehen oder in deine eigene Arbeit integrieren. Doch wenn du nicht ein dringendes Bedürfnis und die Notwendigkeit fühlst, diese Arbeit zu deiner eigenen persönlichen Errungenschaft zu machen, wirst du daraus keinen Gewinn ziehen. Je mehr Information, desto besser, je mehr Fertigkeit, desto besser, aber ein Student muss seinen persönlichen Einsatz bringen. Nur dann geben Fertigkeiten die Freiheit, Entscheidungen zu treffen. In der Wissenschaft lernt man Formeln und man weiß, wie man sie unter bestimmten Umständen einsetzt. Das kann man zwar in der Kunst auch machen, doch, wenn man nicht stillstehen will, kommt man an einen Punkt, wo man sich selbst überlassen ist. Du bekommst eine Menge Verantwortlichkeit, und gewinnst dadurch Freiheit. Das beste, was ein Lehrer für seinen Studenten tun kann, ist, ihm oder ihr zu zeigen, wie man selbst lernt und für sich selbst zu Resultaten kommt. Ich glaube noch immer, dass Kunst in erster Linie Freiheit ist und nicht viel mehr.

B.W.: Ist Freiheit das wichtigste in der Kunst?

I.N.: Ja, Freiheit. Freiheit bringt dich in das Unbekannte. Das ist der interessanteste Ort zum Leben. Es ist dort, wo ich persönlich Entdeckungen mache, wo ich meine Neugierde übe, wo ich von mir selbst frei bin. Eine andere wichtige Fähigkeit, die der Künstler lernen muss, ist, wie man sich selbst von dem distanziert, woran man arbeitet, und wie man mit einem kritischen und

kühlen Blick auf seine Schöpfung schauen kann. Diese Fähigkeit ist auch ein Teil der Freiheit. Unabhängiges Denken ist auch entscheidend. Es ist gut zu wissen, dass Van Gogh ein großer Künstler ist, aber es ist etwas anderes zu entscheiden, ob Van Gogh oder Rembrandt oder Ron Mueck gute Künstler sind.

B.W.: Ihre Klasse in Salzburg heißt „Die Macht des Bildes“. Sie beschreiben Ihr Lehrprogramm als gemeinsame Erforschung der Möglichkeiten, wie ein Bild seine Umgebung beeinflussen kann und inwieweit es von seiner Umgebung beeinflusst wird. Das bedeutet ja auch, dass es keinen absoluten Wert eines Kunstwerks gibt.

I.N.: Wenn ich großer Kunst begegne, dann lächle ich erst, dann lache ich, und dann fühle ich einen Strom von Energie davon ausgehen. Ich beschreibe dieses Phänomen mit Ausdrücken der Kraft. Da gibt es einen plötzlichen Stoss von Kraft, den ein Autor uns, der Zuhörerschaft, versetzt. Geschieht das mit Wissen des Autors oder passiert es von selbst? Wie sehr können und sollen wir als Künstler die Reaktionen und die Aufnahmebereitschaft eines Betrachters leiten oder sogar manipulieren? Malerei ist eine Illusion. Aber dann gibt es einen physischen Raum, in dem die Malerei existiert. Wie berühren diese beiden Räumlichkeiten, die illusionäre und die physische, einander? Hinzu kommt, dass es noch eine dritte Räumlichkeit gibt, eine konzeptuelle, die im Bewusstsein des Betrachters und des Künstlers ist, und die vielleicht die Wahrnehmung des Betrachters am meisten beeinflusst. Es hängt davon ab, wer der Betrachter ist, wie seine oder ihre Gemütsverfassung ist, welche Erziehung er oder sie erfahren hat und wieviel Fantasie er oder sie hat. Und was am wichtigsten ist: wie offen ist der Geist des Betrachters? Es besteht eine sehr komplexe Beziehung zwischen der visuellen Aufnahme und wie all diese verschiedenen Abstufungen von Raum, einschließlich des konzeptionellen, organisiert sind. Jeder Künstler ist nicht nur ein Hersteller von Kunst sondern auch ein Konsument. Ich wünsche mir Schüler, die beide Perspektiven verstehen.

B.W.: Können die Studierenden mit diesem komplexen Anspruch umgehen und die Wechselseitigkeit des Beziehungssystems in Ihrer eigenen Arbeit anwenden?

I.N.: Es ist komplex, aber absolut lebenswichtig für zeitgenössische Kunst. Tatsächlich leisten die Studenten gute Arbeit. Sie zeigen sich gegenseitig ihre Arbeiten und versuchen dann ihre An- und Absichten verbal auszutauschen. Die Diskrepanz zwischen der Absicht des Künstlers und der Aufnahme durch die Studenten löst sofort eine Diskussion über das Thema aus und die Problematik enthüllt sich so. Die Studenten sind zur Mitarbeit bereit, sie diskutieren und argumentieren. Sie kommen nicht nur zur Sommerakademie, um bestimmte Fertigkeiten zu erlernen, sondern um sich mit anderen Künstlern auszutauschen. Isolation zehrt an einem. Ich komme mit dem gleichen Bedürfnis zur Akademie. Ich will Leute treffen, die die Kunst lieben und

aufgeschlossen sind. Viele Leute werden durch die Akademie Freunde fürs ganze Leben. Es ist ein wunderbarer Ort mit einer wunderbaren Gruppe von Menschen, Lehrer und Schüler. Es ist besser, sie nur Künstler zu nennen, weil es ja ein gegenseitiger Lernprozess ist. Wäre es anders, wäre es den Zeitaufwand nicht wert. Die Leute arbeiten auf verschiedenen Ebenen. Studenten, die sich an malerischer Raummalerei orientieren, werden mehr von dem gewahr, was sie tun. Wir sprechen dauernd vom Raum jetzt und hier, und über die Illusion von Raum in der Malerei. Wir lernen auch, wie wir Bilder am besten installieren können, was dabei zu beachten ist und wie die Arbeit vor sich geht.

B.W.: Während Ihrer Lehrtätigkeiten in Salzburg hatten Sie seit 1998 zwei Einzelausstellungen, in der Galerie Eboran und im Museum der Moderne Rupertinum. Außerdem habe ich Sie zu zwei Themenausstellungen in Linz und Chemnitz eingeladen: „Skulptur – Figur – weiblich“ und „Aquaria“. Abgesehen von der „Königin“ in der Skulpturenausstellung, die Sie für eine frühere Ausstellung in Schweden geschaffen hatten, waren alle anderen drei Installationen neu – und so erfolgreich, dass sie partiell oder ganz an anderen Orten neu installiert wurden. Die komplexeste Installation war die „Deposition“ im Rupertinum, welche religiöse Thematik, Seifenoper und Kunstgeschichte verknüpft.

I.N.: Es gibt zwei Komponenten: Bilder und Skulpturen, beide als Anfang und Ende einer Geschichte. Die Skulpturen der Jungfrau und der Engel schildern den Beginn der Geschichte, die Verkündigung. Der Betrachter erfährt das Ende der Geschichte durch die Bilder, die Figuren in der Haltung des vom Kreuz herabsteigenden Christus darstellen. Im Rupertinum wurde die gesamte Installation „Deposition“ genannt. Alle Elemente antworteten auf die Gegenwart des Betrachters: die aufgeblasenen Engel, ein Windstoß auf die Jungfrau, der ihre Form enthüllt und die Bilder, die Töne von sich geben. In Moskau zeigte ich für den viel kleineren Raum der XL Galerie den Beginn der Geschichte – die Verkündigungskomponente – mit weniger Engeln und einer winzigen Barbiepuppe in der Rolle der Jungfrau.

B.W.: Interessiert Sie dabei mehr die christliche Ideologie oder die Geschichte des europäischen Denkens?

I.N.: Ich beziehe mich auf Geschichte, die Teil der europäischen Geistesgeschichte ist, und auf das Christliche nur insoweit, als es Teil des europäischen Gedankengutes ist. Meine Interpretation basiert teilweise auf einem Diptychon von Jean Fouquet, das die visuelle Quelle für die Jungfrau und die Engel war.

B.W.: Wie wichtig ist die Geschichte der Kunst als Fundus, Repertoire oder Inspirationsquelle für Ihre Kunst?

I.N.: Sie ist mir sehr wichtig. Über die Jahre hinweg habe ich intensiv mit kunsthistorischen Objekten gearbeitet, indem ich durch sie mich selbst entdeckt habe. Mich selbst zu finden und zu verstehen, wie sehr lebende Künstler Teil der Geschichte sind. Nebenbei

gesagt, ich bin ein Museums Mensch. Ich bekomme immer interessante unvorhersehbare Ideen nicht nur von den Objekten selbst, sondern auch von der Art, wie sie ausgestellt sind.

B.W.: Wenn der Bezug zur Kunstgeschichte für Sie so wichtig ist – wie positionieren Sie sich selbst darin? Denken Sie an die Zukunft Ihrer Werke? Installationen sind an den/die lebende/n Künstler/in gebunden. Posthum dürften sie – streng nach Kabakov – nicht mehr verändert werden. Sie müssten sich also beizeiten um einen endgültigen, möglichst bedeutenden Standort für Ihre dreidimensionalen Werke kümmern.

I.N.: Es macht mir nichts aus, dass die Installationen nur vorübergehend sind. Es ist möglich, eine Dokumentation von Installationen mit Zeichnungen und existierenden Objekten zu machen. In gewisser Weise habe ich aufgehört, mir über die Zukunft meiner künstlerischen Arbeiten Gedanken zu machen. Man muss sie gehen lassen, sonst werden sie zur ständigen Sorge, die die Arbeit selbst belastet. Meine Werke sind nun sich selbst überlassen.

B.W.: Während Ihrer Installationen oft gezeigt und dokumentiert wurden, sind viele Ihrer Gemälde unbekannt, in Sammlungen oder Lagern verschwunden. So manche werden in dieser Publikation zum ersten Mal an die Öffentlichkeit gebracht. Wieviele Bilder haben Sie schätzungsweise bisher gemalt?

I.N.: Es sind über hundert, vielleicht hundertfünfzig, aber bestimmt keine tausend. Ich rechne Studien und Entwürfe für Malereien und Installationen nicht dazu.

B.W.: Und Zeichnungen?

I.N.: Die „Weihnachten im Fegefeuer“-Serie bestand aus großen Schwarzweiß-Zeichnungen und für die Installation „Fest für die Gottheit“ fertigte ich große Zeichnungen von essenden Leuten an. Ich mache auch Collagen. Für „Bleib bei mir“, einer für die XL Galerie in Moskau kreierten Installation, entwickelte ich eine Serie von kleinen Zeichnungen zu zweieinhalb Meter hohen Tintenstrahldrucken.

B.W.: Eine besondere Spezialität Ihrer Arbeit ist der Einsatz von Toncollagen, Stimmen, Sprachfetzen, die den Betrachter – meist ausgelöst von einem Bewegungsmelder – aus einem Bild oder einer Skulptur ansprechen. Meines Erachtens bewirkt die unerwartete verbale „Attacke“ eine als unangenehm empfundene Distanzlosigkeit, das Werk lässt den Betrachter nicht in Ruhe, wehrt sich gegen den objektivierenden Blick und mutiert vom Objekt zum Subjekt.

I.N.: Bilder sprechen für gewöhnlich nicht. Manchmal lösen sie Alarm aus, wenn ihnen jemand zu nahe kommt. Ich möchte die Betrachter überraschen, ich möchte, dass etwas passiert, was sie nicht erwarten. Man erwartet nicht, dass ein Raum in einem

gewöhnlichen Appartement in etwas völlig anderes verwandelt wird. Das ist der Grund, warum Räume so toll wirken. Als „Zimmer # 5“ in einer Museums Umgebung gezeigt wurde, war dies nicht so verblüffend wie die „Zimmer“, die ich in meinem Heim in Moskau zeigte.

Es war meine Absicht, nicht nur eine künstlerische Arbeit zu aktivieren, sondern auch den Betrachter zu provozieren. Ton vergrößert außerdem den Raum, er bringt alle Dinge zusammen, beides, sowohl die Malerei als auch die Skulpturen. Das bietet dem Betrachter auch einen lebendigen intellektuellen Raum zur unmittelbaren Beschäftigung und vielfältigen Interpretation.

B.W.: Wie entstanden die aufblasbaren Skulpturen, die üblicherweise in zwei Phasen agieren: einer Phase des Einatmens und Ansaugens und jener des Ausatmens und Aufblähens? Diese „Leichtskulpturen“ sind aufgrund ihrer veränderlichen Form nur schwer abzubilden. Wie die vorher besprochenen Tonsequenzen wird auch der Fön, der die Skulpturen aktiviert, durch Bewegungsmelder ausgelöst. Sind also auch sie interaktiv und treiben ihr Spiel mit dem Betrachter?

I.N.: Ich reise viel und habe an vielen verschiedenen Orten Ausstellungen. Ich war auf dauernder Suche nach etwas Tragbarem, das leicht zu transportieren und zu lagern ist. Aufblasbare Materialien waren eine Lösung. Man kann sie zusammenfalten, sie nehmen keinen Platz ein und sind sehr leicht. Im aufgeblasenen Zustand können sie so groß sein, wie ich mir das wünsche. Sie sind sehr praktisch. Alle meine aufblasbaren Installationen sind interaktiv. Sie haben eine Beziehung zum Betrachter.

B.W.: „Das Große Rote“ ist bisher die größte und beeindruckendste aufblasbare Skulptur ...

I.N.: „Das Große Rote“ ist jetzt auf Tournee. Seit er vom NCCA (National Centre for Contemporary Arts in Moskau) gekauft worden ist, reist er viel durch die russischen Provinzen, aber auch im Ausland. Auf der einen Seite ist „das Große Rote“ mein Geschöpf, aber andererseits ist er auch er selbst. Er ist ein Objekt, das für Interpretationen offen ist. Er ist sehr freundlich und will mit den Leuten zusammensein. Wenn er sich aufbläht und auf dich zukommt, kann es sein, dass er dich vielleicht aus dem begrenzten Raum, den er bewohnt, hinausdrückt. „Störung des Luftraums kann zu unvorhersehbaren Konsequenzen führen“, wird immer und immer wieder im Bezirk des „Großen Roten“ Wohnplatz wiederholt, gleichgültig ob er aktiv ist oder nicht. Es klingt wie eine Warnung.

B.W.: „Das Große Rote“ wurde zuerst 1998 in der Salzburger Galerie Eboran gezeigt und war seitdem viel unterwegs. Wie reagieren die Betrachter auf ihn/sie/es?

I.N.: Er war in Italien, in Litauen, in Estland, Moskau, Nishni Novgorod und in den Vereinigten Staaten an der Exeter

Akademie. Unterschiedliche Reaktionen, die meisten sehr positiv. Sexuelle Interpretationen, politische Interpretationen, behaviouristische/verhaltenspsychologische... Ich mag „Das Große Rote“. Ich mag auch die anderen aufblasbaren Stücke.

B.W.: Auch die „Königin“ auf ihrem altdeutschen Schränkchen-Podest ist eine aufblasbare Skulptur. Leider lässt sich der Schreck, der in den Besucher fährt, wenn sich die zarte gotische Königin vor ihm zum Monsterkondom aufbläht, nicht in Abbildungen wiedergeben. Die Skulptur spielt mit den Begriffen Mann/Frau, öffentlich/privat und Macht/Fragilität.

I.N.: „Königin“ ist ein wirklich interaktives Stück. Um es ganz zu erleben, muss man dort sein. Genau wie bei „Womb Box“, einem anderen Bestandteil von „Bleib bei mir“.

B.W.: „Königin“ wurde ebenso wie „Bügelbretter“ aus dem Jahre 2001 als feministische Arbeit interpretiert. Sehen Sie das auch so?

I.N.: Sagen wir, ich bin an diesem Thema nicht so interessiert. Natürlich ist es sehr wichtig, seine eigene Identität zu haben, aber das ist nur der erste Schritt. Man entdeckt seine Identität, man kämpft für seine Freiheit, für seine Gleichberechtigung, aber dann kämpft man dafür, ein Mensch zu sein. Für mich hängt das mit meiner Erfahrung in der Sowjetunion zusammen und ich glaube noch immer, dass ein Mensch zu sein mehr ist als eine Frau oder ein Mann zu sein. „Königin“ ist eine Arbeit über eine Zeit und einen Raum, die aus enger Nähe nicht erfahren werden können. Distanz ist notwendig um die Dinge aus einer objektiveren Perspektive zu betrachten. Wenn man zu nahe oder zu sehr involviert ist, kann man die Dinge nicht richtig sehen. Tritt zurück, und mit einer peripheren Sichtweise wirst du vielleicht die Wahrheit erfassen können!

Billy Klüver and Julie Martin in front of their house with Irina Nakhova, Berkeley Heights, New Jersey, 1994
Billy Klüver und Julie Martin gemeinsam mit Irina Nakhova vor ihrem Haus, Berkeley Heights, New Jersey, 1994
Билли Клювер и Джули Мартин около своего дома, вместе с Ириной Наховой, Беркли Хайтс, Нью-Джерси, 1994



ИНТЕРВЬЮ БАРБАРЫ ВАЛЛИ С ИРИНОЙ НАХОВОЙ

Б.В.: До сих пор трудно представить, как жили художники в Советском Союзе – как они росли, какое получали образование, как решали стать профессиональными художниками, какая вообще была их повседневная жизнь в ту пору. И хотя уже много об этом писали, а некоторые русские художники (в основном старшего поколения) написали свои мемуары, все равно сведений о жизни вашего поколения у нас немного. Вы выросли в Москве во время «бесконечной конечной фазы» советского режима, а перестройка началась, когда вам было около 30 лет. Помните ли Вы свое детство и юность? Когда Вы решили стать художником?

И.Н.: Я узнала, что буду художником после того, как прочла роман Ирвинга Стоуна «Жажда жизни» о Ван Гогe. У нас дома была большая библиотека. Когда мне было 13 лет, по моему настоянию родители купили мне этюдник. Летом на даче я уходила в окрестные поля с масляными красками и этюдником писать пейзажи и воображать себя Ван Гогом. Родители меня поддерживали. Отец преподавал классическую филологию в Московском Государственном университете, а мать работала в издательстве «Детская литература». Она знала многих художников-иллюстраторов детских книг. Как-то мама была приглашена в мастерскую Виктора Пивоварова и взяла меня с собой. В мои 14 лет я впервые познакомилась с живым художником и увидела настоящие картины. Мы подружились.

Б.В.: Значит, в возрасте тринадцати или четырнадцати лет вы уже знали, что будете художником. Что было нужно, чтобы получить подобное образование?

И.Н.: В Москве всего несколько высших художественных заведений. В них всегда было трудно поступить. Меня интересовал только Полиграфический институт, наиболее либеральный. Многие друзья его окончили. Для того чтобы поступить, надо было пройти через многочисленные экзамены, которые длились пару недель: живопись, рисунок, композиция, шрифт, а также история, литература и сочинение. Самому подготовиться было почти нереально. Народ брал частные уроки у институтских преподавателей или бывших студентов. Я тоже готовилась таким образом, и в результате познакомилась с людьми, ставшими моими хорошими друзьями. Мое первое занятие было с Комаром и Меламидом, которые поставили передо мной натюрморт и исчезли. Я решила, что я и сама так могу. Потом были другие преподаватели, и я им всем очень благодарна: замечательные люди и удивительное время, проведенное вместе.

Б.В.: То есть Вы получали частные уроки, и затем регулярное



Artist Elena Elagina and Irina Nakhova with «Big Red» on Fulton Street, New York, 2000

Künstlerin Elena Elagina and Irina Nakhova mit «Das Große Rote» in der Fulton Street, New York, 2000

Художница Елена Елагина и Ирина Нахова с «Большим Красным» на Фултон-стрит, Нью-Йорк, 2000



John Tormey and Irina Nakhova with the architectural model of «Room # 2» in their New York loft on Fulton Street

John Tormey und Irina Nakhova mit dem Architekturmodell von «Zimmer # 2» in ihrem New Yorker Loft in der Fulton Street

Джон Торми и Ирина Нахова с архитектурной моделью «Комната №2» в их лофте в Нью-Йорке на Фултон-стрит.

обучение графике в Полиграфическом институте. Сколько длилась эта учеба?

И.Н.: Я поступила в Полиграф в 1972 году и закончила его в 1978. У меня это заняло пять с половиной лет, так как я училась на заочном отделении. Это означало, что я должна была приходить дважды в год на сессию. Я выбрала заочное отделение специально, чтобы не тратить время на идиотизм: например, историю КПСС или политэкономия. А между сессиями я работала самостоятельно.

Б.В.: Будучи заочным студентом, Вы, вероятно имели много времени для своей собственной работы. Но не было ли это

движением в сторону изоляции? Отсутствием возможности общаться со сверстниками? С другой стороны, мы много слышали о тесной дружбе между неофициальными художниками, о разговорах об искусстве ночи напролет. Как Вы провели этот период, и какая художественная среда вас окружала?

И.Н.: Как-то люди со схожими интересами мгновенно распознавали и находили друг друга. Я познакомилась со многими художниками на частных уроках еще в старших классах школы. Через Витю Пивоварова я узнала мир художественного андеграунда. В 10-м классе я встретила Андрея Монастырского на чтениях, где он был одним из выступающих поэтов. Сразу после моих выпускных экзаменов мы стали жить вместе в снятой за 30 рублей комнате. Я отчаянно нуждалась в собственном пространстве. В родительской квартире я жила в одной комнате с бабушкой. Уход от родителей в таком возрасте был вовсе не типичен для того времени. При хронической нехватке жилья разные поколения навеки оставались вместе в тесных пространствах. Те годы были наполнены творчеством, работой, игрой, чтением, музыкой и тесным общением с друзьями, которые остаются таковыми и по сей день. Мы встречались почти каждый день, разговаривали обо всем на свете, и каждый был искренне заинтересован в том, что делают другие. Эти отношения постоянно стимулировали работу в нашем тесном кругу. Реакция на каждую работу была незамедлительной. Я думаю, что это была идеальная ситуация. Напомню, что конкуренция состояла только в том, чья работа лучше. Посмотреть работы неконформистов можно было только в их собственных квартирах или мастерских. Не было ни художественного рынка, ни покупателей. И мы работали просто для того, чтобы оставаться людьми, в системе, где все расписано: что можно и чего нельзя.

Б.В.: Таким образом Вы общались в основном с художниками старше Вас, с «неконформистским» поколением. Запад склонен к тому, чтобы поделить художественный мир только на две категории: пренебрежительно «конформистов» или «официальных» художников; и «неофициальных» художников – «неконформистов». Но разве Вам не приходилось смешивать стратегии, чтобы выжить, справиться с реальностью? Куда Вы помещаете себя в этом контексте?

И.Н.: Были официальные художники, члены Союза художников, и неофициальные – «неконформисты». Я была абсолютно захвачена работами неофициальных художников и безоговорочно приняла их взгляды на творчество и позицию художника в обществе. Пропасть между официозом и андеграундом была очевидна. Но не все было только черно-белым. Например некоторые художники андеграунда в то же время являлись членами книжной секции МОСХа. Я вступила в эту секцию в 1986 г. Были редакторы в издательствах, которые помогали художникам получать книжные заказы. В то время иллюстрации относительно хорошо оплачивались. Можно было потратить 2–3 месяца на книжные иллюстрации, а остаток года заниматься собственным творчеством, живя на заработанные ил-

люстрированием денег. Многие имели мастерские от МОСХа и можно было ездить в дома творчества Союза художников.

Б.В.: С начала 90-х годов Вы жили в основном в США, но последние несколько лет Вы проводите много времени в Москве. После стольких перемен, как Вы смотрите на годы юности, проведенные там? Какова была психологическая ситуация отдельно взятого художника и художников вообще? Действительно ли вы чувствовали угрозу? Была ли реальная опасность быть арестованным, подвергаться давлению в 60–80-е гг.? Мне кажется, художники имели определенную свободу, несмотря на то, что считались потенциально опасными режиму и находились под более жестким контролем, чем это могло быть в условиях западной демократии. Какое влияние на ваше искусство оказывала эта вынужденная замкнутость в мастерской? Если то, что вы делали, предназначалось только для вас самих и нескольких друзей, очевидно результат должен был отличаться от работы ориентированной на выставку? Художники из Праги говорили мне, что особенно в 80-х, они создали так называемое «камерное искусство» – по аналогии с камерной музыкой: интимные, маленькие работы для приватного пользования. Каков был ваш опыт?

И.Н.: Выставлялся только социалистический реализм. Для художников, которые делали что-то другое, выбора не было: показать работы можно было только в мастерской или дома, там, где эти вещи были произведены. Комнаты и квартиры были островами индивидуальной свободы. Если Вы не выносили свои взгляды на публику, не были откровенно замешаны в диссидентскую деятельность, например, подписывание протестов, то Вы были вполне в безопасности. В Советском Союзе интеллигенция находила пути сохранения внутренней независимости и свободы. Инакомыслие, умение различить друзей и врагов, знание того, что можно сказать и чего нельзя сказать постороннему, было усвоено с детства. С 60-х, с хрущевской «оттепели» были попытки открытого показа альтернативных работ. В 60-е было несколько выставок в научных институтах. В 1974 году, когда мне было 19 лет, Александр Глезер и художник Оскар Рабин организовали знаменитую «Бульдозерную выставку». Несмотря на то, что ходили слухи, будто Глезер связан с КГБ, художники решили пойти на риск, и открыто показать свои работы – что-то предпринять, чтобы изменить ситуацию. Устроители пытались организовать выставку тихо, но был составлен список участников, и я тоже была в списке. Согласно моим родителям за несколько дней до выставки, четверо мужчин пришли к ним в квартиру и заявили, что их дочь собирается участвовать в антиправительственной выставке, и что если я буду участвовать, то для них (моих родителей) это не пройдет «без последствий». После ужасных споров я в выставке не участвовала, о чем сожалею по сей день. На выставку пришло много народу: люди видели, как художники ставили свои абстракции или сюрреалистическую живопись на пустыре. Быстро появились поливальные машины и пустырь «расчистили». Часть картин была изувечена, некоторые художники

были арестованы якобы за нарушение общественного порядка. Любые действия несанкционированные государством были угрозой существующей системе. По этой же причине художники обладали некой пророческой аурой для публики: все, что было запрещено государством, должно было обладать неоспоримыми духовными качествами и неким тайным знанием. В 70-х и 80-х годах было еще несколько запоминающихся выставок нонконформистов. Но после «Бульдозерной выставки» власти тяжелой техники на живопись не высылали. Этих выставок было не так много, и не обходилось без цензуры, - наиболее радикальные работы до публики не доходили. Некоторые сами предпочитали не выставляться: советская культурная политика была непредсказуемой. Засветившись один раз, вы сразу попадали в черный список, и некоторые художники не хотели рисковать своей индивидуальной свободой. Многие нонконформистские выставки проходили в Горкоме Графиков, который располагался на 1-ом этаже дома, в который я переехала в 1975 году. На эти выставки выстаивались длиннющие очереди на 2–3 часа. Множество знакомых заходили и ко мне. Мне даже приходилось прятаться от наплыва гостей.

Б.В.: В то время едва ли создавались инсталляции, в основном это была традиционная живопись. До вашей первой инсталляции в 1983 году, которая, может быть, характеризуется как комнатная живопись, в широком смысле этого слова, вы тоже были в основном сосредоточены на живописи, достигнув в этом совершенства и научившись множеству способов выражения. Где вы научились этому? Ведь в вашем институте учили в основном графическим техникам? Кого вы выбрали для подражания, каков был ваш любимый стиль или манера?

И.Н.: Первоначальные знания у меня от моих учителей – Яна Райхваргера и Юрия Константиновича Бурджелана. Потом умение развивалось в работе. Живописью я занималась постоянно. Многие картины того времени оказались в музеях и частных коллекциях. Первым был период «странных человечков». По моим студентам я знаю, что почти каждый проходит через определенный сюрреалистический период освоения мира. Рассказ – это непосредственно доступное средство выражения. Помимо «странных человечков», которые населяли мои картины, пространство их окружавшее было очень для меня важно. Иногда «человечки» некоторыми чертами напоминали раннюю средневековую живопись: абстракцией цвета, формы и композиционными схемами из Пьеро дела Франческо или Фра Анжелико. Яркие цвета, множественность пространств на одной плоскости завораживали и интриговали. Книги по истории искусств были постоянно раскрыты: я училась у старых мастеров. Постепенно сюжеты стали отходить на второй план, и «странных человечков» становилось все меньше и меньше, пока, в какой-то момент, они совершенно не исчезли. Пространство поглотило объекты. Архитектурные детали из Фра Анжелико сменились руинами из других исторических эпох, где архитектурные объекты служили

индикаторами пространства и мгновенной отсылкой зрителя к его переживанию. Пространственные иллюзии, толкающие зрителя к неопределенности восприятия, стали моим основным интересом. Меня занимали также визуальное восприятие и как воздействовать на него, чтобы путем перемены концентрации внимания, одно и тоже изображение предоставляло зрителю множественные возможности восприятия.

Б.В.: Есть ли связь между Вашими ранними картинами с их интересом к восприятию и созданию фиктивного, иллюзорными комнатами, и Вашими теперешними работами?

И.Н.: Да, серийный подход. Повторение, фрагментация, наложение разных изображений и пространств одно на другое. В центре моих изысканий - интерес к пространству в целом, как к теме, не только визуальному, но и интеллектуальному, ментальному, психологическому и физическому пространствам, их многозначности.

Б.В.: Опишите свой обычный московский день ранних 80-х.

И.Н.: Поздно встать, потихоньку начать работать над живописью или иллюстрациями. Вечером кто-нибудь заходит, или я иду в гости. Почти каждый день что-нибудь происходит – концерт, чтения или семинар. После возвращения домой могу еще поработать до 4–5 утра.

Б.В.: Вы упомянули иллюстрацию. Мы знаем, что многие художники, в том числе Илья Кабаков, могли неплохо жить на заработки от иллюстрирования детских книг. Вы тоже занимались иллюстрированием?

И.Н.: Я проиллюстрировала наверное около пятидесяти книг. Мама помогла мне получить первый книжный заказ, еще когда я была на первом курсе Полиграфа. Первая книжка в твердом переплете была выпущена сразу после окончания института. А моя последняя детская книжка вышла в 1986 году. В советское время я относилась к иллюстрации как к заработку, который иногда может быть и интересным.

Б.В.: Повлияло ли такое плотное занятие иллюстрацией на Ваше искусство? Насколько я понимаю, Вы в большей степени, чем другие художники, отождествляете себя со зрителем своих работ. Кабаков, который сделал огромное количество детских книжек, известен своим назидательным подходом, и своим усиленным интересом к изучению психологии зрителя. Применяли ли Вы особый нарративный подход в иллюстрировании, чтобы включить текст и язык в свою работу?

И.Н.: Некоторые нонконформисты, которые зарабатывали книжной графикой, использовали назидательный подход в своем искусстве. Теперь я тоже вижу это влияние в моих работах, но тогда я была уверена, что то, что я делаю для себя, никакого отношения к книжной графике не имеет.

Б.В.: В ранние 80-е Вы обратились к расширенной живописи. В 1999 году мы вместе были на выставке «Conceptualist Art: Points of Origin 1950s to 80s», в Queens Museum в Нью-Йорке. Там была показана модель одной из ваших «Комнат», как инновация в концептуальном искусстве 80-х годов. Теперь мы сидим здесь, где все это началось, в вашей московской квартире на Малой Грузинской, 28. Это комната 16 кв.м., которую Вы несколько раз трансформировали в комнату-произведение. Как это все началось?

И.Н.: Первая комната была сделана в 1983 году. В то время я не знала слова «инсталляция», я называла эту работу «Комнатами». Они были логическим продолжением исследования пространства в картинах. Пространство становилось не только иллюзорным, но и физическим, трехмерным. У меня оказывалось больше плоскостей для игры. Но не только формальные задачи двигали мной – отчаянная необходимость изменить что-то в ситуации полной стагнации худших лет брежневской эпохи. Никто не надеялся на какую-либо перемену. Единственное, что я могла изменить в своей жизни, так это мое непосредственное окружение, мою квартиру. И я это усилие приняла. Было важно постепенно испытывать перемены в пространстве, во время работы над комнатой. Это происходило в очень холодную зиму 1983 года. У меня была куча старых журналов Elle, еще из 60-х годов. Картинки в них казались мне настолько безобразными, что мне буквально хотелось их порезать. Все кругом плохо – Elle, холод, общая депрессия. И я вынесла все из моей большой комнаты и обклеила все стены, потолок и пол белой бумагой, достала яркие галогеновые лампы и попробовала расширить границы существующего пространства (4 x 4 м). Я работала над этим месяц или два, пытаюсь иллюзорно увеличить пространство коллажем из Elle. На улице было очень холодно, а в комнате было приятно, в комнате было лето, сияло солнце и все мои друзья приходили погреться. В законченном виде «Комната» существовала только неделю. Все коллажи закончили свое существование на помойке. Все, что осталось – это слайды и фотографии. Я могла позволить себе роскошь преобразования комнаты только раз в год. Пять «Комнат» за пять лет. Мне помогал Митя Черногаев, он работал со мной над некоторыми из них.

Б.В.: До сих пор мы говорили в основном о городской среде Москвы 60–80-х годов. Но на выставке, которую я упомянула, было множество черно-белых фотографий, на которых Вы загорodom, вместе с друзьями художниками, в основном мужчинами, участвуете в перформансах и акциях. Что же там происходило?

И.Н.: Группа «Коллективные действия» была организована Андреем Монастырским. Поездки загород начались в 1976 году, но многие акции происходили и в городе, на улице, в парках, в квартире Андрея. В первые годы существования КД я не принимала в них участия, но потом я присутствовала и принимала активное участие в некоторых акциях. «Поездки загород» Монастырского – это увесистый том описаний и коммен-

тариев к действиям. Документация была главной частью действий и включала съемку, тексты, комментарии участников и некоторые предметы: фактографию. Акции обращали внимание на специальные качества «малого действия» или «пустого действия», которые отмечали уникальность, особенность момента во времени и пространстве. Они никогда не были политическими утверждениями или реакцией на сиюминутное событие, они были обращены к нарушению границ норм, к памяти. Например, группа людей села на троллейбус на одной остановке и сошла через две, и каждый получил маленький документ, свидетельствующий об участии в акции. Я всегда буду помнить эту поездку. «Коллективные действия» начались еще когда мы с Андреем жили вместе на Малой Грузинской. У нас в углу комнаты стоял маленький столик, и Андрей просил каждого, кто приходил к нам в гости, оставить что-нибудь на этом столике, для кормления «кучи». На каждый оставленный предмет была приклеена этикетка с датой и именем оставителя. Кабаковская инсталляция с маленькими предметами, развешанными на веревке с прикрепленными к ним этикетками, напомнила мне о «Куче», которую мы кормили в 1975 году.

Б.В.: И акции и комнаты были временными, даже эфемерными событиями. Как они были задокументированы, прежде чем исчезнуть? Монастырский и Кабаков уделяли основное внимание именно документации и создали новые художественные формы для этой цели. Как Вы поступали со своими комнатами? Фотографировали их в процессе работы или как законченное произведение?

И.Н.: Свои работы я снимала сама. Друзья-фотографы много снимали «Комнаты». Иосиф Бакштейн, мой тогдашний муж, записал интервью со многими друзьями, по преимуществу мужчинами, спрашивая их мнение, что они чувствуют и видят, когда они были внутри «Комнаты № 2». Я при этом не присутствовала, так как считала, что моя роль как художника была выполнена. В Музее Квинса, на выставку концептуального искусства я сделала архитектурную модель «Комнаты № 2». Через наушники зрители могли послушать диалоги бакштейнских интервью, переведенные на английский. Критик Маргарита Тупицына проинтерпретировала эту ситуацию с феминистской позиции, написав, что все, что осталось от «Комнаты № 2», это мужские реакции на нее.

Б.В.: Это типично для московской сцены того времени? Когда смотришь на старые фотографии, они напоминают круг сюрреалистов 20-х или экзистенциалистов 50-х. Множество мужчин в ужасно интеллектуальных позах, и несколько женщин выдающихся своей красотой, возможно играющих роль муз. Был ли московский авангард похож на это?

И.Н.: Я не думаю, что быть женщиной-художником в советское время было труднее или легче, чем мужчине. Тогда речь шла о правах человека вообще, независимо от пола. Попрано было



Irina Nakhova working with a student at the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, 2000. Photo: Elisabeth Wörndl
Irina Nakhova bei der gemeinsamen Arbeit mit einer Studentin an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, 2000. Foto: Elisabeth Wörndl
Ирина Нахова со студентами в Международной Летней Академии Искусств в Зальцбурге, 2000.
Фотограф: Элизабет Вёрндл

общечеловеческое достоинство. Я не чувствовала себя ущемленной возможно потому, что мои устремления никогда не выходили за рамки нашего дружеского круга. Для меня 70-е были незабываемым временем открытий, узнавания и энергии, а 80-е, особенно середина 80-х, были временем депрессии и тупика. Я чувствовала, что свою жизнь в Советском Союзе я прожила и сделала все, что могла в той ситуации.

Б.В.: За все это время продали ли вы хотя бы одну картину? Существовал ли художественный рынок?

И.Н.: В 70-х и ранних 80-х ничего не продавалось и не покупалось. Для меня все началось с аукциона Сотбис в Москве летом 1988 года, который был организован совместно Сотбис и Министерством Культуры СССР. Западные кураторы, коллекционеры и галерейщики приехали в Москву, и все напоминало одно большое развлечение. Из художников только Кабаков и я не присутствовали на самом аукционе.

Б.В.: Почему?

И.Н.: Во-первых я просто стеснялась, до этого я никогда не показывала свои работы на публике, а тут вдруг музеи и галереи со всего мира проявили внимание. Еще, аукцион проходил в Центре международной торговли, который всегда славился изобилием сотрудников КГБ. Я довольно скептически отнеслась ко всей ситуации, я отдавала себе отчет в политической подоплеке происходящего, и мне было противно быть использованной в политических целях. Тем не менее в результате акция принесла много пользы художникам: нас стали приглашать на выставки и проекты, стало возможно ездить, западные галереи начали продавать работы.

Б.В.: Какое влияние эта выставка оказала на вашу жизнь, искусство, и, особенно, на решение переехать в США?

И.Н.: Аукцион был в 1988 году, и сразу вслед за ним я приняла участие в нескольких выставках за границей. Первой выставкой была «Iskunstvo: Moscow-Berlin», организованная Лизой Шмитц при помощи еще шести немецких художников. Первая групповая выставка в Америке была в 1989 году, в «Exit Art», куратором была Маргарита Тупицына. В это же самое время другая выставка проходила в галерее Филис Кайнд: «Произведение искусства в эпоху перестройки», также организованная Маргаритой. Моя инсталляция «Частичный триумф» занимала весь нижний этаж. Филис Кайнд понравилась мои работы и она пригласила меня на следующий год для персональной выставки. В свой первый приезд в США я познакомилась с Билли Клювером, соучредителем организации «Эксперименты в искусстве и технологиях» («Experiments in Arts and Technology» – Е.А.Т), и его женой и партнером Джули Мартин. Мы стали друзьями, и когда я вернулась на мою персональную выставку у Филис Кайнд, я остановилась у них в Berkeley Heights, в Нью-Джерси. Я попросила мою московскую подругу Алену Шаховскую помочь мне с «Momentum Mortis». Это было невероятное количество работы, веселья и даже опасности, поскольку работать пришлось с полиуретановой пеной. После выставки я вернулась в Москву, где настали бурные времена. При попытке переворота советские танки окружили Белый дом, который находится всего в нескольких кварталах от моего дома. Так что когда я вернулась в очередной раз в Нью-Йорк, на мою вторую персональную выставку у Филис, Билли и Джули убедили меня подать документы на грин-карту в качестве предохранения от непредсказуемостей России. Я не была уверена, что это возможно, так

как я не политический беженец, но адвокаты объяснили что достаточно быть просто художником. Так я и получила грин-карту как «выдающийся художник». Я очень гордилась, что я хоть раз оказалась официально признана. Потом, в 1994 году, моя инсталляция «Друзья и знакомые» оказалась возможной тоже только благодаря Е.А.Т. Билли порекомендовал меня Пэру Бьорну, замечательному инженеру. Он сконструировал устройства для интерактивного звука в пальто. Через Билли Клювера я открыла для себя технологию.

Б.В.: Вы помните ваше первое путешествие в Америку? Тогда уже было ясно, что вы собираетесь остаться? Насколько вы знали западное искусство?

И.Н.: Я почти ничего не знала о художественной обстановке в Нью-Йорке. Я путешествовала по Европе, была в Италии, Германии, Англии, но даже в первый раз у меня там не было культурного шока. Я чувствовала себя очень уверенно, может быть даже увереннее, чем дома, в Москве.

Б.В.: Опишите свою повседневную жизнь в Sea Girt, Нью-Джерси, где вы теперь живете.

И.Н.: Если я не преподаю, то работаю над своими проектами. Теперь это куда более трезво, потому что здесь я не получаю немедленно в награду дружеской реакции. Нету немедленного отзыва на то, что я делаю. У меня есть друзья в Америке, но они живут в разных штатах. В России, все живут в Москве, где я окружена друзьями и профессиональными знакомствами.

Б.В.: Получается, что в Москве вы имели узкий круг, но интересующейся и приверженной публики, когда же теперь вы создаете проекты для выставок, но анонимно и в изоляции?

И.Н.: Совершенно верно. Я работаю для выставки, или для себя, зная, что в какой то момент я покажу результат своей работы. Но зрительская аудитория отдалена, отделена от художника.

Б.В.: Жизнь в Нью-Йорке сейчас – тяжелее, чем была тогда в Москве? Я говорю о возможностях заработать на жизнь.

И.Н.: Я думаю, что для художника ситуация всюду одинакова: очень немногие могут жить на деньги от продажи своих работ. Остальные находят другие способы заработать, для того чтобы продолжать заниматься своим искусством.

Б.В.: Вы по-прежнему видите себя как политически активного художника? Большинство ваших инсталляций содержат три концептуальных уровня: отсылка к истории искусств и таким образом непосредственно художественный уровень; чувственный, эмоциональный уровень, созданный преимущественно визуальными, материальными и аудио средствами; и, наконец, ежедневный, бытовой уровень, условия и опыт жизни,

человеческие отношения во всей их абсурдности. Этот конфронтационный уровень вы видите как политический?

И.Н.: Невозможно быть русским и не быть вовлеченным в политику. Однажды, в куче списанных из библиотеки книг, я нашла книгу, которая немедленно захватила мое внимание – мощные, мрачные, торжественные изображения людей в скудных, пустых пространствах психиатрических палат. «Рождество в Чистилище», как я позже узнала, было в свое время революционной и влиятельной книгой, открывшей для читателя ужасные условия американских психиатрических клиник 1960-х годов. Эти фотографии в старой книге разительно непохожи на современные коммерческие или художественные фотографии. Они поразили меня как археологический артефакт, который содержит в себе истину. В серии «Домашняя живопись» оказалось логичным и даже неизбежным столкнуть образы психиатрических палат с глянцевого требухой из журналов Марты Стюарт, которые не содержат в себе ничего, кроме краски. Я выбираю метод манипулирования образами и я выбираю сами изображения: черно-белые или цветные. Использование наклеек-клипартов, – это еще один выбор. Наиболее интересная часть процесса, это то, что происходит с изображениями, когда я убираю все наклейки с картин.

Б.В.: Вы относитесь к поверхности картины как к интерактивной, вроде экрана?

И.Н.: Да, как к интерактивной поверхности: и для художника, и для зрителя, потому что зрителю тоже должно быть над чем поработать. Должен быть выбор: или ты концентрируешься на черно-белых изображениях, или на цветных, или на силуэтах клипартов. Зритель может перемещаться между этими двумя или тремя иллюзорными пространствами и быть смущенным, озадаченным или восхищенным свободой видения и интерпретации. Восприятие не должно быть аморфным, это активная вовлеченность в процесс видения и открытия. А насколько ты вовлечен в это видение и составление различных комбинаций образов – это твое дело.

Б.В.: Вы когда-нибудь еще использовали эти фотографии из психиатрической клиники?

И.Н.: Я использовала книгу «Рождество в Чистилище» в нескольких проектах: «Домашняя живопись», триптих «Благовещение» и в больших рисунках. В серии, которую я называю «Рождество в Чистилище», я натянула рисунки психиатрических пациентов на пенoкартон, и на то место, где должны были быть их глаза, вмонтировала звуковые полосы из детских «звуковых» книг. Эти полосы скрывали личность людей на картине. А нажатие на полосу вызывало разные забавные звуки, никак не связанные с изображением.

Б.В.: Мы упомянули интерактивную поверхность картин, которая дает возможность зрителю активно с ней коммуницировать. Ва-

ше искусство дидактично? Как можно учиться через искусство? Конечно, я подразумеваю вопрос о преподавании в целом. В 2004 году Вы в четвертый раз будете преподавать в зальцбургской международной летней академии изящных искусств, в Америке Вы тоже имеете огромный преподавательский опыт в Академиях искусств. Вы думаете, что искусству можно научить?

И.Н.: Я думаю, что искусству невозможно научить, потому что все, что я знаю, я знаю из своего опыта и своих исследований. Но, конечно, есть хорошие учителя, которые могут дать что-то тому, кто ищет. Многому я научилась у истории искусств, разглядывая картины, удивляясь и вдохновляясь. Скажем так, может быть учитель, который тебе что-то передаст, а ты можешь принять это к сведению и применить в своей работе. Но если у тебя нет необходимости и желания сделать свою работу своим собственным достижением, ты ничего не приобретешь. Чем больше информации – тем лучше, чем больше умений, тем лучше - но ученик должен быть готов вложить что-то свое. Только тогда умения дают свободу в принятии решений. В науке ты учишь формулы, и знаешь когда и где их применить. Можно и в искусстве так поступать, но в какой-то момент, если ты не стоишь на месте, в конце концов ты будешь сам по себе. Ты приобретаешь огромную ответственность и через это - свободу. Хороший учитель тот, кто покажет ученику как учиться и достигнуть результатов самостоятельно. Я уверена, что искусство это свобода и ничто другое.

Б.В.: Свобода – самая важная вещь в искусстве?

И.Н.: Да. Свобода приводит тебя к неизвестному. А это самое интересное, где можно оказаться. Там я делаю собственные открытия, любопытствую, и свободна от себя самой. Другое важное умение, это научиться дистанцироваться от того, что ты делаешь, уметь смотреть на свое произведение трезвым, критическим взглядом. Это тоже часть свободы. Независимое мышление очень важно. Хорошо знать, что Ван Гог великий художник, но другое дело самому решить, что Ван Гог или Рембрандт или Рон Мюэк хорошие художники.

Б.В.: Ваш курс в Зальцбурге называется «Сила живописи». Вашу программу вы описываете как исследование способов, которыми картина может влиять на окружение и как окружение может влиять на картину. Конечно, это также означает, что не существует понятия «абсолютной ценности» в искусстве.

И.Н.: Когда я вижу великое искусство я сначала улыбаюсь, потом смеюсь, потом чувствую, какая от него идет энергия. Этот феномен я описываю в терминах силы. Существует непосредственный толчок силы, с помощью которого автор коммуницирует с нами, зрителями. Делает ли это автор сознательно или это происходит само по себе? Насколько, и должны ли вообще, мы, художники, манипулировать реакциями и восприятием зрителя? Живопись это иллюзия. Но существует физическое простран-

ство в котором находится картина. Как эти пространства влияют друг на друга? К тому же существует третье пространство - концепции, находящееся в сознании зрителя и художника. И это пространство сильнее всего влияет на зрителя. Оно зависит от того, кем является зритель, от его настроения, образования, воображения. И главное – насколько зритель восприимчив. Это очень сложные взаимоотношения между визуальным рядом и тем, как все эти различные пространства, включая концептуальное, организованы. Каждый художник не только производит искусство, но и потребляет его. Я хочу, чтобы студенты осознали оба эти ракурса.

Б.В.: Могут студенты справиться с такой сложной задачей? Способны ли они применить всю сложность взаимосвязей этих обоюдных систем в своей работе?

И.Н.: Это сложно, но абсолютно необходимо в современном искусстве. И студенты неплохо справляются. Они начинают с того, что показывают друг другу свои работы, пытаются вербально их обосновать. Различие между замыслом автора и восприятием других студентов немедленно вызывает дискуссию, обнажает проблему. Студенты обсуждают, спорят и ссорятся. Они приезжают в Летнюю академию не просто научиться ремеслу, но и для того, чтобы общаться с другими профессионалами. Изоляция это фигово. Я приезжаю в Академию с той же потребностью. Я хочу встретить открытых людей, которые любят искусство. Многие люди в Академии становятся друзьями на всю жизнь. Это прекрасное место, с прекрасными людьми - учителями и студентами, лучше просто сказать - художниками, поскольку процесс обучения здесь взаимный. Иначе это не имело бы смысла. Люди работают на разных уровнях. Студенты, которые ориентированы на изобразительное пространство, занимаются живописью, больше осознают, что они делают. Мы постоянно говорим о пространстве и иллюзии пространства в живописи. Кроме того, мы учимся тому, как лучшим образом выставить картину, что нужно учитывать и как это работает.

Б.В.: С 1998 года, во время преподавания в Зальцбурге, у Вас были две персональные выставки - в Галерее Эборан и Музее Современного Искусства Рупертинум. Кроме этого, я приглашала Вас участвовать в двух выставках в Линце и Кемнице: «Sculpture-Figure-Woman» и «Aquaria». «Королеву» Вы делали для выставки в Швеции, а другие три инсталляции были новые – и настолько успешные, что были выставлены потом и в других местах. Самой сложной была «Deposition» (переводится как Снятие с Креста или Дача показаний) в Рупертинуме, в этой работе соединены темы религии, мыльных опер и истории искусств.

И.Н.: Здесь участвуют две составляющие: живопись и скульптура, начало и конец одной истории. Скульптура Девы Марии и ангелов изображают начало – «Благовещение». Зритель переживает конец этой истории через живопись, изображаю-

щую сцену снятия с креста. В Рупертинуме вся инсталляция называлась «Deposition». Все элементы реагировали на присутствие зрителя: ангелы надувались, ветер дул на Деву Марию, проявляя ее форму, живопись производила звуки. В Москве, в меньшей по размеру ХI галерее, я показала начало истории – «Благовещение», с меньшим количеством ангелов, и с маленькой куклой Барби, игравшей роль Девы Марии.

Б.В.: Здесь вам была больше интересна христианская идеология, или история европейского мышления в целом?

И.Н.: Я обращаюсь к этой истории в частности, к истории европейского мышления в целом, и к христианству постольку, поскольку это часть европейского мышления. Эта инсталляция частично основана на диптихе Жана Фуке, откуда я взяла образ Девы Марии и ангелов.

Б.В.: Насколько вообще важна история искусств как источник или, так сказать, репертуар для Вашего искусства?

И.Н.: Для меня очень важна. Годами я работала с темами из истории искусств, открывая себя в них, пытаюсь понять, как живу-

щий художник может стать частью истории искусств. Кроме того я человек музейный. Я всегда получаю интересные идеи не только от самих работ, но и от того, как они экспонированы.

Б.В.: Если история искусств так для вас важна, где вы видите ваше место в ней? Вы думали о будущей судьбе Ваших работ? Инсталляции неразрывно связаны с живым художником, и, согласно Кабакову, не должны переделываться посмертно. Так что, видимо, нужно довести все трехмерные работы до абсолютного, мощного завершения.

И.Н.: Меня не беспокоит, что инсталляции временны. Их всегда можно восстановить по чертежам. В какой-то момент я перестала волноваться о будущем своих работ. Нужно уметь отстраниться от этого, иначе постоянное беспокойство проникнет в работу. Теперь мои работы сами по себе.

Б.В.: Ваши инсталляции часто выставлялись и были задокументированы, но многие ваши картины едва ли стали известны, исчезнув в коллекциях или хранилищах. В этой книге некоторые картины буду показаны впервые. Так сколько же всего картин вами написано?

Irina Nakhova (right) with her students at the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, left: collaborator Lukas Horvath, 2000. Photo: Elisabeth Wörndl
Irina Nakhova (rechts) mit ihren StudentInnen an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, links: Mitarbeiter Lukas Horvath, 2000. Foto: Elisabeth Wörndl
Ирина Нахова (справа) со своими студентами в Международной летней академии искусств в Зальцбурге, слева: ассистент Лукас Хорват, 2000. Фотограф: Элизабет Вёрндл



И.Н.: Больше сотни, может сто пятьдесят, но точно что не тысяча, это не считая этюдов и эскизов для живописи и инсталляций.

Б.В.: А рисунки?

И.Н.: Серия «Рождество в Чистилище» состоит из больших черно-белых рисунков, для инсталляции «Пир Богов» я сделала большие рисунки поглощающих пищу людей. Я люблю коллаж. Серия маленьких рисунков превратилась в двух-с-половиной-метровые принты в инсталляции «Побудь со мной», выставленной в XL галерее в Москве.

Б.В.: Одна из особенностей ваших работ - использование звуковых эффектов и голосов, часто активируемых датчиком движения. Они обращаются непосредственно к зрителю из скульптуры или картины. По-моему, неожиданная вербальная атака вызывает неуютное чувство вторжения, произведение преследует зрителя, лишая его возможности объективного восприятия, и таким образом мутирует из объекта в субъект.

И.Н.: Обычно живопись молчит, разве только заголосит сигнализация в музее, если зритель подойдет слишком близко. Я же хочу удивить зрителя, сделать что-то, чего он не ожидает. Вы не ожидаете увидеть в обычной квартире комнату, превращенную во что-то еще. Вот почему мои «Комнаты» так хорошо сработали. Когда «Комната № 5» была воссоздана в музее, где она выглядела уместно, она не сработала как «Комнаты», сделанные у меня в квартире в Москве. Привнести неожиданность в музей, оживить, активировать не только живопись, но и зрелищность, спровоцировать, вот такая была у меня задача. Звук тоже расширяет пространство, собирает вместе скульптуру и живопись. А также он дает возможность зрителю живо реагировать, порождает интеллектуальное пространство для множественных интерпретаций.

Б.В.: Откуда пошли ваши надувные скульптуры, работающие в две фазы - надувание и сдувание, вдох и выдох? Из-за их переменчивой формы эти «воздушные» скульптуры трудно репродуцировать в книге. Как и звуковые ряды, вентилятор активируется с помощью датчика движения. Значит ли это, что и они ведут интерактивную игру со зрителем?

И.Н.: Я много путешествую с выставками. Я постоянно искала какую-то портативную форму, что-то, что легко транспортировать и хранить. Надувные скульптуры оказались удачным решением. Их можно складывать, они не занимают много места, и они легкие. А когда они надуваются, они будут настолько большими, насколько я захочу. Это очень практично. Все мои надувные скульптуры интерактивны – у всех у них свои взаимоотношения со зрителем.

Б.В.: «Большой Красный» пока что самая большая и впечатляющая надувная скульптура...

И.Н.: «Большой Красный» сейчас гастролирующий актер. С тех пор как он был куплен Государственным центром современного искусства в Москве, он много путешествует по русской провинции и за границей. С одной стороны, «Большой Красный» – это моя мама, с другой он – «Большой Красный». Это объект открытый для интерпретаций. Он очень дружелюбен, и хочет быть с людьми, так что он надувается и ползет к тебе, вытесняя тебя из пространства, где он обитает. «Нарушение воздушного пространства может привести к непредсказуемым последствиям» слышится снова и снова в обиталище «Большого Красного», независимо от того активен он или нет. Это как объявление в аэропорту. Предупреждение.

Б.В.: «Большой Красный» впервые был показан в галерее Эборан, в Зальцбурге, и с тех пор немало путешествовал. Как зрители реагируют на него/нее/это?

И.Н.: Он был в Италии, Латвии, Эстонии, Москве, Нижнем Новгороде и в Америке в Академии Echter. Реакции разные, но в основном позитивные. Сексуальные интерпретации, политические интерпретации, поведенческие... Я люблю «Большого Красного». Других надувных я тоже люблю.

Б.В.: «Маргарета», на своем пьедестале «немецкого ренессанса», тоже надувная скульптура. Жалко что нельзя воспроизвести тот испуг и удивление на лице зрителей, когда у них на глазах, деликатная готическая королева, неожиданно надувается в гигантский, монструозный презерватив. Работа играет с понятиями мужчина/женщина, общественное/частное, мощное/хрупкое.

И.Н.: «Королева Маргарета» действительно интерактивная работа. Чтобы полностью оценить ее, нужно ее видеть. Как и «Womb box» из инсталляции «Побудь со мной».

Б.В.: Как и работа 2001 года, «Гладильные доски», «Королева» интерпретировалась как феминистская работа. Вы действительно видите ее в этом свете?

И.Н.: Скажем так – меня эта тема не очень воодушевляет. Конечно, очень важно иметь свою собственную идентичность, но это только первый шаг. Ты открываешь свою идентичность, борешься за свободу, равенство, но потом ты борешься за человечность. Для меня, это относится к моему опыту в Советском Союзе, и я до сих пор верю, что быть человеком это больше, чем быть мужчиной или женщиной. «Королева» – работа о времени и месте, которые не могут быть определены вблизи; необходима дистанция, чтобы оценить истинное положение вещей. Если ты слишком близко или слишком пристрастен, ты не можешь понять что происходит. Отступи, и периферийным зрением увидишь истину.

Перевод с английского Марии Сумниной

COME AND SEE.

ON THE EARLY WORKS OF IRINA NAKHOVA

Joseph Backstein

KOMM UND SIEH.

ÜBER DAS FRÜHWERK VON IRINA NAKHOVA

Joseph Backstein

ИДИ И СМОТРИ.

О РАННИХ РАБОТАХ ИРИНЫ НАХОВОЙ

Иосиф Бакштейн

COME AND SEE. ON THE EARLY WORKS OF IRINA NAKHOVA

Joseph Backstein

The works of Irina Nakhova have always occupied a special place in the system of the Moscow Conceptualist school. She was a trained artist – a rare thing in the Moscow art scene at that time – and belonged to the third generation of Conceptualists (after that of Kabakov and Bulatov and that of Komar and Melamid). She managed to develop a huge potential of visual material; the visual element is of course essential to practically every school of fine arts, even the conceptual - but in Nakhova's work it is given priority.

Conceptualism sees its aesthetic aim not only in criticism of the existing social system, but also in analyzing the conditions in which art functions as an institution and as an educational system. Thus Hans Haacke, for example, presents as an artwork a documentation of the conditions in which real estate is commercially exploited in New York. Here he is not only criticizing the capitalist system, but is also deconstructing the conditions that enable the reproduction of «the visual» in contemporary art. He does this by dispensing with the customary symbolic language of both figurative and abstract representation. One might say that in Hans Haacke's work – comparable with that of other conceptualists – the non-visualizable is visualized.

The same applies to Irina Nakhova's work, though with an essential addition: her aesthetic analysis, directed towards the language of fine art, operates within the discourse of fine art itself. In contrast to «classical» conceptualism, she does not use everyday commodities as her starting-point for artistic «elevation» in the sense of «transfiguration», but existing visual material, which can also be pictures drawn from mass culture. If the artist takes material from mass culture, it is neither the metaphors of pop art nor the symbols of the culture industry that are reproduced, but her material.

In this way, Irina Nakhova's method continues that line of artistic practice in which from a certain point the material manipulated by the artists is no longer of primary importance. From this point onwards, it is no longer a question of the «creation of form out of raw material, but of the work with objects that are already on the market of cultural objects» (Nicolas Bourriaud).

In the contemporary cultural context, concepts such as originality and even artistic creativity become increasingly blurred.

Thus in her first «Room», Nakhova used fragments of magazines. The way in which this material was presented makes clear that the artist's real interest lies not only with inner conformity to the principles and structures of the visual, but is also directed at the spatial structure itself, formed by the gravitational fields of the purely visual. In a sense, this was Nakhova's initial invention.

The radical character of this artistic gesture cannot be sufficiently emphasized. With it, Nakhova initiated a new artistic genre, a whole new medium unprecedented in the Russian, and indeed, in the international scene. Only according to formal criteria are

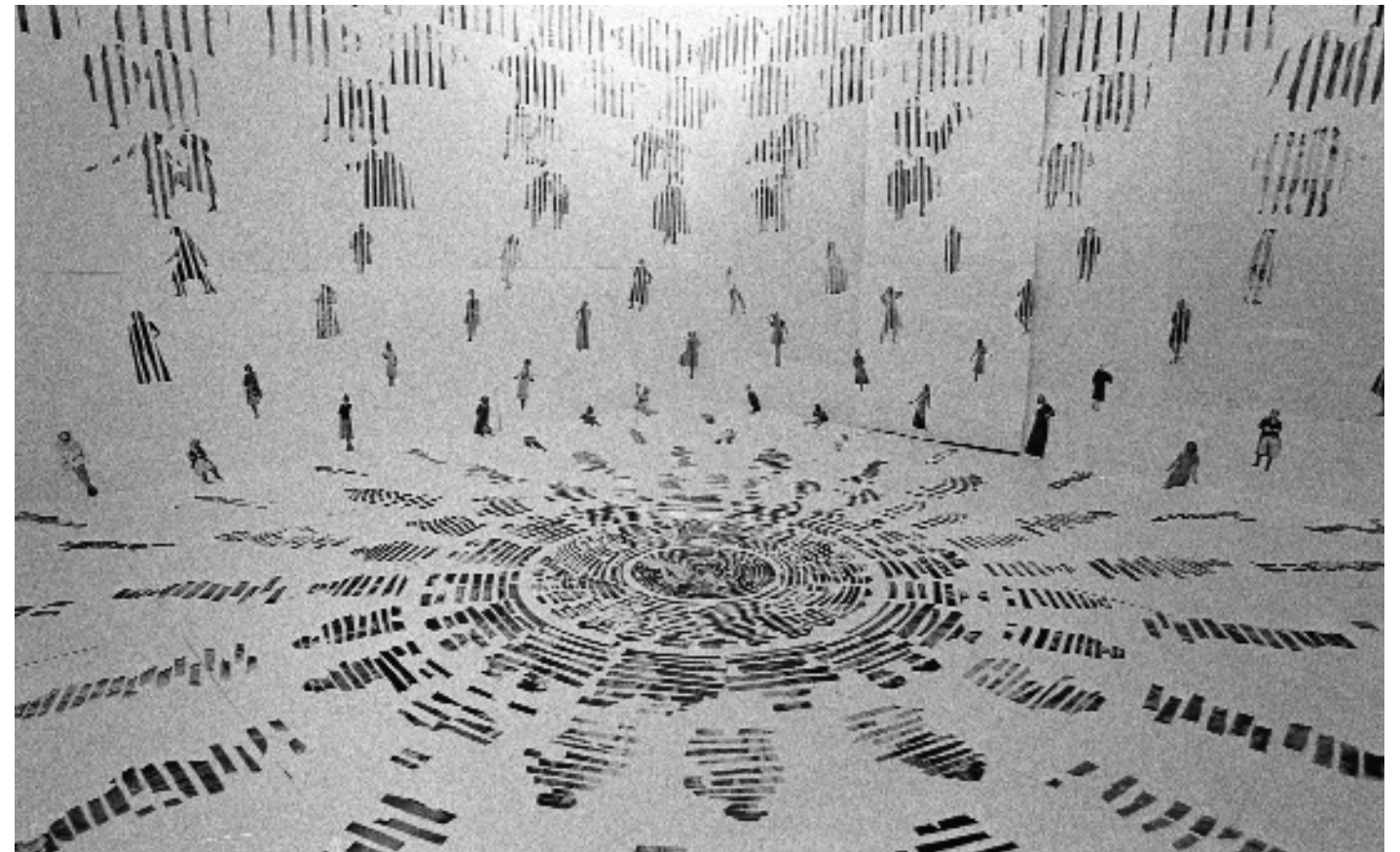
Nakhova's «Rooms» comparable with installations and environments. These «Rooms» do, of course, function also as installations, and they represent spatial constructions whose elements have a particular aesthetic purpose.

But the real novelty was that the space of the installation was identical with the room in the apartment in which the artist lived with her husband. The idea of the «Room», the duplication of the «semantics of the living-space» already contained the germ of that new kind of installation which Ilya Kabakov later termed «total installa-

Irina Nakhova in «Room # 1», Moscow, 1983

Irina Nakhova im „Zimmer # 1“, Moskau, 1983

Ирина Нахова в «Комнате №1», Москва, 1983



«Room # 1», paper collage, 265 x 395 x 395 cm, Malaya Gruzinskaya, Moscow, 1983

„Zimmer # 1“, Papiercollage, 265 x 395 x 395 cm, Malaya Gruzinskaya, Moskau, 1983

«Комната №1». Коллаж из бумаги, 265 x 395 x 395 см. Малая Грузинская, 1983

tion». In the course of the series of five «Rooms», the logic of the development of this new genre gave Nakhova an insight into the aesthetic significance of totality.

Kabakov's «total installation» focuses on the Russian metaphysics of human habitation, the lack of structure in this area, the collective character of living and the non-existence of spheres of privacy.

Kabakov himself was the first to admit that Nakhova's «Rooms» provided him with the inspiration for this kind of idea. Kabakov's first installation was done in 1986, while Nakhova's «Rooms» were realized between 1983 and 1985. Basically, the «Rooms» represent the most authentic and – from a historical viewpoint – the very first example of the «total installation». Moreover, the existential origin of Nakhova's totality is maximally illustrated, since the work was realized in actual living-space.

We should note, however, that the artist arrived at the revelation of totality neither immediately nor directly. Her concept for the first «Room» was actually planned quite differently. The installation realized in the apartment was demonstratively separated from the actual living-space and exhibited in a kind of stylized White Cube – following the internationally familiar pattern. This gesture is interesting to the extent that the artist was thus resisting the Soviet con-

ception of exhibition space, which was a variant of «communal space», the idea of «collective» living.

A typical Soviet exhibition did actually look like a communal apartment, since as a rule the artists outnumbered the available rooms and the concept of the exhibition was subordinate to the logic of the «anticipated deficit». As in mass sports events, victory was not important – participation was what counted: that is, not the positioning of the work in the room, but the fact that it had been selected by the committee.

To be fair, one must admit that even before the Revolution, this was the conception of exhibitions in Russia. Think of the epoch-making avant-garde exhibition «0.10» in 1915; even at that time the pictures were hung in the same kind of small groups, and there was the same lack of «personal» space and «air».

Irina Nakhova was fully aware of the trend and the significance of her gesture. In her apartment, she created «artificially» an «ideal exhibition room», which she peopled with «ideal persons», represented by figures cut out of glossy magazines. This method should be seen in dialog with Moscow Conceptualism, since Nakhova is dealing with the important subject of artists as people. Here the artist is operating simultaneously as the author of the «Room» and as a person, as the resident of her own apartment.



Visitor in «Room # 2»,
paper, gouache,
265 x 395 x 395 cm,
Moscow, 1984
Besucher im „Zimmer # 2“,
Papier, Gouache,
265 x 395 x 395 cm,
Moskau, 1984
Посетитель
в «Комнате №2»,
бумага, гуашь,
265 x 395 x 395 см,
Москва, 1984

The theme of the «person» is developed still further. Nakhova transforms the viewer into a person who is granted access to the artificial/artistic space of the «Room». The «Room», however, remained «a room in a house» – and of course the viewer did not become a viewer until he/she entered the «Room»; not until this moment was it possible for the work to be physically «experienced».

Unlike the exemplary, constructed persons in Kabakov's albums, or the artificial characters Zyablov and Butchumov, thought up by Komar and Melamid, Nakhova herself represents a person, while the persons in her first «Room» are reduced into two-dimensionality: they emerged from the banal world of consumerism, with which the Soviet people of that time were not yet familiar.

In «Room # 2», the theme of the ideal room is further developed. Nakhova creates a classical illusionistic space, which she then subordinates to the logic and measurements of the room; it is a three-dimensional room which, like the first one, can be entered by visitors. The space is, however, so disfigured by holes and cracks as to arouse an insuperable feeling of disquiet in the viewer/visitor.

This transformation of a room and the transformations of visual language are continuations of earlier explorations Nakhova carried out in the course of her investigations into modern painting and its potential for representing different spatial structures.

With the development of such painterly resources, as well as with conceptual and sculptural interventions in «Room # 2», the artist abandons the ideal White Cube, the harmonious world of the «imaginary West» that existed at the time in the consciousness of the Russian intelligentsia. One has to say, however, that Nakhova was herself undoubtedly a member of this intelligentsia, and that her work still makes use of its visual culture.

The dialectical thesis which was posited in Nakhova's first «Room» and which found expression in the creation of the ideal space within a room, was developed in the antithesis of the second «Room», where the threatening metaphors of existential catastrophe were manifest. This path led the artist to synthesis, to the creation of a «total» living-space, which was realized in the third «Room».

Here, in «Room # 3», the actual living-space in the apartment remained almost unchanged, with one basic exception: Nakhova wrapped all the objects that were in her apartment at the time. The act of wrapping was not a quotation, however, nor a parody of Christo's work (as the educated reader might imagine), although Nakhova was already quite familiar with this artist's projects – despite the Iron Curtain and the resultant difficulty of obtaining art periodicals and catalogs.

Through the act of wrapping, she created an aesthetic detachment from «collective» reality, elevating the everyday world into the potential and the status of an artistic object. In this context, the basic difference between the total reality of Nakhova's work and Kabakov's total installation must be emphasized.

In Kabakov's work, the installation space represents the environment of a person from the history of Russian literature, while with Nakhova the exhibited «Room» and at the same time the space of existential experience are concentrated on the artist herself. This lends Nakhova's aesthetic principles the charm of that romantic impulse characteristic of all art of the transitional period. And art was in this very state of transition during the years immediately preceding Perestroika, which is already presaged in Nakhova's early work.

English by Gail Schamberger

KOMM UND SIEH. ÜBER DAS FRÜHWERK VON IRINA NAKHOVA

Joseph Backstein

Die Werke von Irina Nakhova nahmen im Kontext der Schule des Moskauer Konzeptualismus immer eine Sonderstellung ein. Sie war ausgebildete Künstlerin, was in der damaligen Moskauer Kunstszene eher selten war, und gehörte zur dritten Generation der Konzeptualisten (nach der Generation von Kabakov und Bulatov und nach jener von Komar und Melamid). Nakhova gelang es, in ihrem Werk ein mächtiges Potential an visuellem Material zu entwickeln – was zwar mehr oder weniger jeder Richtung der bildenden Kunst eigen ist, in diesem Ausmaß im Bereich der konzeptuellen Kunst jedoch eine Ausnahme darstellt.

Der Konzeptualismus sieht sein ästhetisches Ziel nicht nur in der Kritik des gegenwärtigen sozialen Systems, die ja für alle Richtungen der Moderne charakteristisch ist, sondern auch in der Analyse der Bedingungen, in welchen Kunst als Institution und als bildnerisches System funktioniert.

So stellte zum Beispiel Hans Haacke eine Dokumentation der Bedingungen, unter welchen die kommerzielle Verwertung der Immobilien in New York betrieben wird, als Kunstwerk aus. Dabei übt er nicht nur Kritik am kapitalistischen System, sondern dekonstruiert auch die Bedingungen, welche die Reproduktion „des Visuellen“ in der gegenwärtigen Kunst ermöglichen. Er tut dies durch Verzicht auf die üblichen Zeichensprachen sowohl figurativer wie auch abstrakter Art. Man könnte sagen, dass im Werk von Hans Haacke – vergleichbar jenem anderer Konzeptualisten – das Nichtvisualisierbare visualisiert wird.

Das Gleiche ist auch für das Werk von Irina Nakhova gültig – wenn auch mit einer wesentlichen Ergänzung. Ihre ästhetische Analyse, die auf die Sprache der bildenden Kunst gerichtet ist, agiert innerhalb des Diskurses der bildenden Kunst selbst.

Abweichend vom „klassischen“ Konzeptualismus setzt sie nicht Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs als Ausgangsmaterial für eine künstlerische „Erhöhung“ im Sinne von „Verklärung“ ein, sondern schon existierendes visuelles Material, wobei es sich auch um Bilder aus der Massenkultur handeln kann. Wenn die Künstlerin Materialien der Massenkultur verwendet, werden jedoch nicht die Metaphern der Pop-Art, und auch nicht die Zeichen der Kulturindustrie sondern ihr Material reproduziert. Auf diese Weise setzt Nakhova jene Linie der künstlerischen Praxis fort, in der das Material, mit dem Künstler manipulieren, ab einem bestimmten Moment nicht mehr „primär“ ist. Von diesem Augenblick an geht es nicht mehr nur um die „Kreation einer Form aus rohem Material, sondern um Arbeit mit Gegenständen, die sich schon auf dem Markt der Kulturobjekte befinden“ (Nicolas Bourriaud).

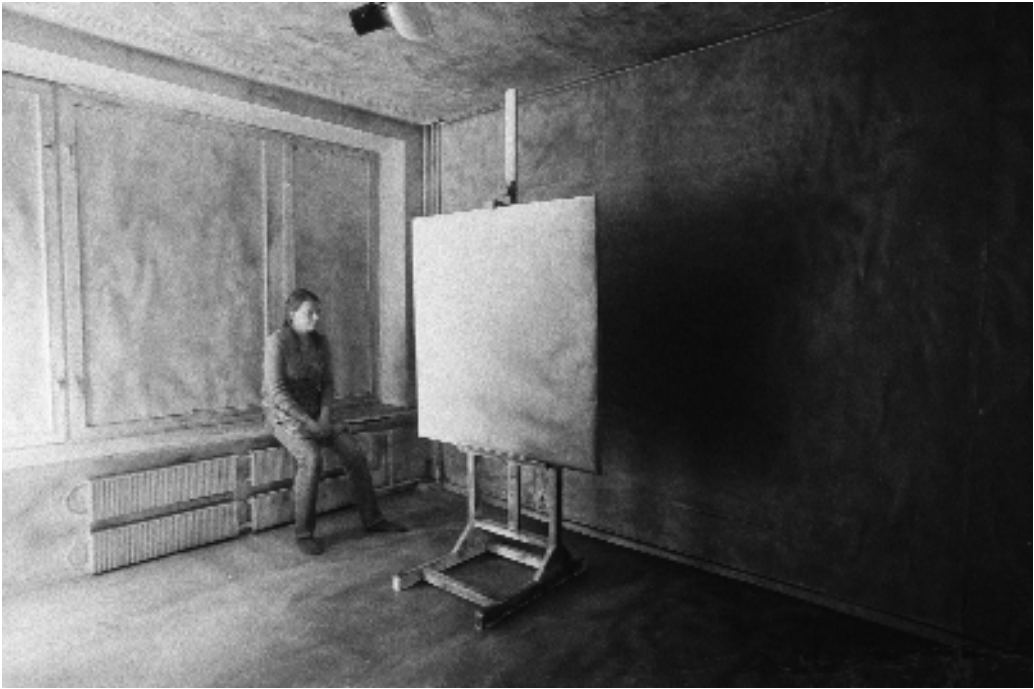
Im zeitgenössischen kulturellen Kontext werden Begriffe wie Original und sogar Schaffen im Sinne von künstlerischer Kreation immer schwammiger.



Disassembling «Room # 2»,
Moscow, 1984
Abbau von „Zimmer # 2“,
Moskau, 1984
Разборка «Комнаты №2»,
Москва, 1984

«Room # 2» next to the
garbage container,
Moscow, 1984
„Zimmer # 2“ neben dem
Müllcontainer,
Moskau, 1984
«Комната №2» на помойке,
Москва, 1984





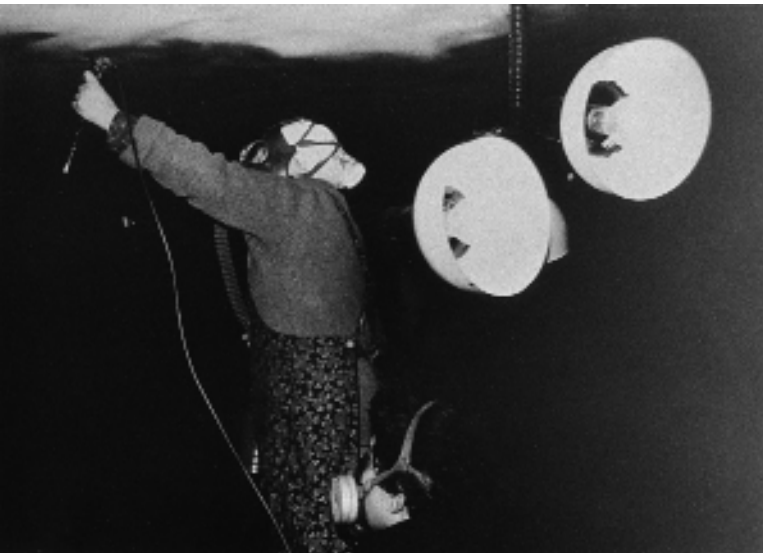
Irina Nakhova in «Room # 3»,
Moscow, 1985
Irina Nakhova im „Zimmer # 3“,
Moskau, 1985
Ирина Нахова в «Комнате №3»,
Москва, 1985

Airbrushing «Room # 3» – with the help of
Mitya Chernogaev, Moscow, 1985
Airbrushen von „Zimmer # 3“ – Mithilfe von
Mitya Chernogaev, Moskau, 1985
Окрашивание «Комнаты №3», помогает
Митя Черногоаев, Москва, 1985

So hat Nakhova in ihrem ersten so genannten „Zimmer“ Fragmente von Zeitschriften verwendet. Die Präsentationsform dieses Materials macht jedoch klar, dass das wahre Interesse der Künstlerin nicht nur im Bereich der inneren Gesetzmäßigkeiten und Strukturen des Visuellen liegt, sondern sich auf die Raumstruktur selbst richtet, welche von Gravitationsfeldern des rein Visuellen gebildet werden. Im gewissen Sinne war dies Nakhovas initiale Erfindung. Der radikale Charakter dieser künstlerischen Geste kann gar nicht genug hervorgehoben werden. Nakhova hat damit ein neues künstlerisches Genre, ein neues Medium initiiert, welches es zuvor weder in der russischen, noch - würde ich sagen - in der internationalen Szene gab. Nakhovas „Zimmer“ sind nur nach formalen Kriterien mit Installationen und Environments zu vergleichen. Es stimmt natürlich, dass diese „Zimmer“ auch als Installationen fungieren, und dass sie Raumkonstruktionen darstellen, deren Elemente eine bestimmte ästhetische Bestimmung haben.

Das Neue bestand aber darin, dass der Raum der Installation mit dem Raum der Wohnung, in dem die Künstlerin und ihr Mann wohnten, ident war. Die Idee des „Zimmers“, die Verdoppelung der „Semantik des Wohnraums“, enthielt im Keim schon jene neue Art der Installation, die später von Ilya Kabakov als „totale Installation“ bezeichnet wurde. Die Logik der Entwicklung dieses neuen Genres führte Nakhova im Zuge der Serie der fünf „Zimmer“ zum Verständnis der ästhetischen Bedeutung von Totalität.

Die „totale Installation“ von Kabakov thematisiert die russische Metaphysik des menschlichen Wohnraumes, das Fehlen von Struktur in diesem Bereich, den gemeinschaftlichen, kollektiven Charakter des Wohnens und die Nichtexistenz privater Räume.



Eingestandenermaßen gaben eben die „Zimmer“ von Nakhova Kabakov den zündenden Impuls zu Überlegungen dieser Art. Die erste Installation von Kabakov ist bekanntlich 1986 entstanden, während die ersten „Zimmer“ von Nakhova bereits im Zeitraum zwischen 1983 und 1985 realisiert worden waren. Im Grunde genommen stellen die „Zimmer“ das am meisten authentische und, historisch gesehen, das allererste Beispiel der „totalen Installation“ dar. Auch ist der existenzielle Ursprung der Installationstotalität bei Nakhova maximal veranschaulicht, was unter anderem auch durch die Realisation des Werkes im Wohnraum erreicht wurde.

Dabei soll nicht übersehen werden, dass die Künstlerin nicht

sofort und nicht direkt zur Offenlegung der Logik der Totalität gelangte. Beim Konzipieren des ersten „Zimmers“ plante die Künstlerin noch, einen anderen Weg zu gehen. Die in der Wohnung realisierte Installation wurde vom eigentlichen Wohnraum demonstrativ abgesondert und in einer Art stilisiertem White Cube - nach international bekanntem Muster - präsentiert. Diese Geste ist insofern von Interesse, als sich die Künstlerin damit der sowjetischen Konzeption des Ausstellungsraumes widersetzte, die eine Variante des „Kommunalraumes“ (Gemeinschaftsraum, „komunalka“, kollektive Wohnform in der Sowjetära) darstellte.

Eine typische „sowjetische“ Ausstellung sah in der Tat wie eine Kommunalwohnung aus, da die Zahl der Künstler in der Regel die Größe der Räumlichkeiten überschritt und das Konzept der Ausstellung der Logik des „planbaren Defizits“ untergeordnet war. Wie in den Massensportveranstaltungen war nicht der Sieg wichtig, sondern das Dabeisein, d.h. nicht die Platzierung des Werkes im Raum, sondern die Tatsache, dass das Werk vom Ausstellungskomitee angenommen worden war.

Um der Gerechtigkeit willen muss man allerdings zugeben, dass auch schon vor der Revolution die Ausstellungen in Russland gleich konzipiert waren. Dabei denke man nur an die epochale avantgardistische Ausstellung „0,10“ im Jahre 1915: Schon damals gab es die gleiche mehrstufige Hängung, den gleichen Mangel an „persönlichem“ Raum und an „Luft“.

Irina Nakhova war sich der Richtung und der Bedeutung ihrer Geste voll bewusst. In ihrer Wohnung schuf sie „künstlich“ einen „idealen Ausstellungsraum“, den sie mit „idealen Personen“ - repräsentiert durch Figuren aus Hochglanzmagazinen, bevölkerte. Diese Vorgangsweise ist auch im Dialog mit dem Moskauer Konzeptualismus zu sehen, wobei sich Nakhova hier mit einem so wichtigen Thema wie Künstlern als Personen befasst. Die Künstlerin agiert hier simultan als Autorin des „Zimmers“ und als Person, als Bewohnerin ihrer eigenen Wohnung.

Das Thema der „Person“ wird noch weiter entwickelt. Auch der Zuschauer wird bei Nakhova in eine Person verwandelt, die in den künstlichen/künstlerischen Raum des „Zimmers“ eingelassen wird. Dabei blieb das „Zimmer“ von Nakhova immer noch „Ein-Zimmer-in-einem-Haus“, und mehr noch, der Zuschauer wurde erst zum Zuschauer, nachdem er das „Zimmer“ betrat; erst in diesem Moment erhielt er die Möglichkeit, das Werk „physisch“ kennen zu lernen.

Im Unterschied zu den exemplarischen, konstruierten Personen in den Alben von Kabakov, oder den von Komar und Melamid ausgedachten Kunstfiguren Zyablow und Butschumow, stellt Nakhova selbst eine Person dar, während die Personen in ihrem ersten „Zimmer“ reduziert und flach sind: sie entstiegen der banalen Konsumwelt, welche die Sowjetmenschen der damaligen Zeit noch kaum kannten.

In „Zimmer # 2“ wird das Thema des idealen Raumes weiter entwickelt, wobei Nakhova einen weiteren Schritt macht. Sie schafft einen klassischen illusionistischen Bildraum, den sie allerdings der Logik und der Metrik des Zimmers unterordnet: Es ist ein dreidimensionaler Raum, der - wie das erste „Zimmer“ - von

den Besuchern betreten werden kann. Der Bildraum des „Zimmers“ ist jedoch durch Risse und Löcher so entstellt, dass beim Zuschauer/Besucher eine unüberwindliche Unruhe ausgelöst wird.

Diese Raumtransformationen sowie die Transformationen visueller Sprache sind Fortsetzungen früherer Erkundungen von Nakhova, als die Künstlerin die Sprache der modernen Malerei und ihr Potential der Darstellung verschiedener Raumstrukturen mit malerischen Mitteln untersuchte.

Mit der Entwicklung solcher malerischer Mittel, aber auch mit konzeptuellen und skulpturalen Interventionen in „Zimmer # 2“ nimmt die Künstlerin Abschied vom idealen White Cube, von der harmonischen Welt des „imaginären Westens“, der im Bewusstsein der russischen Intelligentsia der damaligen Zeit existierte. Dabei muss gesagt werden, dass Nakhova ohne Zweifel selbst Teil dieser Intelligentsia war und dass ihr Werk sich der visuellen Kultur der Intelligentsia nach wie vor bedient.

Die dialektische These, die im ersten „Zimmer“ von Nakhova aufgestellt wurde, und die ihren Ausdruck im Schaffen eines idealen Raumes in einem Zimmer fand, wurde in der Antithese des zweiten „Zimmers“ entwickelt, in dem die drohenden Metaphern der existentiellen Katastrophen zum Ausdruck gebracht wurden. Dieser Weg führte die Künstlerin zur Synthese, zur Schaffung eines „totalen“ Wohnraumes, der im dritten „Zimmer“ realisiert wurde.

In diesem „Zimmer # 3“ blieb der eigentliche Wohnraum in der Wohnung fast unverändert, allerdings mit einer wesentlichen Ausnahme: Alle Gegenstände, die sich zu dieser Zeit in der Wohnung von Nakhova befanden, wurden von ihr verpackt. Der Akt des Verpackens war in diesem Fall jedoch kein Zitat, noch ein Parodieren des Werkes von Christo (wie ein gebildeter Leser vermuten könnte), obwohl Nakhova die Projekte dieses Künstlers - trotz Eisernem Vorhang und infolgedessen erschwertem Zugriff zu Kunstzeitschriften und Katalogen - schon damals sehr gut kannte.

Durch das Verpacken schuf Nakhova eine ästhetische Distanz zur „kommunalen“ (kollektiven) Wirklichkeit und erhob die Alltagswelt in das Potential und den Status eines künstlerischen Objektes. In diesem Zusammenhang muss nochmals der prinzipielle Unterschied zwischen der totalen Realität des Werkes von Nakhova und der totalen Installation von Kabakov hervorgehoben werden.

Bei Kabakov stellt der Installationsraum das Lebensmilieu einer Person aus der Geschichte der russischen Literatur dar, während bei Nakhova der ausgestellte Raum und - gleichzeitig - der Raum des existentiellen Erlebens sich um die Künstlerin selbst konzentriert. Dies verleiht der Ästhetik Nakhovas den Charme des romantischen Impulses, der jeder Kunst der Übergangsperiode eigen ist. Und in eben diesem Zustand des Übergangs befand sich die Kunst in den Jahren unmittelbar vor der Perestrojka, die sich im frühen Schaffen Nakhovas schon ankündigt.

Aus dem Russischen von Anna Zaitseva

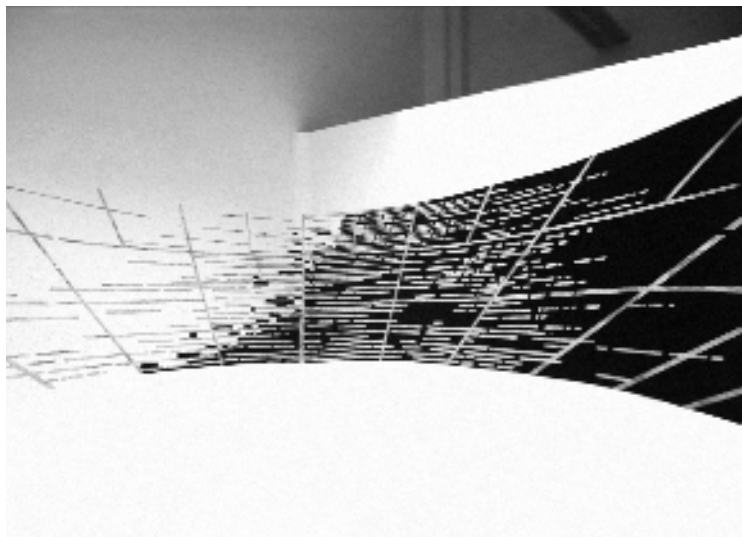
ИДИ И СМОТРИ. О РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ИРИНЫ НАХОВОЙ

Иосиф Бакштейн

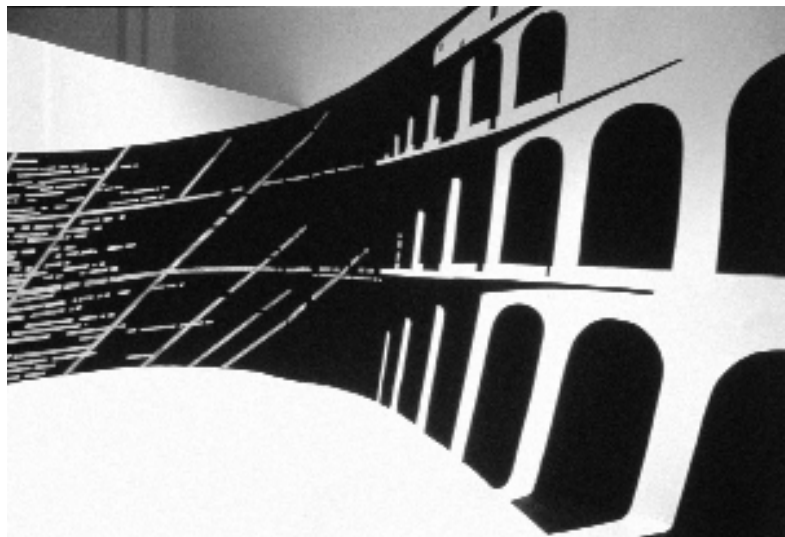
Творчество Ирины Наховой всегда стояло особняком в системе Школы Московского концептуализма. Принадлежа к третьему поколению концептуалистов (после поколения Кабакова и Булатова и поколения Комара и Меламида), она, имея профессиональное художественное образование, что уже становилось редкостью в Московском неофициальном искусстве тех лет, сумела сохранить в своем творчестве мощный потенциал зрелищности (вообще говоря, свойственный любому направлению в изобразительном искусстве, даже концептуальному искусству, но, разумеется, в разных дозах). Дело в том, что концептуализм ставит своей эстетической целью не только критику современной ему социальной системы, что было свойственно в той или иной мере всем направлениям модернизма, но и изучение условий функционирования искусства и как институции, и как изобразительной системы. Так Ханс Хааке, демонстрируя в качестве художественного произведения документацию, посвященную условиям коммерческой эксплуатации недвижимости в Нью-Йорке, не только критикует капиталистический способ производства, но и деконструирует условия воспроизводства «визуальности» в современном искусстве, делая это в форме отказа от привычных зрителю знаков как фигуративной, так и нефигуративной изобразительности. Можно сказать, что Ханс Хааке, как и другие концептуалисты занимается тем, что «визуализирует невизуализируемое». Но все то же самое можно сказать о работах Наховой. С одним существенным дополнением. Она, сделав предметом своего эстетического анализа, язык изобразительного искусства, действует как бы изнутри самого горизонта изобразительности. То есть материалом художественного преобразования становятся не предметы обихода и материал повседневности как в классическом концептуализме, а уже существующий визуальный материал, хотя бы и в облике предметов массовой культуры. Но в этом случае при обращении художника к работе с материалом массовой, тиражируемой культуры воспроизводится не метафоры поп-арта, не знаки культурной индустрии, а ее материал. В этом смысле то, что делает Нахова, продолжает линию в художественных практиках, в которых «материал, которым художники манипулируют, не является с какого-то момента «первичным». С этого момента дело не сводится к созданию формы, базирующейся на сыром материале, но к работе с

«Room # 5» was recreated at «Iskunstvo: Moscow-Berlin», Paper collage, 265 x 395 x 395 cm, West Berlin, Westend station, 1988
Nachbildung von „Zimmer # 5“ bei „Iskunstvo: Moskau-Berlin“, Papiercollage, 265 x 395 x 395 cm, West Berlin, Bahnhof Westend, 1988
«Комната № 5» восстановленная на выставке «Iskunstvo: Москва-Берлин». Коллаж из бумаги, 265 x 395 x 395 см. Западный Берлин, станция Вестенд, 1988

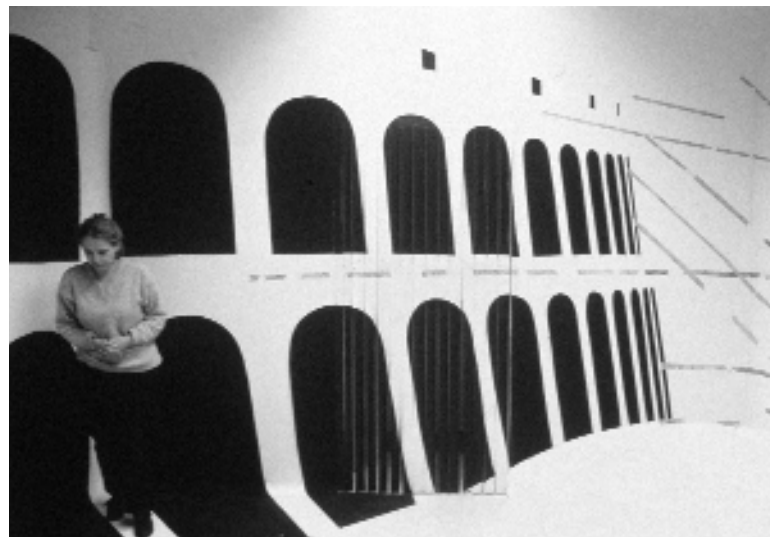
объектами, уже циркулирующими на рынке объектов культуры» (N.Bourriaud). В современном культурном контексте понятия оригинальности даже «творения» постепенно становятся все более и более расплывчатыми в новейшем культурном ландшафте. Так, в своей так называемой первой Комнате, Нахова использовала в качестве материала фрагменты журнальных изданий. Но в результате того, как этот материал был репрезентирован, стало понятно, что истинный интерес художника – не только внутренние закономерности и структуры визуальности, но и – и это в своем роде ее изобретение – структура самого пространства, организованного «гравитационными полями» чистой визуальности. Но здесь важно сделать отступление и отметить радикальность самого жеста художницы. Речь идет о том, что Нахова фактически инициировала создание жанра, который не существовал на российской художественной сцене, и, смею утверждать, не существовал и в интернациональном искусстве. Мы имеем ввиду так называемые «Комнаты», которые лишь по формальным признакам напоминают инсталляции или «энвайронменты». Да, действительно Комнаты Наховой – это инсталляции. Да, они являются пространственными конструкциями, элементы которых имеют определенное эстетическое предназначение. Оригинальным было то, что пространство инсталляций совпадало с пространством места обитания художницы, ее квартирой, где она жила со своей семьей. В замысле Комнат Наховой содержался в зародыше новый тип инсталляций, который позже будет назван Ильей Кабаковым «тотальными инсталляция-



ми». И сама логика развития этого нового жанра привела Нахову через последовательность созданных ею Комнат к понятию эстетического смысла тотальности. В версии Кабакова тотальная инсталляция воспроизводит русскую метафизику пространства обитания человека со всей присущей этому миру неструктурированностью, коммуналностью, отсутствию частных пространств. По признанию самого Кабакова изначальный импульс к рассуждению такого рода он получил, увидев Комнаты Наховой. Известно, что первая инсталляция Кабакова была создана в 1986 году, в то время как Комнаты Наховой были осуществлены с 1983 по 1985 годы. В сущности Комнаты и есть наиболее аутентичный и исторически первый пример «тотальной инсталляции». Более того, экзистенциальное происхождение инсталляционной тотальности в случае Комнат Наховой представлено с максимально возможной наглядностью, в том числе, хотя и не только в силу самого факта размещения произведения в жилом пространстве. Но художница шла к проявлению логики тотальности постепенно. В первой комнате Нахова пыталась пойти в противоположном направлении. Размещенная в квартире инсталляция была создана как пространство демонстративно изолированное от пространства квартиры, как пространство имитирующее интернациональный White Cube. Этот жест тоже важно понять, поскольку он заочно полемизирует с той концепцией экспозиционного пространства, которое господствовало в Советском Союзе и которое само представляло экспозиционный вариант коммунального пространства. Обычная «советская» выставка действительно выглядела как коммунальная квартира, так как количество участников превышало возможности выставочного зала, а сама концепция выставки подчинялась логике «планируемого дефицита». Как и в массовых спортивных мероприятиях, главным была не победа, а участие, не то, как произведение размещено в выставочном помещении, а факт принятия работы «выставкомом».



Хотя, ради исторической справедливости надо признать, что и дореволюционные выставки в России выглядели сходным образом, достаточно вспомнить то, как выглядела эпохальная авангардистская «0.10», 1915 – та же многоярусная развеска, то же отсутствие персонального пространства отдельного произведения, тот же недостаток «воздуха». Нахова, прекрасно отдавая себе отчет в направленности своего жеста, «искусственно» воспроизводит у себя в квартире «идеальное выставочное пространство», населенное «идеальными персонажами», в качестве которых выступали персонажи гламурных журналов. В этом выборе тоже присутствовал пафос диалога. На этот раз с таким важным для школы Московского концептуализма понятием как «художник-персонаж». Нахова в качестве автора Комнаты совмещала в себе также качество персонажа – жильца своей собственной квартиры. Но этим логика создания пространства персонажей не ограничивается. Одним из персонажей Наховой становится также и зритель, которому позволено войти в художественное пространство Комнаты – это все-таки еще и просто комната-в-доме – более того, зритель мог стать зрителем только войдя в комнату, только тогда он или она были способны физически «ознакомиться» с произведением. Но, в отличие от классических сконструированных персонажей альбомов Кабакова или Зяблова и Бучумова (вымышленных художников Комара и Меламида), Нахова – сама себе персонаж, а персонажи ее первой Комнаты совсем условные, совсем плоские, они из мира банального консумеризма, еще мало знакомого в те годы советским людям. Во второй Комнате Нахова продолжает линию на создание идеального пространства, но делает следующий шаг и создает классическое иллюзорное пространство картины, на этот раз и в соответствии с логикой и метрикой Комнат, в виде трехмерного пространства, причем пространства, в которое, как и в случае первой Комнаты, зритель в состоянии заходить.





«Room # 4», paper,
gouache, Moscow, 1986
„Zimmer # 4“, Papier,
Gouache, Moskau, 1986
«Комната № 4». Бумага,
гуашь. Москва, 1986

Оказываясь в этом пространстве, зритель начинал испытывать непреодолимое чувство тревоги, создававшееся представавшим перед ним зрелищем разрывов и провалов в пространстве Комнаты.

Подобные трансформации пространства, равно как и трансформации визуального языка являлись продолжением разработок, которые вела Нахова в предшествующий период своего творчества, когда предметом ее эстетических усилий был язык современной живописи и ее возможности в деле передачи живописными же средствами трансформаций различных пространственных структур.

Разработкой подобных живописных средств в сочетании с концептуальными и пластическими свойствами второй Комнаты стали в каком-то смысле путем расставания с идеальным пространством Белого Куба, уходом из гармоничного мира «Воображаемого Запада», существовавшего в те годы в сознании русской интеллигенции, к которой всецело принадлежала Нахова и особенности визуальной культуры которой она выражала (и выражает до сих пор).

Диалектический тезис, сформулированный Наховой в первой Комнате и сводившийся к созданию идеального пространства в одной, отдельно взятой комнате, и нашедший свое развитие в антитезисе второй Комнаты, с ее грозными метафорами экзистенциальных катастроф привел художницу к методу воссоздания «тотальных» пространств обитания, методу, примененному в третьей Комнате.

В случае третьей Комнаты эта часть квартиры художницы ока-

залась практически нетронутой, за одним существенным исключением: все предметы, находившиеся в тот момент в комнате, Нахова упаковала. Эта упаковка не являлась, как мог бы ожидать читатель знакомый с историей современного искусства, повторением или пародией на творчество Кристо. (Хотя с проектами этого художника Нахова была прекрасно знакома уже в те годы, несмотря на наличие «железного занавеса» и, как следствие, дефицит и трудности доступа к периодическим изданиям по искусству, каталогам и отсутствию еще не изобретенного Интернета).

Упаковка в случае третьей Комнаты являлась средством создания эстетической дистанции от коммунальной реальности и, тем самым, создание возможности возвести эту реальность обыденной жизни в статус художественного предмета. Следует лишь еще раз указать на принципиальное отличие тотальной реальности изображения Наховой и тотальной инсталляцией Кабакова.

В последней инсталляционное пространство – среда обитания очередного (или внеочередного) персонажа из истории русской литературы, а в случае Наховой пространство изображения и пространство экзистенциальных переживаний замыкается на саму художницу, привнося в ее эстетику мощный романтический импульс, который всегда возвращается в искусство, когда оно на перепутье, что собственно и происходило в годы создания Комнат, в годы непосредственно предшествующие Перестройке, предвестником которой и было все творчество Наховой описываемого периода.

IRINA NAKHOVA:
PAINTERLY MAXIMALISM

Ekaterina Degot

IRINA NAKHOVA:
MALERISCHER MAXIMALISMUS

Ekaterina Degot

ИРИНА НАХОВА:
ЖИВОПИСНЫЙ МАКСИМАЛИЗМ

Екатерина Деготь



IRINA NAKHOVA: PAINTERLY MAXIMALISM

Ekaterina Degot

Although we still say, through inertia, that contemporary artists “create”, in practice their activities are often limited to work with finished objects, which makes them more similar to collectors. In this situation, Irina Nakhova’s approach is totally different: in a strange way she preserves a fundamental artistic impulse of creation, an almost archaic gesture of turning raw substance into something finished, something that many would call “female”. In Nakhova’s installations, architecture and sculpture are often present but painting does not take a lesser place – not a picture as an object but painting as a gesture, with which Nakhova paints the tarpaulin of camp-beds («Camping», 1990) or the cloth of a coat («Friends and Neighbors», 1994). This gesture brings something lively and corporal into the installation. Painting – which is especially clear in the Russian word for it – acts as “giving life”, filling dead substance with energy. This is why Nakhova’s inflatable sculptures («Big Red», 1999) do not stand out from her other works, although life swaying within them may also be frightening. This feeling of fear is important, although one does not immediately understand what causes it.

The creation of space from within, stimulating its growth and formation of sophisticated spatial universes installed into one another, are the main driving force of Nakhova’s painting – an art genre she once started with and is still doing. If there is something that unites all different projects by Nakhova – from objects to paintings – this is the principle of gradually, layer by layer, shaping space by pictorial means.

This is the technique used in her most prominent series of the early 1980s period: «Rooms» a series of five environments in an empty room of the artist’s Moscow apartment, created by pictorial means (and partly collage). While in the same period and in the same city Ilya Kabakov was inventing his form of installation as a quasi-museum combination of trivial objects, Nakhova created a consistent and soft illusory environment, masking real spatial and lighting relations.

Her «Rooms» was one of the best works of the 1970s-1980s Moscow unofficial art, which at the same time broke with its tradition. The conceptual circle to which Nakhova belonged cultivated forms that were generically linked to books. To mention only artists from her closest entourage, Ilya Kabakov and Victor Pivovarov created the genre of an album, Lev Rubinstein was making visual poetry and the group Collective Action, led by Andrei Monastyrski, accompanied all of its performances with detailed documentation and commentaries issued in the form of typewritten journals. This was due to the fact that all artists in the country, totally deprived of an art market in a material form, were considered employees of the state system of media distribution of images and texts (Nakhova also worked for state-run publishing houses as a book designer). And since this market was controlled by the state,



Irina Nakhova in front of her early paintings with «strange creatures», rented room at the Ovchinnikovskii Pereulok, Moscow, 1974

Irina Nakhova vor ihren frühen Bildern mit „eigenartigen Wesen“, angemieteter Raum am Ovchinnikovskii Pereulok, Moskau, 1974

Ирина Нахова перед своей ранней живописью со «странными человечками» в съемной комнате в Овчинниковском переулке, Москва, 1974

artists focused on unofficial projects that were alternative to the state ones, and created a paradoxical private media market – a system of art shows in private apartments for a close circle of artists, with works of art circulating in the space of idea exchange and being material for dialog, a means of communication and its theming. Therefore a quasi-book – a book with no print-run – was the main art form in the Moscow conceptualist circle.

To some extent, Nakhova’s first paintings are also alphabets of forms and spaces, theming principles of manipulating with signs, as in the multi-part compositions «Replacement» (1976) and «Plafond/Seasons» (1979). But Nakhova soon moved from these sophisticated but clearly readable sign systems, from these pictorial “books” with their minimalist flat forms (the equivalent of print characters) to the maximalist staging of consistent and total space – initially in the «Rooms» series of installations (begun in 1983), then in pictorial diptychs «Amphitheater» (1987), «Double Vision» (1989), «Möbius» (1990) and others.

An obvious break with tradition was in moving towards what at first sight could pass for formalism. Unlike almost all of her colleagues in the Moscow conceptualist circle, Nakhova principally rejected local material, the archeology of “Soviet”, radically blurring the concreteness of the subject – even if it was something as

loaded with sign content as celebrating audiences of a Communist party congress in «Amphitheater». The artist did not appeal to social or ideological motifs but to art history, turning to the silhouette of a cathedral in Arezzo or even antique statues, and predicted the future demise of the Soviet Union as a collapse of a classical statue (as it was staged in the 1989 «Partial Triumph» installation.)

But the idea was not a conservative revolution or notorious “post-modernism”. Art history paradoxically acted here not as an instrument for narrowing perspective or as a move towards “pure art”, but as a tool of expansion and versatility. In the Soviet Union, where physical movement of citizens across the border was strictly tabooed, a very special role was given to classical education, focused almost entirely on world (rather than local) culture, which was a universal means of entering civilization. Soviet citizens in general and the Soviet artist in particular were astoundingly well-educated, and education worked as a means of virtual travel between different contexts. Education obtained in the Soviet Union paradoxically gave artists a feeling of great intellectual freedom, which allowed them to make any stylistic or ideological comparisons that were often morally tabooed in other countries. Now, living in the USA, where she moved in the 1990s, Nakhova is still using this universal potential gained back in the USSR.

However, another more radical “betrayal” of conceptualism by Nakhova was in the fact that starting from «Rooms» she camouflaged the architecture of conceptual systems, on which her works were based, and the principles of creating her art in general, immersing viewers into a tonality in which they lost orientation, being caught up in a spatial “whirlwind”. Later, Nakhova’s art merely developed this principle: since the 1990s, she has been making paintings that appear more and more visually consistent, while based on sophisticated and at times weird techniques of overlapping and displacement of forms and viewing angles.

It is easy to notice similarities between this system and creation of exalted totalitarian spaces in 1930s Soviet architecture and theatrical mass scene projects where people were called to “lose their heads” due to a feeling of belonging to a single organism. In this way, Nakhova’s evolution is curiously similar to the evolution of Russian avant-garde’s greatest figure, El Lissitzky. From the 1910s, he was trying to find a suggestive “total form” that he believed would replace passive and individualist easel painting. Initially he considered an abstract sign system as such a viewer-mobilizing form. In the 1920s, it was architecture and book, two systems developing in spaces corresponding to the real and to the intellectual and incorporating the viewer/reader/participant into its orbit. But in the late 1920s, Lissitzky moved to a totally new institutional form, designing a consistent exhibition world – basically, what is today called installation. Spatial effects in these especially suggestive installations (at international exhibitions «Press» (1929), «Hygiene» (1930) and others) were achieved by inclusion of what Lissitzky called “photo-paintings” – huge photo montages, creating spatial distortions and camouflaging real architec-

ture with its clear-cut angles and borders between walls. In this way, architecture was fully subdued to painting, albeit in its new technological variant of photography.

Nakhova’s «Rooms», partly based on collages from magazine photographs, continue that tradition. But the next step of both artists was also similar. In the 1930s, Lissitzky moved to “organic” photography montages, in which borders between different images were blurred so that a finished work looked like a painting with “seams” hardly concealed, as in computer collages. Nakhova, although continuing with installation and similar projects, has been finding more suggestive and even astounding solutions in her paintings. The extensive series «Home Paintings» is based on weird techniques that result in complicated spatial schemes. Initially, a color photograph from an interior design magazine is copied by hand to a canvas, then it is covered with a network of small figures and numbers, after which all is covered with paint, and some motifs fall away, forming a system of positive and negative forms (through which the initial pictorial motifs transpire), which confuses the viewer.

Thus a painting turns into a trap, a suggestive whirlpool, and the use by Nakhova of mass culture imagery – magazine pictures - is no accident. One of the adepts of such an impact on viewers – whereby they should “lose themselves” and immerse into some collective state - was Vassily Kandinsky, who found a sample of such collectivizing environment in Northern Russia’s wooden houses covered with paintings. They taught him, as he said, to make viewers “circulate in a painting and live in it.”

Turning to painting as a tonality that draws viewers in, Nakhova follows this tradition, deeply rooted in Russian avant-garde art – to see one’s artistic mission in a highly maximalist way, as an instrument of creating some human community. Russian avant-garde art saw its role in building up a tradition of a total, collective new modernism, differing from the Western version. As one of the alternatives to classical modernism, this idea fits together with other ones, such as the feminist alternative, which looks for “other” creative basics in the paradigm of maternity and birth and in the paradigm of unification rather than individuation. No doubt, in feeling creativity as constant “building up”, “bringing up” and “giving birth,” as is the case with Nakhova, something is present that is normally viewed as “female”.

However, Nakhova, having moved from the Soviet Russian artistic and social context into the Western context, looks at all these alternative traditions – both Soviet Russian and feminist – from a somewhat skeptical distance. Therefore, in her installation «Stay with Me» (2003), which consists of a marquee filled with pictures and the sound of a voice expressing a mother’s demand for attention, she is theming the “maternity form” as a trap, and the paintings surrounding the viewer as manipulation and moral blackmail. Irina Nakhova’s maximalist paintings, built upon huge creative ambition, simultaneously discover the danger of this ambition: having swallowed us, these paintings confess what they have done.

Translated from the Russian by Vladimir Kozlov

IRINA NAKHOVA: MALERISCHER MAXIMALISMUS

Ekaterina Degot

Obwohl wir aus einer gewissen Trägheit heraus immer noch sagen, dass zeitgenössische Künstler „schaffen“, beschränkt sich deren Tätigkeit in der Praxis oft auf das Agieren mit fertigen Objekten, ein Umstand, der sie Sammlern immer ähnlicher werden lässt. In Anbetracht dessen stellt sich Irina Nakhovas Herangehensweise völlig anders dar: Auf eine eigentümliche Weise bewahrt sie sich einen fundamentalen künstlerischen „Schaffens-Impuls“ in einer fast archaisch anmutenden Geste des Verwandelns von Rohmaterial in ein Endprodukt, die manche wohl als „weiblich“ bezeichnen würden. Nakhovas Installationen integrieren oft Architektur und Skulptur - und doch bleibt immer auch genug Platz für die Malerei; nicht so sehr für das Bild als Objekt, sondern für die Malerei als Geste, mit welcher Nakhova etwa die Zeltplanen von Campingbetten („Camping“, 1990) oder den Stoff eines Mantels („Freunde und Nachbarn“, 1994) bemalt. Diese Geste verleiht der Installation eine gewisse Lebendigkeit und Körperlichkeit. Malerei - die russische Bezeichnung dafür macht das besonders deutlich - agiert als „Lebensspender“ und füllt tote Materie mit Energie. Aus diesem Grund heben sich Nakhovas aufblasbare Skulpturen („Das Große Rote“, 1999) auch nicht von ihrem übrigen Oeuvre ab, mag das in ihnen lebende Leben auch erschreckend sein. Dieses Gefühl der Beängstigung ist wichtig, obwohl man es sich zunächst nicht erklären kann.

Die Schaffung von Raum aus dem Inneren, von innen heraus, die Stimulation der Ausdehnung des Raumes und die Gestaltwerdung von raffinierten räumlichen Universen, die sozusagen ineinander angelegt sind – das sind die treibenden Kräfte in Nakhovas Malerei, einem Genre, mit dem sie seinerzeit begann, und das sie bis heute ausübt.

Wenn es tatsächlich etwas geben sollte, das Nakhovas verschiedene Projekte - vom Objekt bis zur Malerei - verbindet, dann ist es das Prinzip der graduellen, schichtweisen Formung von Raum mit malerischen Gestaltungsmitteln.

Mit solchen Mitteln wurde auch die bedeutendste Serie des Frühwerks in den 80er Jahren geschaffen, die „Zimmer“, eine Folge von fünf Environments in einem leeren Raum der Moskauer Wohnung der Künstlerin, welche malerisch, mit Zeichnung und Collage gestaltet wurden. Während zur gleichen Zeit und am gleichen Ort Ilya Kabakov seine Form der Installation als quasimuseale Kombination von trivialen Objekten erfand, gestaltete Nakhova ein durchgehend einheitliches und illusionistisch sanftes Environment, welches die realen Raum- und Lichtverhältnisse verdeckte.

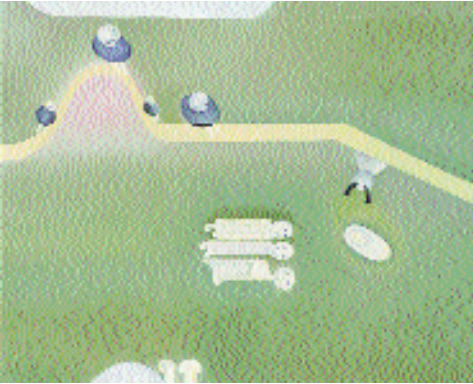
Ihre „Zimmer“ zählen zu den besten Arbeiten der inoffiziellen Kunst im Moskau der 70er und 80er Jahre, gleichzeitig aber brach die Künstlerin mit dieser Tradition. Der konzeptuelle Kreis, zu dem Nakhova gehörte, kultivierte eine Formensprache, die

sich „genetisch“ von Büchern herleitete. Künstler aus ihrer engsten Umgebung hingen dieser Manier an: Ilya Kabakov und Viktor Pivovarov schufen das Genre des Albums, Lew Rubinstein produzierte visuelle Poesie und die Gruppe Kollektive Aktionen, angeführt von Andrei Monastyrski, dokumentierte und kommentierte alle ihre Performances in Form von schreibmaschingetippten Journalen. Der Grund für diese Präferenz des „Buchförmigen“ ist darin zu finden, dass alle Künstler des Landes vom Kunstmarkt in seiner materiellen Form abgeschnitten waren und als Angestellte des staatlichen Medien-Systems angesehen wurden, die für die Distribution von Abbildungen und Texten zuständig waren. (Auch Nakhova arbeitete als Buchgestalterin für ein staatliches Verlagshaus.) Und da dieser Markt staatlicher Kontrolle unterlag, konzentrierten sich die Künstler auf inoffizielle Projekte, die eine Alternative zum Staat boten. Sie schufen einen paradoxen quasi-privaten Markt, ein System von Kunstausstellungen in Privatwohnungen für einen engen Kreis von Künstlern, in dem Kunstwerke zwecks Ideenaustausch zirkulierten, als Dialogmaterial, als Kommunikationsmittel und -thema. Daher kommt es, dass eine Art Buch ohne Druckauflage zum wichtigsten künstlerischen Medium des Moskauer Konzeptualistenkreises wurde. Und aus eben diesem Grunde waren Nakhovas erste Bilder auch als Alfabete von Formen und Räumen zu lesen, welche die Prinzipien der Manipulation mit Zeichen thematisierten, wie etwa die mehrteiligen Kompositionen „Ersätze“ (1976) and „Plafond/Jahreszeiten“ (1979). Nakhova entwickelte sich dann bald von diesen komplizierten, doch klar verständlichen Zeichensystemen, von diesen malerischen „Büchern“ mit ihren minimalistisch flachen Formen (äquivalent zu Druckbuchstaben) weg und hin zur maximalistischen Inszenierung eines durchgehend gestalteten und totalen Raumes – anfänglich in der „Zimmer“-Serie von Installationen (von 1983 an) und später in den gemalten Dyptichen „Amphitheater“ (1987), „Doppelvision“ (1989), „Möbius“ (1990) und anderen. Der offensichtliche Bruch mit der Tradition bestand in der Tendenz zu etwas, was man auf den ersten Blick als Formalismus bezeichnen könnte.

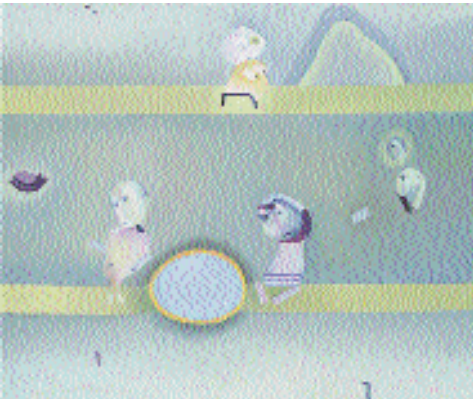
Im Gegensatz zu fast allen Kollegen im Moskauer Konzeptualistenkreis verweigerte Nakhova den Umgang mit „lokalem“ Material, sowie die Archäologie des „Sowjet“ grundsätzlich, indem sie die konkrete Unmittelbarkeit eines Themas radikal verwischte – selbst wenn es sich um einen so mit Zeichen aufgeladenen Bildgegenstand handelte wie das jubelnde Publikum bei einem kommunistischen Parteikongress in „Amphitheater“.

Die Künstlerin berief sich nicht auf soziale oder ideologische Motive, sondern auf die Kunstgeschichte, wenn sie sich der

«Plafond: Seasons», 1979, oil on canvas, 450 x 450 cm (9 parts, each 150 x 150 cm)
„Plafond: Jahreszeiten“, 1979, Öl auf Leinwand, 450 x 450 cm (9 Teile zu je 150 x 150 cm)
«Плафон: Времена года», 1979, холст, масло, 450 x 450 см (9 частей, каждая 150 x 150 см)

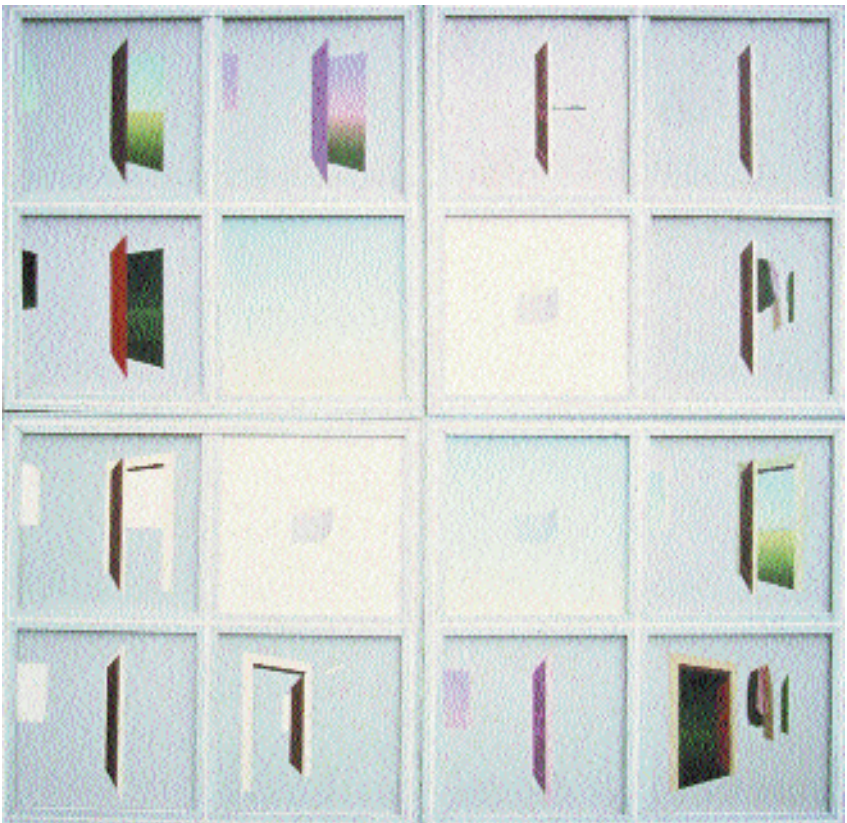
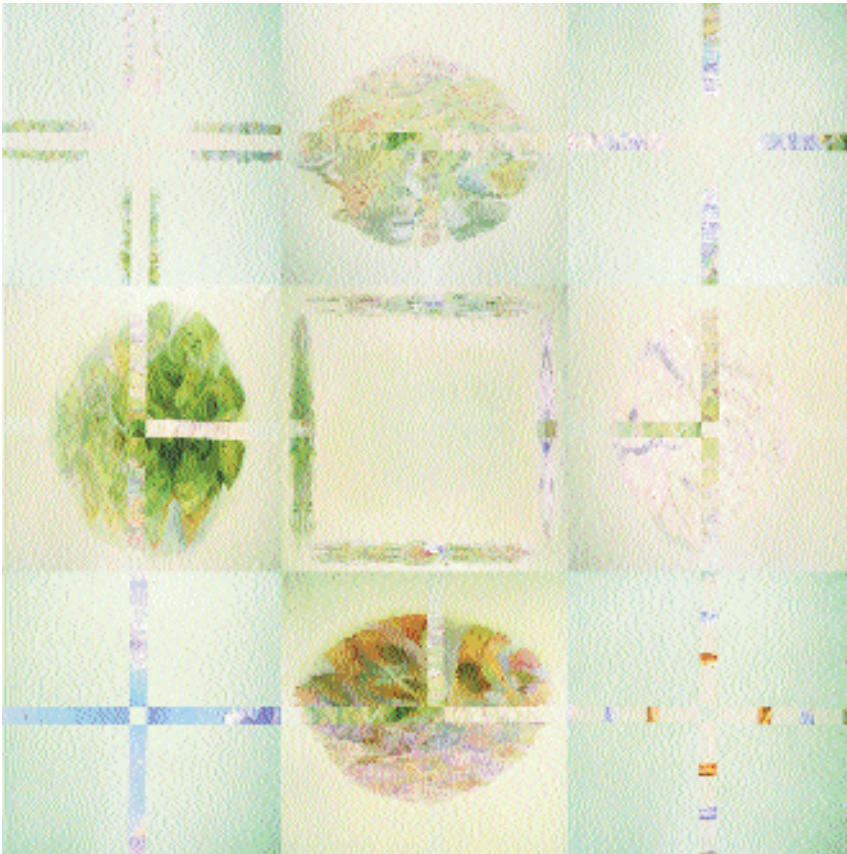


«Adoration of the Magi», 1974, oil on canvas, 80 x 100 cm
„Anbetung der Weisen“, 1974, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm
«Поклонение Волхвам», 1974, холст, масло, 80 x 100 см



«Mountain and Lake», 1974, oil on canvas, 100 x 120 cm
„Berg und See“, 1974, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm
«Гора и море», 1974, холст, масло, 100 x 120 см

«Alphabet», 1981, oil on masonite board and wood, 230 x 230 cm
„Alfabet“, 1981, Öl auf beschichteter Holzfaserplatte und Holz, 230 x 230 cm
«Алфавит», 1981, масло, оргалит и дерево, 230 x 230 см

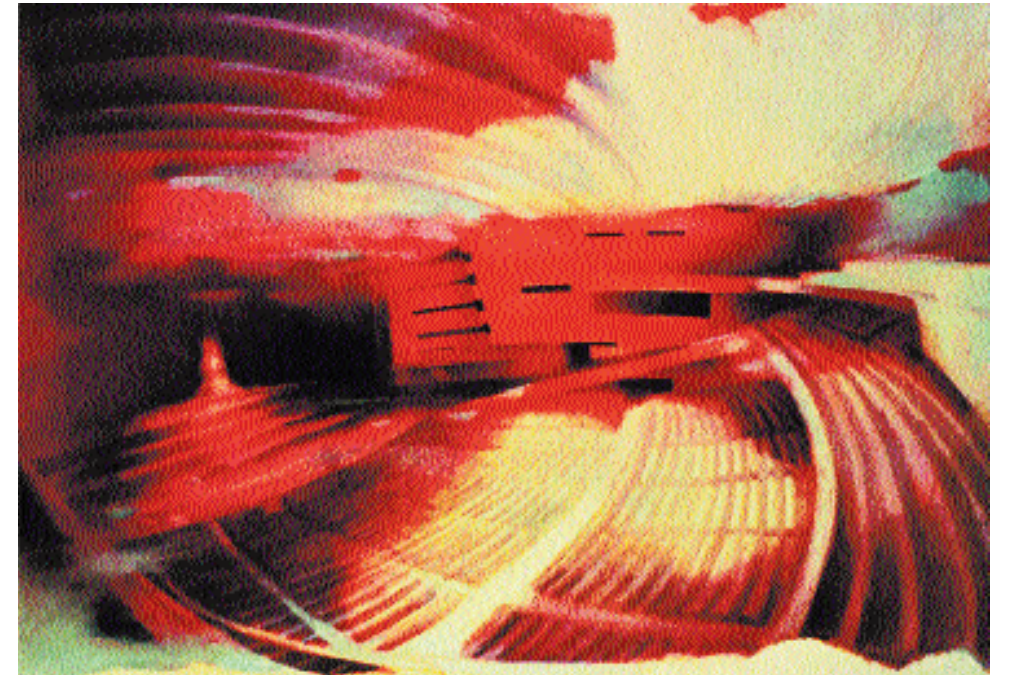




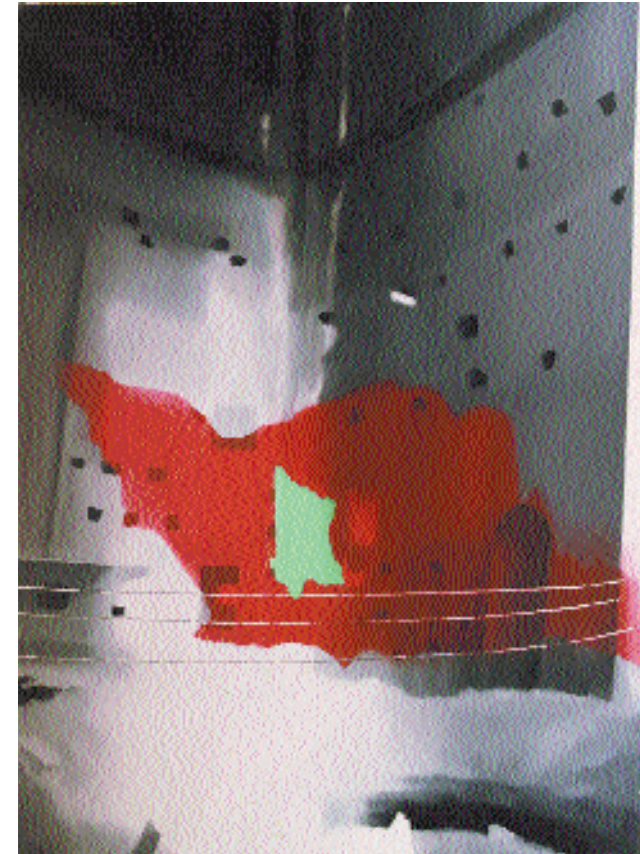
«Food Painting», 1996, oil on masonite board, 25 x 25 cm
 „Speise Bild“, 1996, Öl auf beschichteter Holzfaserplatte, 25 x 25 cm
 «Food Painting», 1996, масло, оргалит, 25 x 25 см

«Food Painting», 1996, oil on masonite board, 25 x 25 cm
 „Speise Bild“, 1996, Öl auf beschichteter Holzfaserplatte, 25 x 25 cm
 «Food Painting», 1996, масло, оргалит, 25 x 25 см

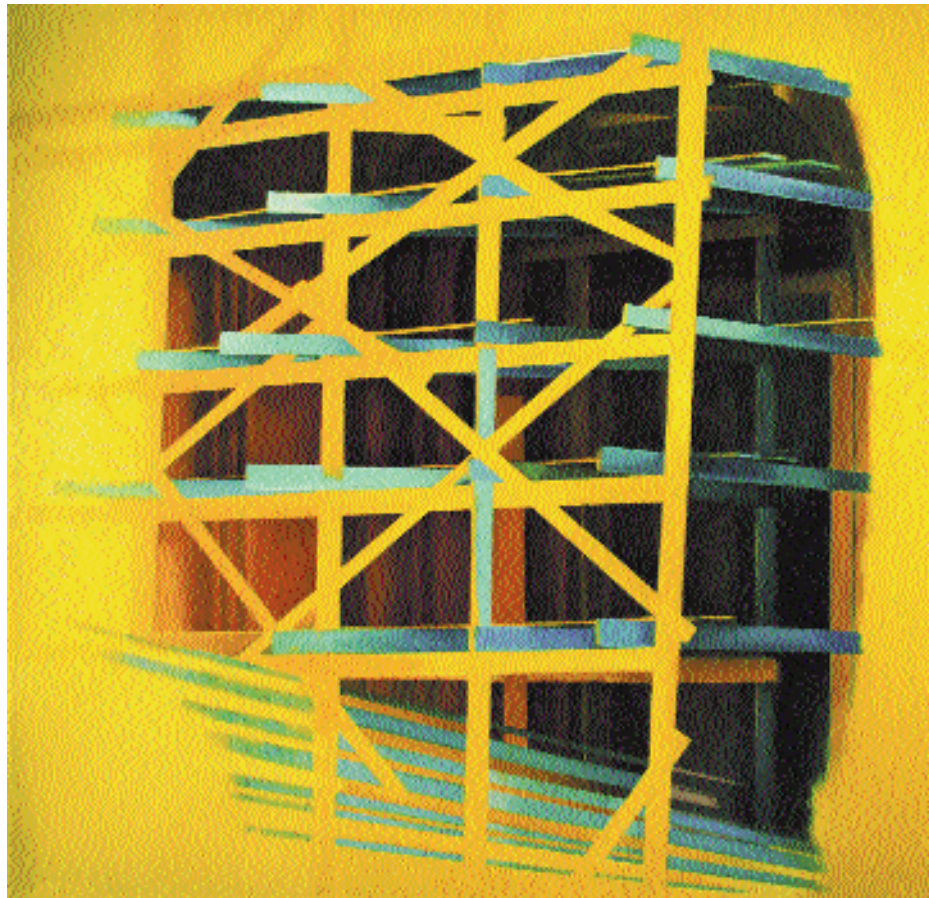
«Amphitheater»/«Convention Hall», 1987
 oil on canvas, 140 x 200 cm
 „Amphitheater“/„Kongresspalast“, 1987
 Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm
 «Амфитеатр»/ «Дворец Съездов», 1987
 холст, масло, 140 x 200 см



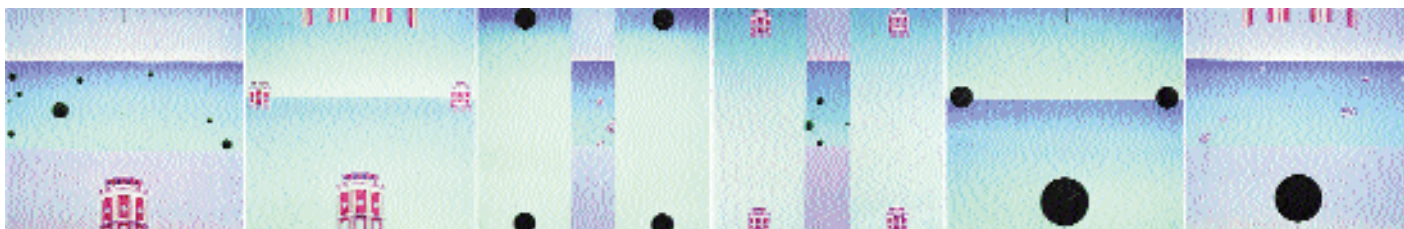
«Simultaneous Contrast», diptych, 1989, oil on canvas, 200 x 300 cm (two parts, each 200 x 150 cm)
 „Simultankontrast“, Diptychon, 1989, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm (zwei Teile zu je 200 x 150 cm)
 «Одновременный контраст», диптих, 1989, холст, масло, 200 x 300 см (две части, каждая 200 x 150 см)



«Wall No. 2» (missing and wanted!), 1986,
 oil on canvas, 200 x 200 cm
 „Wall No. 2“ (verschollen und gesucht!), 1986,
 Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm
 «Стена №2» (утрачена и разыскивается!), 1986,
 холст, масло, 200 x 200 см



«Replacements», 1976, oil on canvas, 100 x 600 cm (6 parts, each 100 x 100 cm)
 „Ersätze“, 1976, Öl auf Leinwand, 100 x 600 cm (6 Teile zu je 100 x 100 cm)
 «Замены», 1976, холст, масло, 100 x 600 см (6 частей, каждая 100 x 100 см)



Silhouette einer Kathedrale in Arezzo oder gar antiken Statuen zuwandte. Auf diese Weise sagte sie mittels einer gestürzten und zerbrochenen klassischen Statue den künftigen Zerfall der Sowjetunion voraus (so ausgeführt in ihrer Installation „Teil-Triumph“, 1989).

Dahinter stand keine konservative Revolution und auch nicht der berühmt-berüchtigte „Postmodernismus“. Paradoxerweise fungierte die Kunstgeschichte hier nicht als Instrument zur Perspektivenverengung oder als Schritt in Richtung „reine Kunst“, sondern als Werkzeug der Expansion und Flexibilisierung. In der Sowjetunion war die physische Bewegung der Bürger über die Grenzen streng verpönt, Fortbewegung funktionierte stattdessen über klassische Erziehung. Die klassische Bildung war eher universell denn lokal, sie richtete sich auf die ganze Welt draussen und diente daher auch als universeller Zugang zur Zivilisation. Der Sowjetbürger im allgemeinen und der Sowjetkünstler im besonderen war erstaunlich gebildet und Bildung ermöglichte virtuelles Reisen zwischen verschiedenen Kontexten.

In der Sowjetunion erworbene Bildung gab einem Künstler paradoxerweise das Gefühl von enormer geistiger Freiheit, die ihm erlaubte, stilistische oder ideologische Vergleiche zu ziehen, welche in so manch anderen Ländern moralisch tabu waren. Noch heute, da sie in den USA lebt - wohin sie in den 1990ern auswanderte - zehrt Nakhova von diesem universellen intellektuellen Potenzial, das sie sich seinerzeit in der UdSSR aneignete. Nakhova beging noch einen weiteren, radikaleren „Betrug“ am Konzeptualismus, als sie, ausgehend von den „Zimmern“, die Architektur konzeptueller Systeme, auf denen ihre Arbeit ja basierte, sowie die Prinzipien ihres eigenen Kunstschaffens gleichsam ad absurdum führte, indem sie die BetrachterInnen in eine Tonalität tauchte, in der sie – wie gefangen in einem räumlichen „Wirbelwind“ – die Orientierung verloren. Später brachte Nakhovas Kunst nur dieses Prinzip hervor: seit den 1990er Jahren schuf sie Bilder, die visuell beständiger und stimmiger erschienen, jedoch auf komplizierten und zuweilen bizarren Techniken der Überlappung und Verlagerung von Formen und Perspektiven basieren.

Hier lassen sich leicht Ähnlichkeiten zwischen diesem System und der Kreation von erhabenen totalitären Räumen in der Sowjet-Architektur sowie von Massenszenen im Theater der 1930er Jahre feststellen, bei denen Menschen aufgerufen wurden „ihren Kopf zu verlieren“, im Gefühl, Teil eines einzigen Organismus zu sein.

So gesehen ähnelt Nakhovas Entwicklung auf eine merkwürdige Art und Weise jener von El Lissitzky, dem wichtigsten Protagonisten der Russischen Avantgarde. Von 1910 an versuchte er, eine sinngebende „totale Form“ zu finden, welche die passive und individualistische Staffelei-Malerei ersetzen sollte. Anfänglich zog er ein abstraktes Zeichensystem als Methode der Mobilisierung des Betrachters in Erwägung.

In den 1920ern bildeten Architektur und Buch zwei Systeme, die sich unter Bezugnahme auf den realen und den geistig/intellektuellen Raum entwickelten, wobei sie den Betrachter/Leser/Teilnehmer in ihren Orbit inkorporierten. Doch

schon in den späten 1920ern wandte sich El Lissitzky einer völlig neuen institutionellen Form zu, indem er eine einheitlich-konsistente Ausstellungs-Welt gestaltete - im Grunde jenes Genre, das heute „Installation“ genannt wird.

Die räumlichen Effekte dieser besonders suggestiven Installationen - „Presse“ (1929), „Hygiene“ (1930) und weitere - wurden durch Einbeziehung von „Foto-Gemälden“ – wie sie El Lissitzky nannte - erreicht. Diese riesigen Foto-Montagen erweckten den Eindruck von räumlichen Verzerrungen und täuschten wirkliche Architektur mit geraden Winkeln und Kanten an den Wänden vor. Auf diese Weise war die Architektur der Malerei völlig untergeordnet, wenngleich in der neuen technologischen Variante der Fotografie.

Nakhovas „Zimmer“, die teils aus Collagen von Fotografien aus Zeitschriften bestehen, setzen diese Tradition fort. Doch auch der nächste Schritt verläuft bei beiden Künstlern ähnlich. In den 1930ern wandte sich El Lissitzky „organischen“ Foto-Montagen zu, bei denen er die Bruchstellen und Schnittkanten zwischen den einzelnen Ausschnitten so verwischte, dass das fertige Werk eher wie ein Gemälde aussah, dessen „Ränder“ nicht gut vernäht sind, fast so wie bei zeitgenössischen computergenerierten Collagen.

Nakhova arbeitete zwar mit Installationen und ähnlichen Projekten weiter, hat aber in ihren Gemälden suggestive und höchst erstaunliche Lösungen erfunden. Die extensive Reihe der „Heim-Bilder“ entstand mit ausgefeilten Techniken, die sich aus komplizierten räumlichen Schemata ergeben. Zu Beginn wird eine farbige Illustration aus einem Einrichtungsmagazin händisch auf eine Leinwand kopiert, wird dann mit einem Netzwerk aus kleinen Figuren und Nummern bedeckt, wonach alles mit Farbe zugemalt wird. Dabei fallen manche Motive ab und hinterlassen ein System positiver und negativer Formen (wobei die zuerst aufgetragenen Bildmotive durchscheinen) und das alles verstört den Betrachter. Auf diese Weise verwandelt sich ein Bild in eine Falle, einen mitreissenden Strudel. Nakhovas Verwendung von Zeitschriftenabbildungen als Massenkultur-Bildmaterial ist kein Zufall. Einer der Meister eines derartigen Einwirkens auf den Betrachter, welcher dabei „sich selbst verlieren“ und in eine Art kollektiven Zustand eintauchen sollte, war Wassily Kandinsky, der Beispiele für solch eine „kollektivierende“ Umgebung in den Bemalungen der Blockhäuser Nordrusslands fand. Sie lehrten ihn, wie er sagte, den Betrachter dazu zu bringen „in einem Bild zu zirkulieren und in ihm zu leben“.

Wenn Nakhova das Bild als eine den Betrachter einsaugende Tonalität behandelt, folgt sie dieser zutiefst in der russischen Avantgarde verwurzelten Tradition, das eigene künstlerische Anliegen im allerhöchsten, maximalistischen Anspruch zu sehen, die Kunst als Instrument zur Bildung menschlicher Gemeinschaft einzusetzen.

Die russische Avantgarde sah ihre Aufgabe im Aufbau einer Tradition des totalen, kollektiven neuen Modernismus, welcher sich von der westlichen Version entsprechend unterschied. Als eine der Alternativen zum klassischen Modernismus stimmt dieses Konzept mit manch anderen überein, wie zum Beispiel

der feministischen Alternative, welche nach „anderen“ kreativen Grundelementen im Paradigma von Mutterschaft und Geburt sucht wie auch im Paradigma der Vereinigung mehr als in der Individuation.

Zweifellos gibt es bei Irina Nakhova etwas, das normalerweise als „weiblich“ bezeichnet wird, zumal Kreativität hier als konstantes „Aufbauen“, „Hervorbringen“ und „Gebären“ empfunden wird. Nakhova selbst, die inzwischen vom russisch-sowjetischen künstlerischen und sozialen Kontext in den westlichen Kontext gewechselt hat, betrachtet diese alternativen Traditionen – sowohl die russisch-sowjetische wie auch die feministische – nunmehr aus einer gewissen skeptischen Distanz.

In ihrer Installation „Bleib bei mir“ (2002), bestehend aus einem mit Bildern gefüllten Raster sowie einer menschlichen Stimme die den mütterlichen Anspruch auf Aufmerksamkeit ausdrückt, thematisiert sie den Mutterschaftsstatus als eine Falle und die den Betrachter umgebenden Bilder als Manipulation und moralische Erpressung. Nakhovas großformatige Gemälde, geschaffen aus einer gewaltigen kreativen Ambition, decken gleichzeitig genau die Gefahr dieser Ambition auf: Nachdem sie uns verschluckt haben, beichten die Bilder, was sie getan haben.

Aus dem Englischen von Sabine Hochrieser

Irina Nakhova working in the Kulturhuset, Stockholm, 1990
Irina Nakhova bei der Arbeit im Kulturhuset, Stockholm, 1990
Ирина Нахова работает в Kulturhuset, Стокгольм, 1990





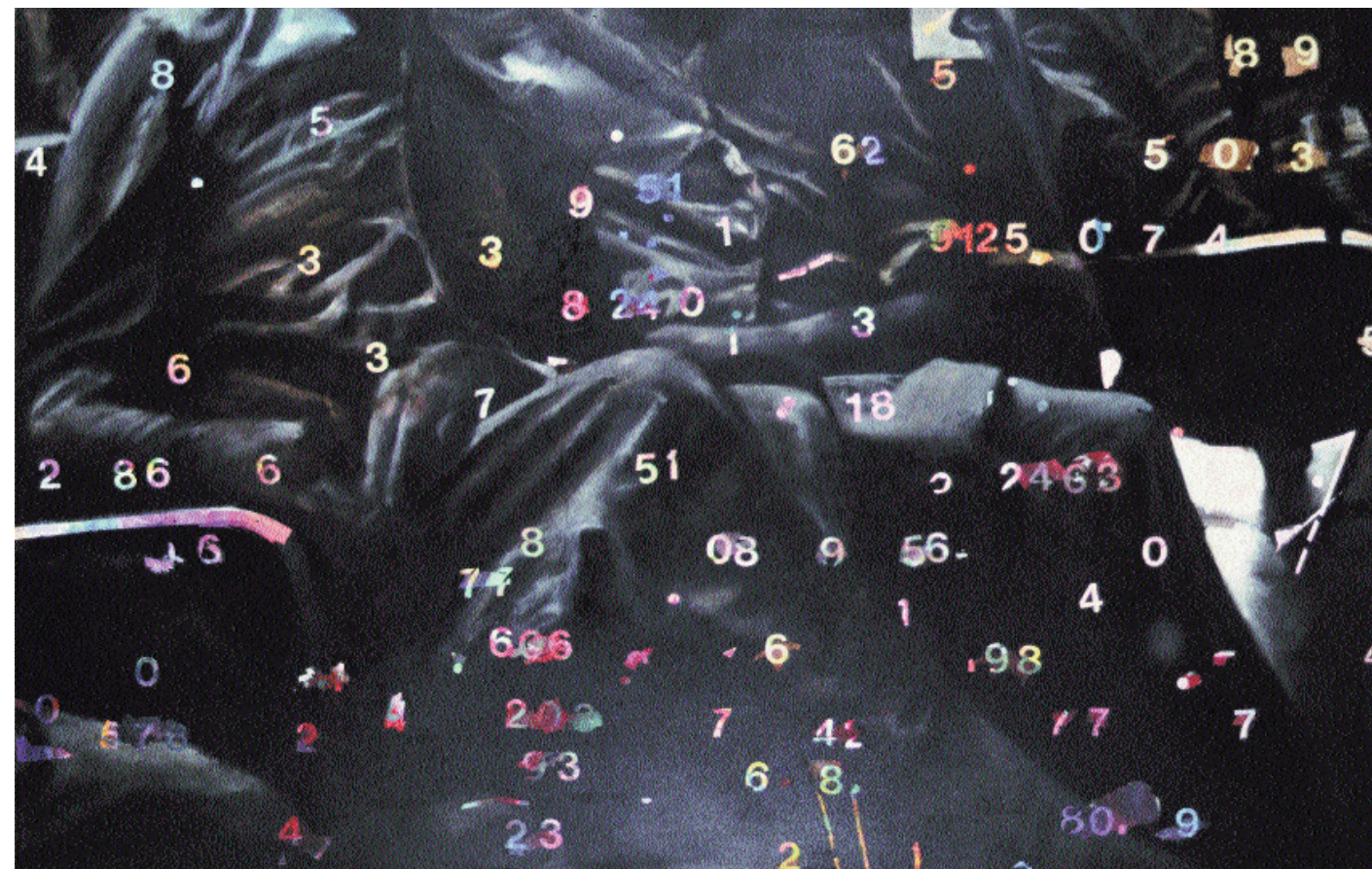
«Home Painting # 3», 1999, oil on canvas, 199 x 150 cm
 „Heim Bild # 3“, 1999, Öl auf Leinwand, 199 x 150 cm
 «Домашняя живопись №3», 1999, холст, масло, 199 x 150 см



«Home Painting: Groin», 1999, oil on canvas, 41 x 46 cm
 „Heim Bild: Leiste“, 1999, Öl auf Leinwand, 41 x 46 cm
 «Домашняя живопись: Пах», 1999, холст, масло, 41 x 46 см

«Home Painting: Cat», 1999, oil on canvas, 61 x 61 cm
 „Heim Bild: Katze“, 1999, Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm
 «Домашняя живопись: Кошка», 1999, холст, масло, 61 x 61 см

«Home Painting #1», 1998, oil on canvas, 115,5 x 183 cm
 „Heim Bild #1“, 1998, Öl auf Leinwand, 115,5 x 183 cm
 «Домашняя живопись №1», 1998, холст, масло, 115,5 x 183 см



ИРИНА НАХОВА: ЖИВОПИСНЫЙ МАКСИМАЛИЗМ

Екатерина Деготь

Хотя о современном художнике мы по инерции продолжаем говорить, что он “творит”, на практике его деятельность часто представляет собой работу с готовыми объектами, сближающую его скорее с коллекционером. На этом фоне практика Ирины Наховой выглядит совершенно по-другому: она странным образом продолжает сохранять фундаментальный творческий импульс созидания, почти архаический жест превращения сырой материи в нечто оформленное, который некоторые называли бы “женским”. В инсталляциях Наховой часто присутствуют архитектура и скульптура, но не меньшее место занимает и живопись – не картина как предмет, а именно живопись как жест, которым Нахова расписывает брезент раскладушек («Camping», 1990) или сукно пальто («Friends and Neighbours», 1994). Этот жест приносит «живое», телесное в инсталляцию, живопись – что очень явственно звучит в этом слове в русском языке – выступает как “давание жизни”, наполнение мертвой материи энергией. Поэтому и надувные скульптуры Наховой («Big Red», 1999) тоже не выбиваются из общего ряда, хотя колышущаяся в них “жизнь” может быть и пугающей. Это ощущение испуга важно, хотя не сразу понимаешь, с чем оно связано.

Построение пространства изнутри наружу, стимуляция его роста, созидание сложно устроенных пространственных миров, вставленных один в другой, составляет пружину и собственно живописи Наховой – вида искусства, с которого она начала и которым не перестает заниматься. Если есть что-то, что объединяет все разнообразные проекты Наховой, от объектов до картин, то это принцип постепенной, слоями лепки пространства живописными средствами.

Так была сделана самая яркая группа работ ее раннего периода, 1980-х годов, – «Комнаты», серия из пяти энвайронментов в пустой комнате ее московской квартиры, выполненных именно средствами живописи (и отчасти коллажа). Параллельно, в те же годы и тоже в Москве, Илья Кабаков изобретал свою форму инсталляции как квазимузейной комбинации бытовых предметов; проект Наховой совершенно другой – она формирует, прежде всего, целостную, мягкую иллюзорную среду, маскируя реальные пространственные и световые соотношения.

Ее «Комнаты» представляли собой одну из вершин московского неофициального искусства 1970-х–1980-х годов, и вместе с тем порывали с ним. Концептуальный круг, к которому принадлежала Нахова, культивировал формы, генетически связанные с книгой. Если называть только художников из ближайшего окружения Наховой, то Илья Кабаков и Виктор Пивоваров создают в эти годы жанр альбома, Лев Рубинштейн занимается визуальной поэзией, группа «Коллективные действия» и ее лидер Андрей Монастырский сопровождает все свои

перформансы подробной документацией и комментариями, которые издает в виде машинописных журналов. Дело здесь было в том, что все художники в стране, почти полностью лишенной рынка произведений искусства в их материальной форме, рассматривались как работники государственной системы медиальной дистрибуции образов и текстов (Нахова тоже работала для государственных издательств как дизайнер книги). А поскольку государство тотально контролировало этот рынок, то художники, ориентированные на альтернативный государству “неофициальный” проект, создали парадоксальный приватный медиальный рынок – систему показа произведений в узком кругу художников, на “квартирных” выставках, где произведения обращались в пространстве обмена идеями, выступали материалом для диалогов, средством коммуникации и тематизацией ее. Именно поэтому в кругу московского концептуализма главной художественной формой стала форма квази-книги, книги без тиража.

Первые картины Наховой тоже представляют собой своего рода алфавиты форм и пространств и тематизируют принципы манипуляции знаками – так в многочастных композициях «Подмены» (1976) или «Времена года» (1979). Однако скоро от этих сложно устроенных, но ясно читаемых систем знаков, от этих живописных “книг” с их минималистски-плоскими формами (аналог буквам) Нахова перешла к максималистской инсценировке целостного, тотального пространства – вначале в инсталляциях «Комнаты» (с 1983), а затем в собственно живописных диптихах «Амфитеатр» (1987), «Double Vision» (1989), «Мебиус» (1990) и других.

Очевидный разрыв с традицией состоял в движении в сторону того, что на первый взгляд могло выглядеть формализмом. В отличие почти ото всех своих собратьев по московскому концептуальному кругу, Нахова принципиально отказывалась от локального материала, от археологии «советского», и радикально размывала конкретность изображенного – даже если это было нечто столь нагруженное знаковым содержанием, как парадная аудитория одного из съездов правящей Коммунистической партии, как в «Амфитеатре». Она апеллировала не к социальным или идеологическим мотивам, но к истории искусства, обращаясь к силуэту собора в Арецо или даже античным статуям, а о будущем распаде СССР пророчествовала как о расколе классической статуи (так это было инсценировано ею в инсталляции «Частичный триумф» в 1989 году).

Однако речь шла вовсе не о консервативной революции и даже не о пресловутом “постмодернизме”. История искусства парадоксальным образом выступала здесь не как инструмент сужения горизонтов или движения в сторону “чистого искусства”, но как инструмент их расширения, инструмент универса-



«Annunciation», triptych (center) 2002, oil on canvas, 132 x 183 cm
„Die Verkündigung“, Triptychon (Mittelteil) 2002, Öl auf Leinwand, 132 x 183 cm
«Благовещение», триптих (центральная часть) 2002, холст, масло, 132 x 183 см

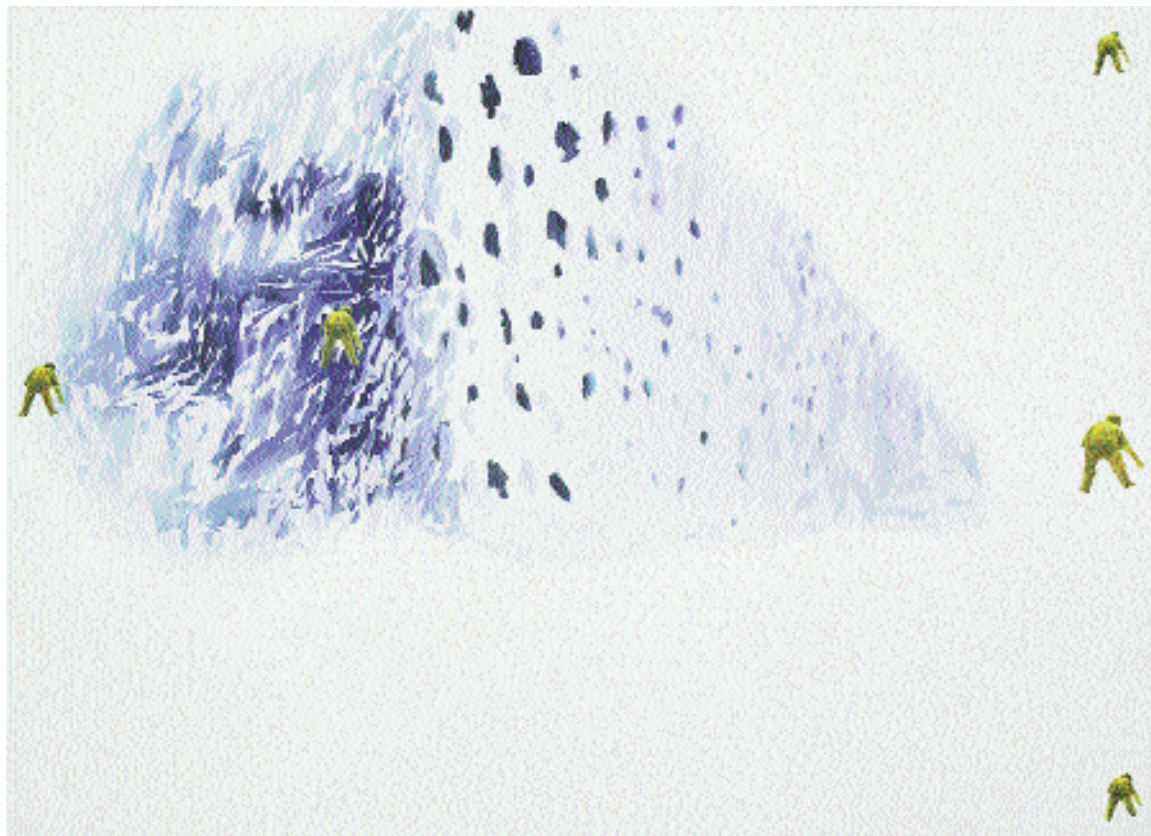
лизации. В СССР, где физическое перемещение граждан за границу было жестко табуировано, совершенно особую роль играло распространенное в стране классическое образование, ориентированное почти исключительно на мировую (а не локальную) культуру, выступавшую как универсальное средство приобщения к цивилизации. Советский человек вообще и, в частности, советский художник был необычайно широко образован, и образование служило ему средством виртуальных путешествий между контекстами. Образование, полученное в СССР, давало советскому художнику, парадоксальным образом, чувство огромной интеллектуальной свободы, позволявшей осуществлять любые стилистические и идеологические сравнения, в других странах нередко морально табуированные. Сейчас, живя в США, где она оказалась уже в 1990-е годы, Нахова использует этот потенциал универсализма, полученный ею еще в СССР.

Однако другое, и еще более радикальное, «предательство» концептуализма состояло в том, что, начиная с «Комнат», На-

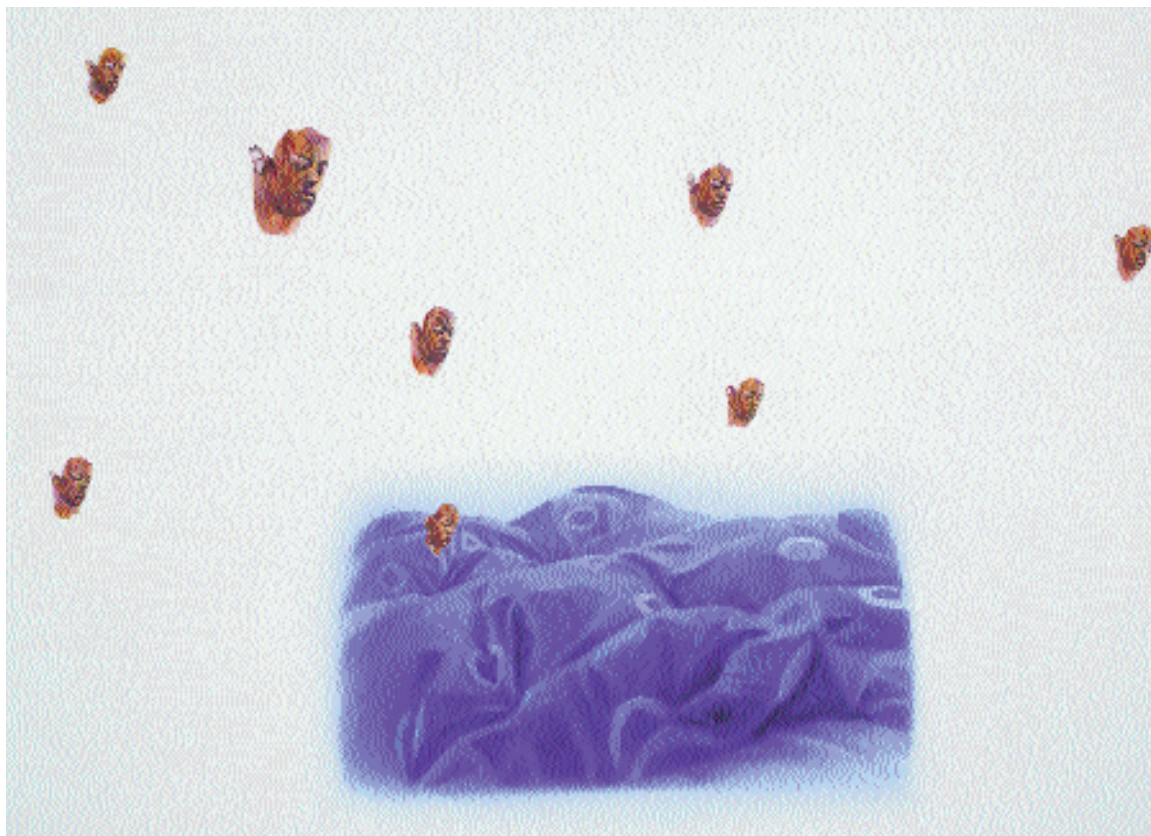
хова камуфлировала архитектуру концептуальных систем, лежащих в основе ее работ, и принципы построения своих произведений вообще, погружая зрителя в некую тотальность, где он терял систему координат, будучи захвачен пространственным «вихрем». Позднее ее живопись только развила этот принцип: с 1990-х годов она пишет картины все более и более внешне целостные, хотя в основе их лежат сложные и даже порой причудливые технологические приемы наложения и смещения форм и углов зрения.

Нетрудно увидеть сходство этой системы с построением экзальтированных тоталитарных пространств – в архитектуре СССР 1930-х годов и в театрализованных проектах массовых сцен, где люди призваны были «терять голову» от принадлежности единому организму. Здесь эволюция Наховой любопытным образом совпала с эволюцией крупнейшей фигуры русского авангарда – Эль Лисицкого. С 1910-х годов он был занят поиском некоей суггестивной «тотальной формы», которая, по его мнению, должна была прийти на смену пассивной

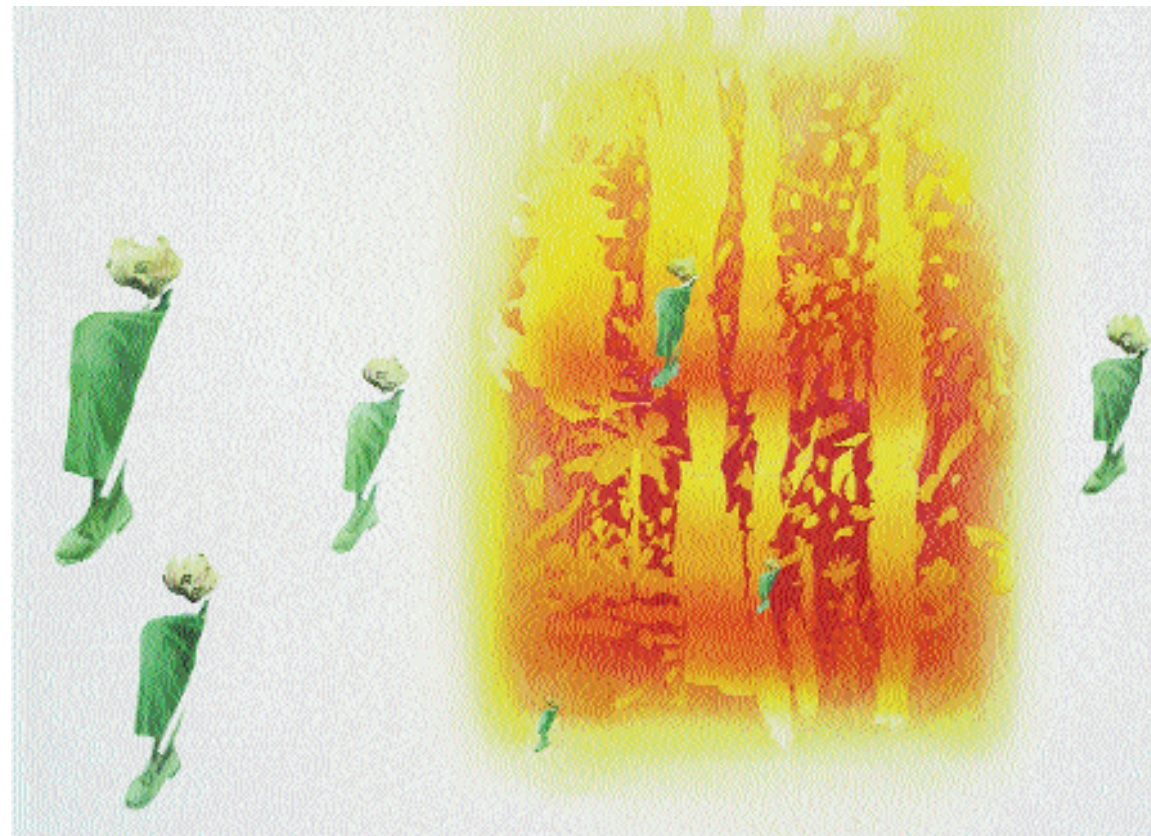
«From Nowhere: Mountain», 2004,
oil and acrylic on canvas,
150 x 200 cm
„Von nirgendwo: Berg“,
2004,
Öl und Acryl auf Leinwand,
150 x 200 cm
«Гора», 2004,
холст, масло, акрил,
150 x 200 см



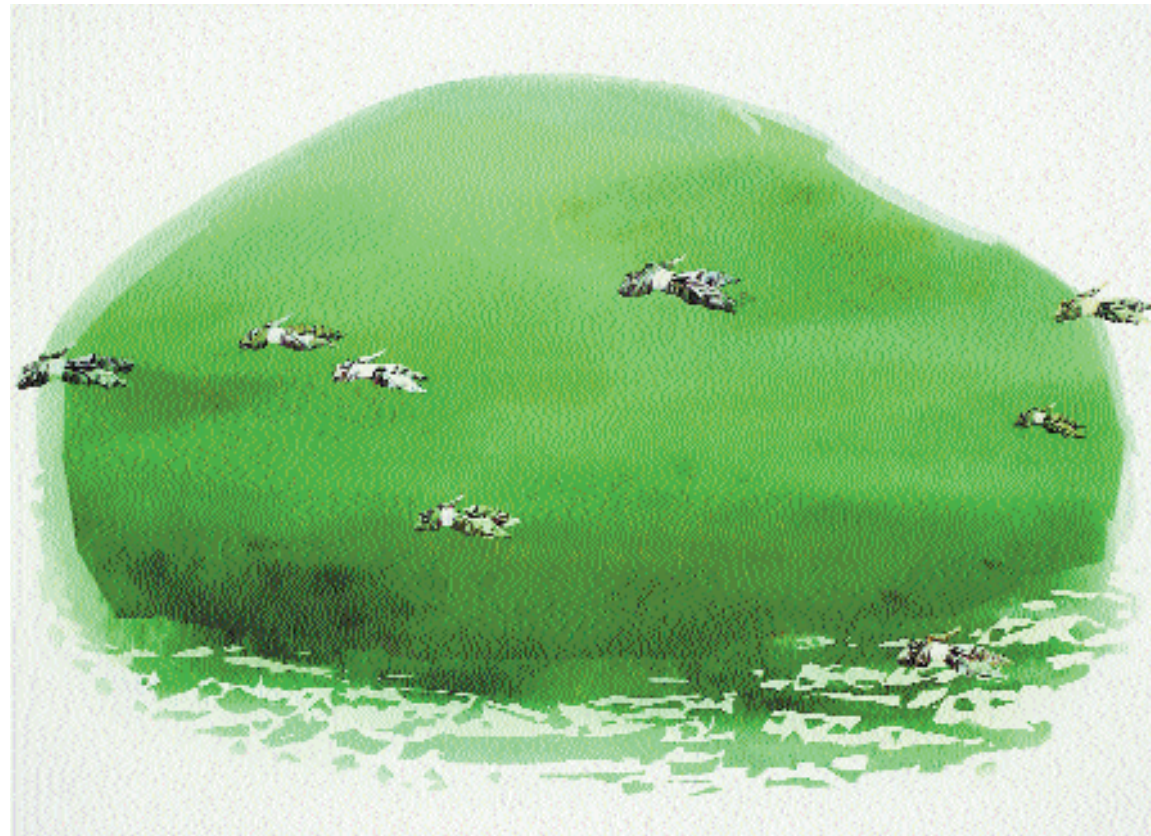
«From Nowhere: Bed»,
2004,
oil and acrylic on canvas,
150 x 200 cm
„Von nirgendwo: Bett“,
2004,
Öl und Acryl auf
Leinwand, 150 x 200 cm
«Постель», 2004,
холст, масло, акрил,
150 x 200 см



«From Nowhere: Chair», 2004,
oil and acrylic on canvas,
150 x 200 cm
„Von nirgendwo:
Stuhl“, 2004,
Öl und Acryl auf Leinwand,
150 x 200 cm
«Стул», 2004,
холст, масло, акрил,
150 x 200 см



«From Nowhere: Field», 2004,
oil and acrylic on canvas,
150 x 200 cm
„Von nirgendwo:
Feld“, 2004,
Öl und Acryl auf Leinwand,
150 x 200 cm
«Поле», 2004,
холст, масло, акрил,
150 x 200 см



и индивидуалистической станковой картине. Вначале такой формой мобилизации зрителя выступает у него абстрактная система знаков; в начале 1920-х годов – архитектура и книга, две системы, разворачивающиеся в пространствах соответственно реальном и интеллектуальном и включающие зрителя-читателя-участника в свою орбиту. А в конце 1920-х Лисицкий переходит к совершенно новой институциональной форме – дизайну целостного выставочного мира, фактически – тому, что сегодня мы называем инсталляцией. Пространственные эффекты в этих необычайно суггестивных инсталляциях (на международных выставках «Пресса» в 1929, «Гигиена» в 1930 году и других) достигались включением того, что Лисицкий называл «фотописью», то есть огромных фотомонтажей, создававших искривленные пространства и камуфлировавших реальную архитектуру с ее четкими углами и границами между стенами. Архитектура здесь, таким образом, программно и полностью подчинялась «живописи», хотя и в ее новом технологическом фотообличье.

«Комнаты» Наховой, основанные отчасти тоже на коллажах фотографий из журналов, являются продолжением именно этой традиции. Но и следующий шаг тоже оказался сходным. В 1930-е годы Лисицкий перешел к «органическим» фотомонтажам, в которых границы между монтируемыми образами смазаны, так что фотомонтаж напоминает живописное полотно с едва скрытыми, как в компьютерном монтаже, «швами»; Нахова, хотя и продолжает заниматься инсталляциями и проектами, в своей живописи приходит ко все более суггестивным и даже ошеломляющим решениям. В основе ее полотен из обширной серии «Home Paintings», например, лежат причудливые технологии, которые дают в результате сложные пространственные схемы; вначале на холсте вручную воспроизводится цветная фотография из журнала по дизайну интерьеров, затем она покрывается мелким растром из фигурок или цифр, позже все это закрашивается вновь, часть мотивов отклеивается, так что образовавшаяся система позитивных и негативных форм (сквозь которую едва просвечивают первоначальные изобразительные мотивы) запутывает зрителя.

Так картина начинает выступать некоей ловушкой, суггестив-

ной воронкой, и не случайно использование Наховой образов массовой культуры – фотографий из журналов. Одним из адептов подобного воздействия на зрителя, при котором тот должен был «потерять себя» и погрузиться в некое коллективное состояние, был Кандинский, который образец такой коллективизирующей среды нашел в тотально украшенных росписью избах русского Севера. Именно они научили его, по его собственным словам, заставлять зрителя «вращаться в картине и в ней жить».

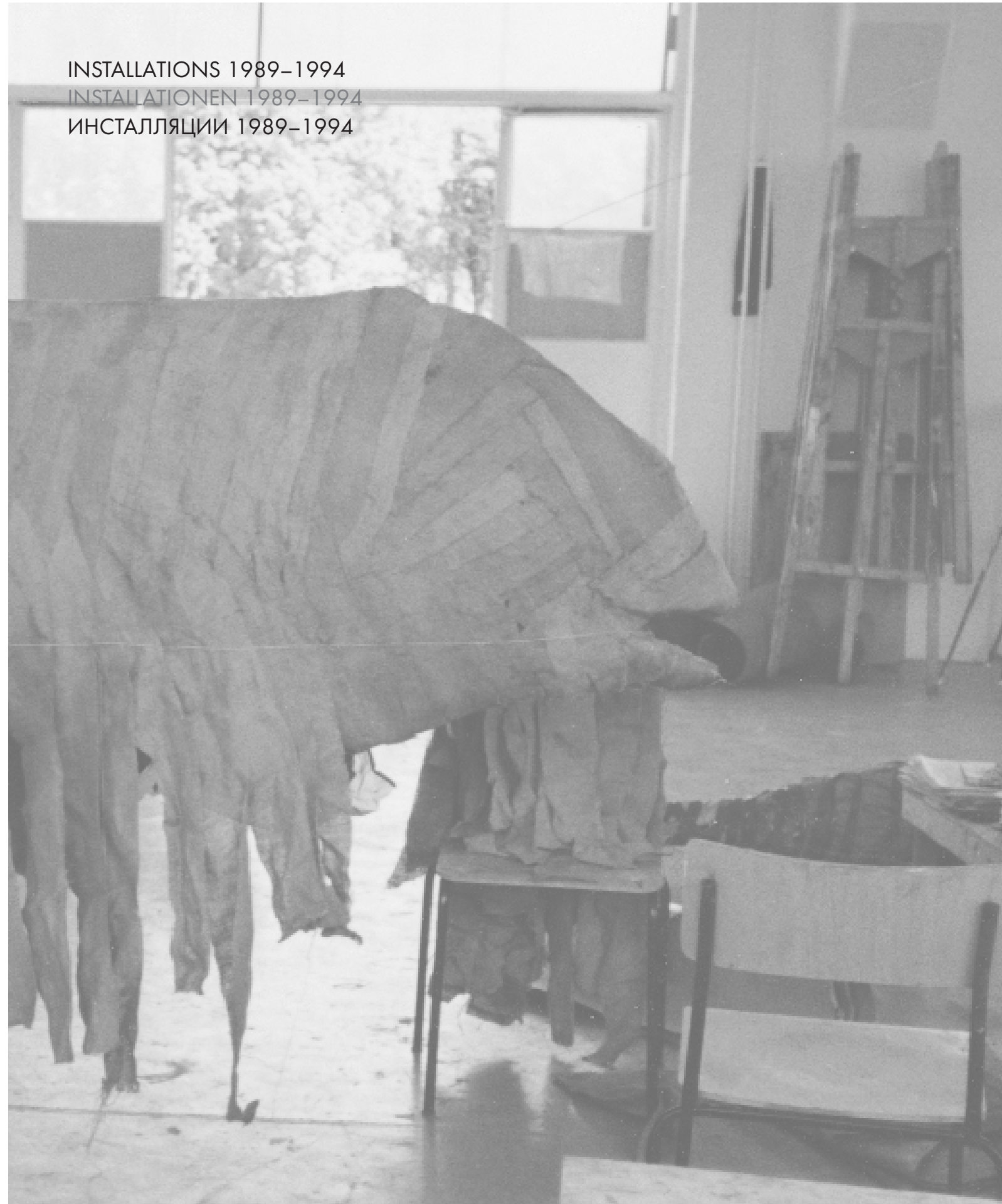
Обращаясь к живописи как к некоей затягивающей зрителя тотальности, Нахова следует здесь именно этой, очень укорененной в русском авангарде, традиции – видеть свою миссию чрезвычайно максималистски, в качестве инструмента создания некоей человеческой общности. Искусство русского авангарда полагало свою роль именно в выстраивании традиции совершенно нового модернизма – коллективного, в отличие от западного. В качестве одной из альтернатив классическому модернизму можно поставить эту линию в ряд и прочим таким альтернативам, например, феминистской, которая ищет «других» основ творчества – в парадигме материнства и рождения, в парадигме соединения, а не индивидуации. И, несомненно, в ощущении творчества как постоянного «выстраивания» и «выращивания», «давания жизни», как это происходит у Наховой, есть нечто, что принято расценивать как «женское».

Однако Нахова, переместившаяся из русско-советского художественного и социального контекста в западный, смотрит на все эти традиции альтернативы – как русско-советскую, так и феминистскую – с не лишенной скептицизма дистанцией. Поэтому в своей инсталляции «Побудь со мной» (2003), которая представляет собой шатер, наполненный картинами и звуками голоса требующей внимания матери, она тематизирует «материнскую форму» как ловушку, а окружающую зрителя живопись – как средство манипуляции и морального шантажа. Максималистские картины Ирины Наховой, построенные на огромной творческой амбиции, одновременно раскрывают перед нами и опасность этой амбиции: «заглатывая» нас, эти картины напоследок признаются в содеянном.

INSTALLATIONS 1989–1994

INSTALLATIONEN 1989–1994

ИНСТАЛЛЯЦИИ 1989–1994





«Partial Triumph I», Vanessa Devereux Gallery, London, 1989, installation view
 „Teiltriumpf I“, Vanessa Devereux Gallery, London, 1989, Installationsansicht
 «Частичный Триумф I», Vanessa Devereux Gallery, Лондон, 1989, общий вид



«Partial Triumph I», Vanessa Devereux Gallery, London, 1989, installation view
 „Teiltriumpf I“, Vanessa Devereux Gallery, London, 1989, Installationsansicht
 «Частичный Триумф I», Vanessa Devereux Gallery, Лондон, 1989, общий вид



PARTIAL TRIUMPH I TEILTRIUMPH I ЧАСТИЧНЫЙ ТРИУМФ I



«Partial Triumph I», Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, 6 paintings, oil and acrylics on canvas (2: 200 x 200 cm, 2: 200 x 150 cm, 2: 150 x 200 cm), multiple plaster pieces, art critic Margarita Tupitsyn at the installation
 „Teiltriumpf I“, Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, 6 Gemälde, Öl und Acryl auf Leinwand (2: 200 x 200 cm, 2: 200 x 150 cm, 2: 150 x 200 cm), mehrteilige Gipsstücke, Kunstkritikerin Margarita Tupitsyn in der Installation
 «Частичный Триумф I», Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, 1990, 6 картин, масло и акрил на холсте (2: 200 x 200 см, 2: 200 x 150 см, 2: 150 x 200 см), различные гипсовые предметы, в инсталляции - арт-критик Маргарита Тупицына

«Partial Triumph I», Vanessa Devereux Gallery, London, 1989, installation view
 „Teiltriumpf I“, Vanessa Devereux Gallery, London, 1989, Installationsansicht
 «Частичный Триумф I», Vanessa Devereux Gallery, Лондон, 1989, общий вид

CAMPING CAMPING КЕМПИНГ

«Camping», Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, 9 army cots, acrylic and oil on canvas, installation view
 „Camping“, Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, 9 Armeebetten, Acryl and Öl auf Leinwand, Installationsansicht
 «Кемпинг», галерея Филлис Кайнд, Нью-Йорк, 1990, 9 раскладушек, акрил и масло на холсте, общий вид

«Camping», Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, individual cot, 38 x 72 x 198 cm
 „Camping“, Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, Detailaufnahme/Armeebett, 38 x 72 x 198 cm
 «Кемпинг», галерея Филлис Кайнд, Нью-Йорк, 1990, раскладушка, 38 x 72 x 198 см

«Camping», Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, individual cot, 38 x 72 x 198 cm
 „Camping“, Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, Detailaufnahme/Armeebett, 38 x 72 x 198 cm
 «Кемпинг», галерея Филлис Кайнд, Нью-Йорк, 1990, раскладушка, 38 x 72 x 198 см





«Momentum Mortis», Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, polyurethane foam, acrylic on canvas, video, installation view
 „Momentum Mortis“, Phyllis Kind Gallery, New York, 1990, Installationsansicht, Montageschaum, Acryl auf Leinwand, Video
 «Momentum Mortis», Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, 1990, полиуретановая пена, акрил на холсте, видео, общий вид

Irina Nakhova preparing to cast the polyurethane foam for «Momentum Mortis», Berkeley Heights, New Jersey, 1990
 Irina Nakhova formt den Montageschaum für „Momentum Mortis“, Berkeley Heights, New Jersey, 1990
 Ирина Нахова готовится отлить форму из полиуретановой пены для «Momentum Mortis», Беркли Хайтс, Нью-Джерси, 1990



Working with Elena Shakhovskaya on «Momentum Mortis» at Billy Klüver's and Julie Martin's garden, Berkeley Heights, New Jersey, 1990
 Gemeinsame Arbeit mit Elena Shakhovskaya an „Momentum Mortis“ im Garten von Billy Klüver und Julie Martin, Berkeley Heights, New Jersey, 1990
 Работа над «Momentum Mortis» совместно с Алёной Шаховской в саду у Билли Клювера и Джули Мартин, Беркли Хайтс, Нью-Джерси, 1990

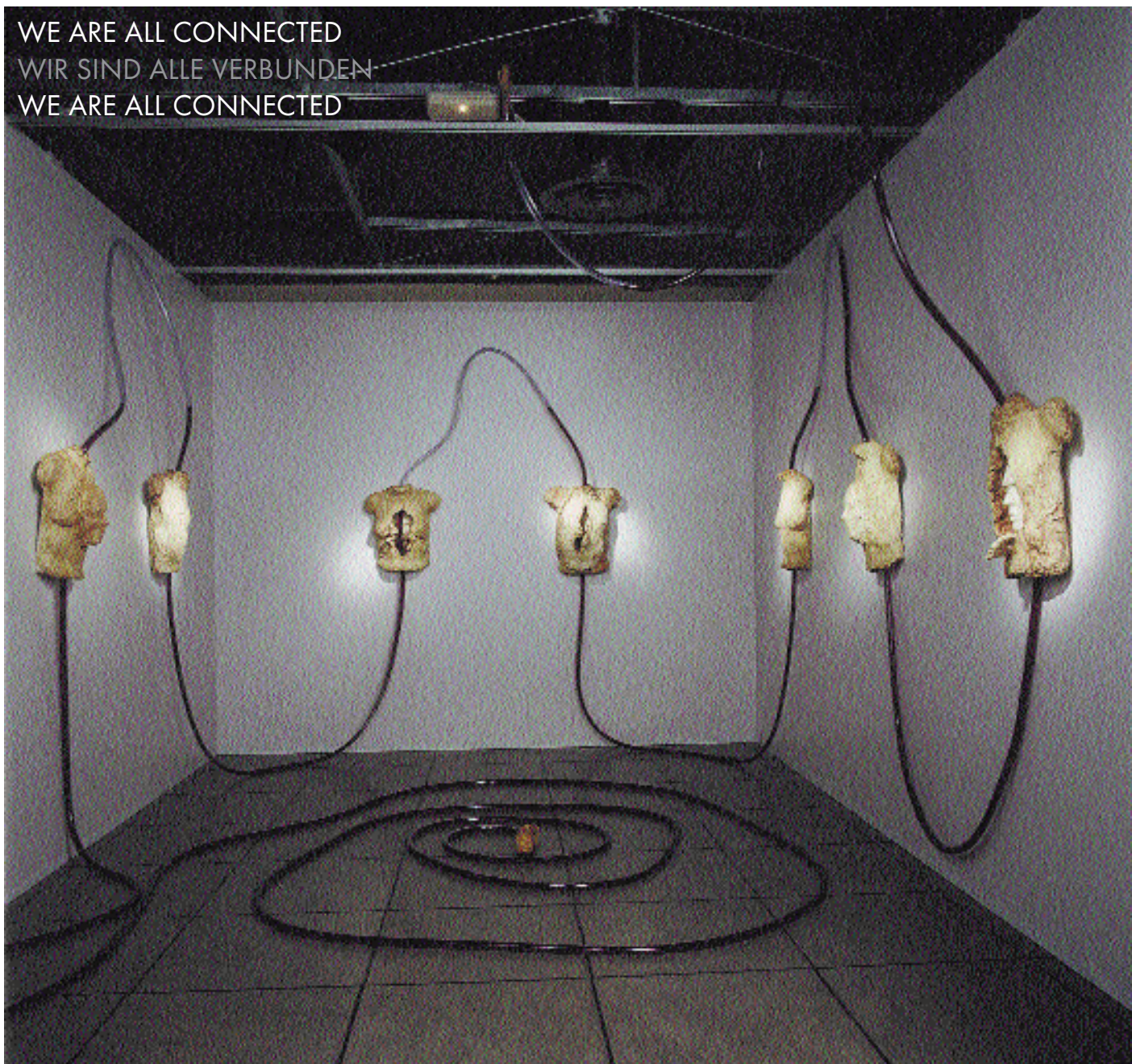


«In Memoriam», Chicago International Art Exposition, Special Project Installation, Chicago, 1992, installation view
 „In Memoriam“, Chicago International Art Exposition, Sonderprojekt, Chicago, 1992, Installationsansicht
 «In Memoriam», Международная Художественная выставка в Чикаго, Специальный Инсталляционный Проект, Чикаго, 1992, общий вид

IN MEMORIAM IN MEMORIAM IN MEMORIAM

«In Memoriam», Chicago International Art Exposition, Special Project Installation, Chicago, 1992, installation view, 1930s steam bath, plaster, watercolors, living plants
 „In Memoriam“, Chicago International Art Exposition, Sonderprojekt, Chicago, 1992, Installationsansicht, 1930er Dampfbad, Gips, Wasserfarben, lebende Pflanzen
 «In Memoriam», Международная Художественная выставка в Чикаго, Специальный Инсталляционный Проект, Чикаго, 1992, общий вид, электрическая парилка 1930-х гг., гипс, акварель, живые растения





«We Are All Connected», Musée de la poste, Paris, 1993,
installation view, plaster, ceramics, plastic tube, wine
„Wir sind alle verbunden“, Musée de la poste, Paris, 1993,
Installationsansicht, Gips, Keramik, Plastikschauch, Wein
«We Are All Connected» (общий вид) 1993,
гипс, керамика, пластиковые трубки, вино.
Musée de la poste, Париж

«We Are All Connected», work in progress at La Base in Paris, 1993
„Wir sind alle verbunden“, fortlaufende Arbeiten im La Base in Paris, 1993
Работа над инсталляцией «We Are All Connected», La Base, Париж, 1993

12 SELECTED INSTALLATIONS
1994–2004
12 AUSGEWÄHLTE INSTALLATIONEN
1994–2004
12 ИЗБРАННЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЙ
1994–2004



FRIENDS AND NEIGHBORS

1994

Coats, dummies, approx. 160 cm height each,
oil and acrylics, electronics;
Engineering: Per Biørn

Entering the dark room, one encounters sculptural images of Greek statues, painted on ten overcoats displayed on tailor's dummies. Touching a particular coat will activate an individual audio-message, «greeting» the viewer with comments addressing racism, homophobia and gender inequity, such as: «Take your dirty fucking white hands off me. I hate fucking white people, spreading your misery all over the goddamn world and telling us it's good for us». The «low» greetings contrast with the beautifully rendered «high» Greek images, forcing the viewer into a difficult and uncomfortable situation. The paintings, on Salvation Army coats, are inspired by classical sculptures such as «Diadumenus», a Roman copy from Delos, after the original by Polyclitus, or a rear view of the «Aphrodite of Knidos» by Praxiteles. I am interested in art history. For me it is the only true history. Combining artifacts from our everyday life with art history images, I question what is true. These coats are modern sculptures from our day. I combine them with Greek classical images which for us are worn out. Worn-out coats have real personal history, so they are more real.

Irina Nakhova, 1995

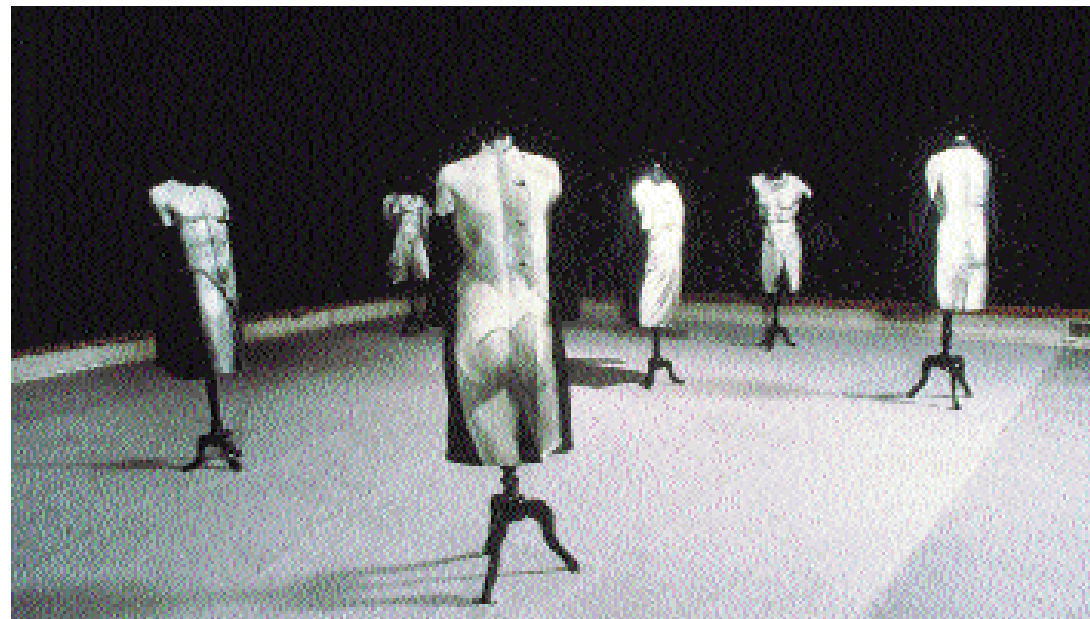
FREUNDE UND NACHBARN

1994

Mäntel, Schneiderpuppen, jede ca. 160 cm h,
Öl- und Acrylfarbe, elektronische Teile;
Technik: Per Biørn

Bei Betreten der Installation trifft der Besucher im dunklen Raum auf freistehende plastische Bilder griechischer Statuen. Als Bildträger fungieren zehn lebensgroße Mäntel, die auf Schneiderpuppen hängen. Berührt der Besucher einen der Mäntel, aktiviert er eine individuelle phonetische „Grußbotschaft“, die ihn mit allerlei rassistischen, sexistischen oder homophoben Parolen anpöbelt, wie etwa: „Nimm deine dreckigen weißen Pfoten weg von mir. Ich hasse die weißen Scheisser, die ihr gottverdammtes Elend auf der ganzen Welt ausschütten und dann noch sagen, das ist gut für euch“. Die fieseren, „niedereren“ Sprüche stehen im Gegensatz zu den schönen „hohen“ griechischen Bildern und drängen den Betrachter in eine schwierige und unangenehme Situation. Die klassischen Figuren auf den Heilsarmeeemänteln sind von antiken Skulpturen inspiriert, u.a. von „Diadoumenos“, einer römischen Kopie nach einem Original von Polyklet aus Delos, oder der Rückenansicht der „Aphrodite aus Knidos“ von Praxiteles. Ich interessiere mich für die Geschichte der Kunst – sie ist für mich die einzige „wahre“ Geschichte. Indem ich Konstrukte aus unserem Alltagsleben mit Bildern aus der Kunstgeschichte kombiniere, hinterfrage ich, was wahr ist. Diese Mäntel sind die Skulpturen unserer Zeit. Ich kombiniere sie mit klassischen griechischen Bildern, die „abgetragen“ sind. Abgetragene Mäntel haben eine reale persönliche Geschichte und sind daher mehr wirklich, mehr wahr.

Irina Nakhova, 1995





ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ

1994

Пальто, портновские манекены, около 160 см
высотой каждый, масло и акрил, электроника
Инженер: Пэр Бьорн

Попадая в крошечную темноту пространства инсталляции, вы обнаруживаете себя в непосредственной близости с античными статуями. Они оказываются изображениями, написанными на старых пальто, которые надеты на портновские манекены. Если зритель дотронется до пальто – у статуи активируются аудиопослания, у каждой скульптуры – свое. Эти послания обращены к зрителю с разными комментариями относительно расизма, гомофобии и неравенства полов. Например: «Убери от меня свои ебанные белые лапы. Я ненавижу белокожих. Развели свое убожество и еще пиздят, что это полезно для нас». Эти «низменные» высказывания контрастируют с прекрасно написанными «возвышенными» греческими образами, и приводят зрителя в замешательство. Живописные образы на пальто из комиссионки, принадлежат античной классике, например, Диадумен Поликлета, или Афродита Кносская Праксителя. Меня интересует история искусств, только она правдива. Совмещая артефакты повседневной жизни с историческими образами, я задаю вопрос: что ложно, а что истинно? Поношенные пальто из комиссионки – это современные скульптуры. Я совмещаю их с классическими образами, которые тоже изрядно «затасканы». У каждого пальто – своя история, более предствимая и тем более реальная.

Ирина Нахова, 1995



DADDY NEEDS TO RELAX

1996

Video screen, armchair with audio pillow, plaster pillows with printed images, various sizes, approx. 20 x 45 x 65 cm, rope, two mechanical balls

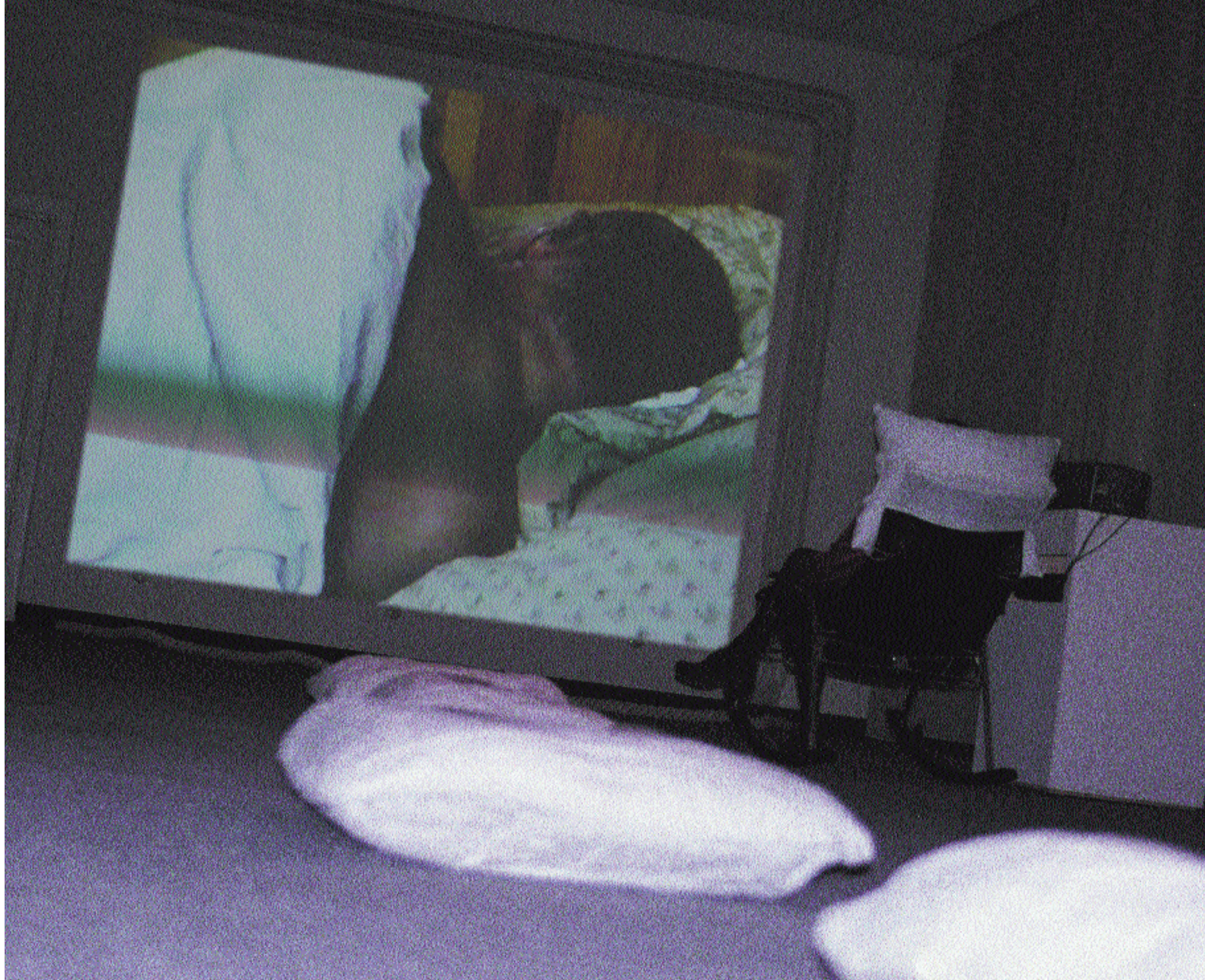
Nakhova's installation – American in form and Moscovite in content – brilliantly combines the objectives of contemporary art with relationships typical of the Moscow art scene. This produced the unforgettable character of Joseph Backstein, sleeping hard on a big projection screen. He personifies the role of a «godfather» in the Moscow Conceptualist Mafia. Backstein's exploits are repre-



sented by the rows of pillows on the floor, with horrific images taken from forensic medicine, referring to the nascent «theatre of cruelty». Nakhova takes up motifs of estrangement and catharsis. The pillows, made of plaster, endanger the viewers' feet. Those who manage to slip through this maze of dreams generated by Backstein deserve to relax. They may sit comfortably in the armchair facing the sleeping Backstein, watch the magic balls rolling around below the screen and listen to a sweet Italian song. Nakhova says her idea was «to crush the viewer to a pulp, because if the viewer is a rigid construct, he or she cannot perceive anything at all».

Andrej Kovalev

(excerpts of the essay «Palpating the Fictions», first published in: Segodnya, August 14, 1996)



DADDY MUSS AUSSPANNEN

1996

Bildschirm, Armsessel mit Audio-Kissen, bedruckte Gipskissen, verschiedene Größen, ca. 20 x 45 x 65 cm, Seil, zwei mechanische Bälle

Amerikanisch in der Form and moskovitisch im Inhalt, verbindet Nakhovas Installation perfekt die Programmatik zeitgenössischer Kunst mit typischen Beziehungen in der Moskauer Kunstszene. Letzterer entspringt die unvergessliche Darstellung des Joseph Backstein, in der er angestrengt schlafend auf einer Großbildleinwand zu sehen ist. Er zeigt sich in der Rolle eines „Paten“ der Moskauer Konzeptualisten-Mafia. Von Backsteins Taten berichten die am Boden aufgereihten Kissen, auf denen horrende Bilder aus der Gerichtsmedizin auf das wieder auflebende „Theater der Grausamkeit“ verweisen. Nakhova greift Motive der Entfremdung und der Katharsis auf. Die Kissen aus Gips scheinen bedrohlich die Füße der Besucher zu attack-

ieren. Jene, die es schaffen, diesem von Backstein generierten Labyrinth der Träume zu entkommen, verdienen Entspannung. Sie können es sich im Armsessel gemütlich machen - den schlafenden Backstein vor Augen -, die unter dem Bildschirm hin- und herrollenden magischen Bälle beobachten und einem süßen italienischen Lied lauschen. Nakhovas Intention besteht darin, „den/die BetrachterIn zu Brei zu zermahlen, denn als starres Konstrukt könne er/sie nichts wahrnehmen“.

Andrej Kovalev

(Auszüge aus „Das Abtasten von Fiktionen“; Erstveröffentlichung in: Segodnya, 14.8.1996)



ПАПЕ НУЖНО ОТДОХНУТЬ

1996

Видео экран, кресло с аудио-подушкой, гипсовые подушки с напечатанными изображениями (размер около 45 x 65 x 20см) веревка, 2 механических шара

«Американская» по форме и московская по содержанию работа Наховой, замечательно точно соответствует набору программ актуального искусства вкупе с типичными для московского искусства внутренними разборками. К последним относится незабвенный образ старательно спящего на большом экране Иосифа Марковича Бакштейна, который в данном случае иронически представляет «отца» московской концептуалистской мафии, чей сон почтительно охраняет его «бригада». Результат производственной активности Бакштейна представлен равномерно разложенными на полу подушками, на которых нанесены весьма щекочущие изображение фотографии из учебника по судебной медицине. Сии изображения мягко и ненавязчиво апеллируют к возрождаемому «театру жестокости». Нахова ввела мотив отстранения и катарсиса. Подушки неожиданно оказываются жесткими, гипсовыми, и проход по затемненному царству Гипноса подвергает зрителя опасности больно удариться ногой.

Но тому, кто выбрался из этого лабиринта сна, порожденного Бакштейном, предлагается релаксация: можно расположиться в мягком кресле и, воззрившись на сон Иосифа Марковича, наблюдать магические самодвижущиеся шары, катающиеся по полу перед экраном, прослушивая при этом через наушники чудную итальянскую песню. По словам Наховой, ее задачей было «перемолоть зрителя в pulp как в материал, ибо когда зритель сам представляет из себя жесткую конструкцию, восприятия не происходит вообще».

Андрей Ковалев

(отрывки из статьи «Пальпирование фикций», опубликованной в газете «Сегодня» 14/08/1996)





QUEEN

1997

Iron, aluminium, papier mâché, parachute silk,
wooden pedestal with fitted electrical and electronic parts,
238 x 69 x 69 cm (deflated), 366 x 69 x 69 cm (inflated).
Engineering: Gordon Meldrum

The sculpture «Queen» is transformed when a motion detector is set off. «At rest», it resembles a classical sculpture: a life-size Gothic-style female figure, a mediaeval queen, tightly draped from crown to feet in silken cloth, still, rapt, enigmatic. At the approach of a viewer, a fan in the pedestal roars into action, inflating the silk into a phallic pillar almost twice as high. The female figure is suddenly replaced by a huge, shining, sand-coloured condom. When the viewer stands back, the fan switches to «suction», and noisily reduces the phallus once more to the smaller queen.

The work was originally created for an exhibition entitled «Margareta x 4», at the Kalmar Konstmuseum (Sweden), to mark the 600th anniversary of Queen Margareta's treaty for the unification of Scandinavia. Nakhova parodies the gender clichés: on the one hand the blown-up symbol of male power under public observation, on the other the private sphere of delicate womanhood.

Barbara Wally, 2003





KÖNIGIN

1997

Eisen, Aluminium, Papiermaché, Fallschirmseide, hölzerner Sockelschrank mit elektrischen und elektronischen Einbauten, 238 x 69 x 69 cm (angesaugt), 366 x 69 x 69 cm (aufgeblasen)
Technik: Gordon Meldrum

„Königin“ ist eine Skulptur, die sich durch Auslösen eines Bewegungsmelders verändert. Im „Ruhezustand“, also allein im Raum, gleicht sie einer klassischen Skulptur: eine weibliche Figur in Lebensgröße, die durch eine Krone und den gotischen Stil als mittelalterliche Königin ausgewiesen ist. Von der Krone bis zu den Füßen ist sie in ein seidiges, Falten werfendes, eng anliegendes Gewand gehüllt. Sie wirkt still, entrückt und rätselhaft. Nähert sich nun ein Betrachter, wird ein Ventilator im Sockel in Betrieb gesetzt und bläst mit Brausen die seidene Hülle zum fast doppelt so hohen, säulenartigen Phallus auf. Vom weiblichen Körper ist nichts mehr zu sehen, der Betrachter sieht sich plötzlich einem glänzenden, sandfarbigen Riesenkondom gegenüber. Zieht sich der Betrachter wieder zurück, stellt sich der Fön auf „Ansaugen“ um und reduziert den Phallus laut einatmend wieder zur kleinen Königin.

Die Skulptur wurde ursprünglich für die Ausstellung „Margareta x 4“ im Kunstmuseum Kalmar zu Ehren der Königin Margareta geschaffen, die 600 Jahre zuvor Skandinavien vereinigt hatte. Nakhova thematisiert auf groteske Weise die Geschlechterklischees - die aufgeblasene männliche Symbolik der Macht in der Öffentlichkeit beim Ausatmen und die dem Privaten zugeordnete fragile Weiblichkeit in der Einsaugphase.

Barbara Wally, 2003

КОРОЛЕВА

1997

Железо, алюминий, папье-маше, парашютный шелк, деревянный постамент с вмонтированными электрическими и электронными приборами. 238x59x59 см (в сдутом виде), 366 x 69 x 69 см (в надутом виде)
Инженер: Гордон Мелдрам

«Королева» преобразается в присутствии зрителя. В состоянии покоя она напоминает классическую скульптуру: готическая женская фигура в полный рост, средневековая властительница, с ног до головы задрапированная в шелк, застывшая, таинственная. При приближении зрителя зашумит мотор, надувая шелк в фаллическую колонну, почти вдвое выше. Женская фигура неожиданно замещается гигантским, сияющим песочного цвета презервативом. Когда зритель удаляется, мотор переключается на «всасывание» и шумно уменьшает фаллос до маленькой королевы.

Работа была сделана для выставки «Маргарета x 4», в Кальмарском музее искусств (Швеция), к 600-летию Кальмарского Договора об объединении Скандинавии, подписанного королевой Маргаретой. Нахова пародирует гендерные роли: с одной стороны раздутый на публике символ мужской силы, с другой – частная сфера хрупкой женственности.

Барбара Валли, 2003





WHAT I SAW

1997

Bear sculpture, burlap, hay, approx. 75 x 200 x 130 cm;
foam telephone sculpture, approx. 50 x 60 x 60 cm;
parachute silk/inflatable, approx. 40 x 60 x 45 cm;
electronics, video, gouache on paper, 12 x 8 cm

Simultaneous exhibitions by Irina Nakhova and John Tormey, held in Moscow at XL and ICA respectively, are devoted to the theme of communication...

The Russian side/site shows a bear sleeping in its lair, deeply oblivious, dreaming of past and future. The beast inflates its ectoplasmic soul, which hangs from the ceiling of its winter shelter.



The American side/site shows a herd of multiple creatures, totems of various tribes that inhabit the «Home of the Brave». They try to talk to the outer world without communicating with each other.

The conceptual trick consists in the fact that on closer inspection, the creatures inhabiting the two sites/sites turn out to be empty. The bear is a dummy packed with hay, his soul an air-filled silk bubble. The American totems, too, are nothing but empty skins. They are neurotic and suffer from being so close to each other. Their only filler, their only escape from the empty void, could be the other's body or soul. But the "filler" might feel like a raving patient in a psychiatric hospital, if not a serial killer with a muzzle.

Nikita Alexeev

(Excerpts of the essay «Discommunication», first published in: «What I saw»/«Haul Ass Dude», XL Gallery, Moscow, 1997)





WAS ICH SAH

1997

Bärenskulptur, Rupfen, Heu, ca. 75 x 200 x 130 cm;
Telefonskulptur aus geschäumtem Material, ca. 50 x 60 x 60 cm;
Objekt aus aufblasbarer Fallschirmseide, ca. 40 x 60 x 45 cm;
elektronische Teile, Video,
Gouache auf Papier, 12 x 8 cm

Zwei simultane Ausstellungen von Irina Nakhova und John Tormey in der XL Galerie und im ICA (beide in Moskau) widmen sich dem Thema Kommunikation.

Auf der russischen Seite sieht man einen schlafenden Bären auf seinem Lager, der, versunken in Langzeit-Vergessen, von der Vergangenheit und der Zukunft träumt. Das Vieh bläst dabei seine protoplasmatische Seele auf, die von der Decke seines/ihres Winterquartiers herabhängt. Auf der amerikanischen Seite sieht man eine Herde von Kreaturen, Totems verschiedener Stämme, welche das „Heim der Tapferen“ bewohnen. Sie versuchen mit der Außenwelt zu sprechen ohne miteinander zu kommunizieren.

Der besondere Trick im Konzept besteht darin, dass die Wesen, welche die beiden Seiten/Orte bewohnen, bei näherer Ansicht leer sind. Der Bär ist eine mit Heu vollgestopfte Attrappe (Strohmann), seine Seele eine luftgefüllte Seidenblase. Die amerikanischen Totems sind auch nichts anderes als leere Häute. Sie sind neurotisch und leiden darunter, dass sie so nahe beieinander sind. Ihre einzige Füllung, ihre einzige Rettung aus der Leere und dem Nichts, könnte der Körper oder die Seele des Anderen sein. Aber der „Füller“ fühlt sich vielleicht wie ein toben-der Patient in einer psychiatrischen Anstalt, wenn nicht gar wie ein Serienkiller mit Maulkorb.

Nikita Alexeev

(Auszüge aus: „Discommunication“. Erstveröffentlichung in: „What I saw“ / „Haul Ass Dude“, Katalog XL Gallery, Moskau 1997)

ЧТО Я ВИДЕЛ

1997

Мешковина, сено, скульптура медведя (прибл. 200 x 130 x 75 см), пенопластовая скульптура телефона (прибл. 60 x 60 x 50 см), парашютный шелк (в надутом виде прибл. 60 x 45 x 40 см), электроника, видео, гуашь на бумаге (12 x 8 см)

Одновременные выставки Ирины Наховой и Джона Торми в галерее XL и в ИСИ посвящены теме общения.

Русская сторона и местоположение – это берлога спящего медведя. Мечтая в многомесячном забытии о прошлом и будущем, зверь эктоплазмирует свою душу, зависающую под низким потолком его/ее зимнего убежища.

The American side – это скопище разнообразных тварей, тотемов различных племен, населяющих «Родину Отважных». Они, не коммуницируя меж собою, пытаются говорить с внешним миром. Все же концептуальный фокус проекта в том, что твари, обитающие в этих местах, на сторонах, в точке пристального взгляда – пустые. Медведь – это чучело, набитое соломой, его душа – это пузырь из шелка, надутый теплым воздухом.

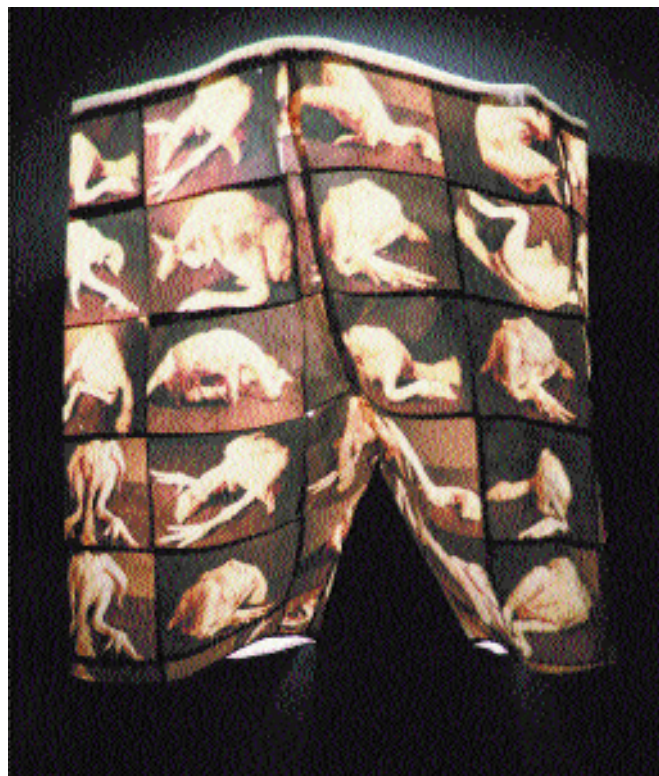
Американские тотемы тоже не более, чем пустые шкурки. Они невротичны и страдают от того, что вынуждены находиться рядом. Их единственным наполнителем, их спасителем от пустой пустоты может быть только чужое тело, чужая душа.

Но «наполнитель» вполне может почувствовать себя если не серийным убийцей в наморднике, то уж точно пациентом буйного отделения психиатрической клиники.

Никита Алексеев

(отрывки из статьи «Дискоммуникация», опубликованной в «Что я видел», XL-галерея, Москва, 1997)





SHOWROOM WITH BIG RED

1998

Various objects: Parachute silk inflatable, inflated approx. 160 x 450 x 100 cm, gel transfer on fabric, each approx. 50 x 60 x 30 cm, foam, 65 x 90 x 20 cm, sand, latex, 20 x 25 x 25 cm, sound, electronics

«Showroom» is a space equipped with a variety of devices where potential customers can observe samples of our new products and pleasantly spend time awaiting their order. Clients experience different tactile feelings reinforced with sensual visual images. For the diversion of our visitors, there is a children's playpen equipped with two infants who crawl around and mumble «Hungry, mommy» when activated.

#1 is a soft, flat, tactually appealing panel resembling a child's mattress. It has several openings. When a visitor inserts a finger, object #6 is activated.

#6 resembles a very large pillow, approximately 170 cm high and 440 cm wide, made of parachute silk. When activated by #1, the pillow inflates and its protrusions are erected. #2 is a control panel set on a pedestal, and has three soft, malleable «joysticks». Visitors may reshape the form of the joysticks, which are pleasant to the touch and which also activate other items. In the center of «Showroom», samples of our product are displayed. The extra-large men's and women's underwear is both durable and sophisticated.

Irina Nakhova, 1998

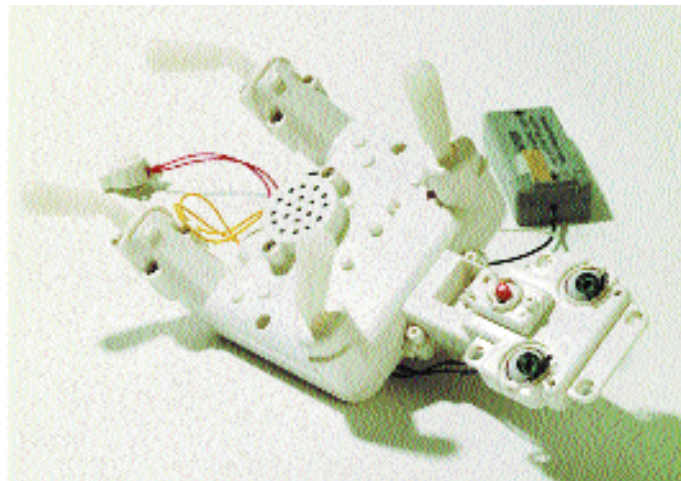


SCHAURAUM MIT DEM GROSSEN ROTEN

1998

Verschiedene Objekte: Aufblasbare Fallschirmseide, leer ca. 160 x 450 x 100 cm, Gel-beschichtete Stoffteile, alle ca. 50 x 60 x 30 cm, geschäumtes Material, 65 x 90 x 20 cm, Sand, Latex, 20 x 25 x 25 cm, Ton, Elektronik

„Schauraum“ ist ein mit diversen Artikeln ausgestatteter Raum, in dem potentielle Kunden Musterstücke unserer neuen Produktlinie betrachten sowie in angenehmer Atmosphäre auf ihre Bestellung warten können. Verschiedenste angenehme haptische Erfahrungen, verstärkt noch durch sinnliche Bilder wirken auf die Kundschaft ein. Um den Aufenthalt für unsere Besucher angenehm zu gestalten gibt es einen Kinderlaufstall, ausgestattet mit zwei Kleinkindern, die bei Aktivierung herumkrabbeln und



„Mami, Hunger“ quängeln.

Artikel Nr. 1 ist eine weiche, sich angenehm anfühlende Wandfläche, die einer Kindermatratze ähnelt. Sie hat mehrere Öffnungen. Bei Einführen eines Fingers in die Öffnung aktiviert der Besucher Objekt Nummer 6.

Nummer 6 ähnelt einem sehr großen Wandkissen aus Fallschirmseide und misst ungefähr 170 cm in Höhe und 440 cm in Breite. Aktiviert durch Nummer 1 wird es aufgepumpt und richtet seine fühlartigen Auswüchse (Tentakeln) auf den Besucher. Nummer 2 ist eine Steuerkonsole mit drei weichen, formbaren „Joysticks“. Angenehm in der Handhabung können sie vom Besucher je nach Lust geknetet werden. Darüber hinaus aktivieren die Joysticks weitere Objekte.

In der Mitte des Verkaufsraumes befinden sich weitere Ausstellungsstücke unserer Produktlinie: extragroße Männer- und Damenunterhosen, zugleich langlebig und raffiniert in der Ausstattung.

Irina Nakhova, 1998

SHOWROOM С БОЛЬШИМ КРАСНЫМ

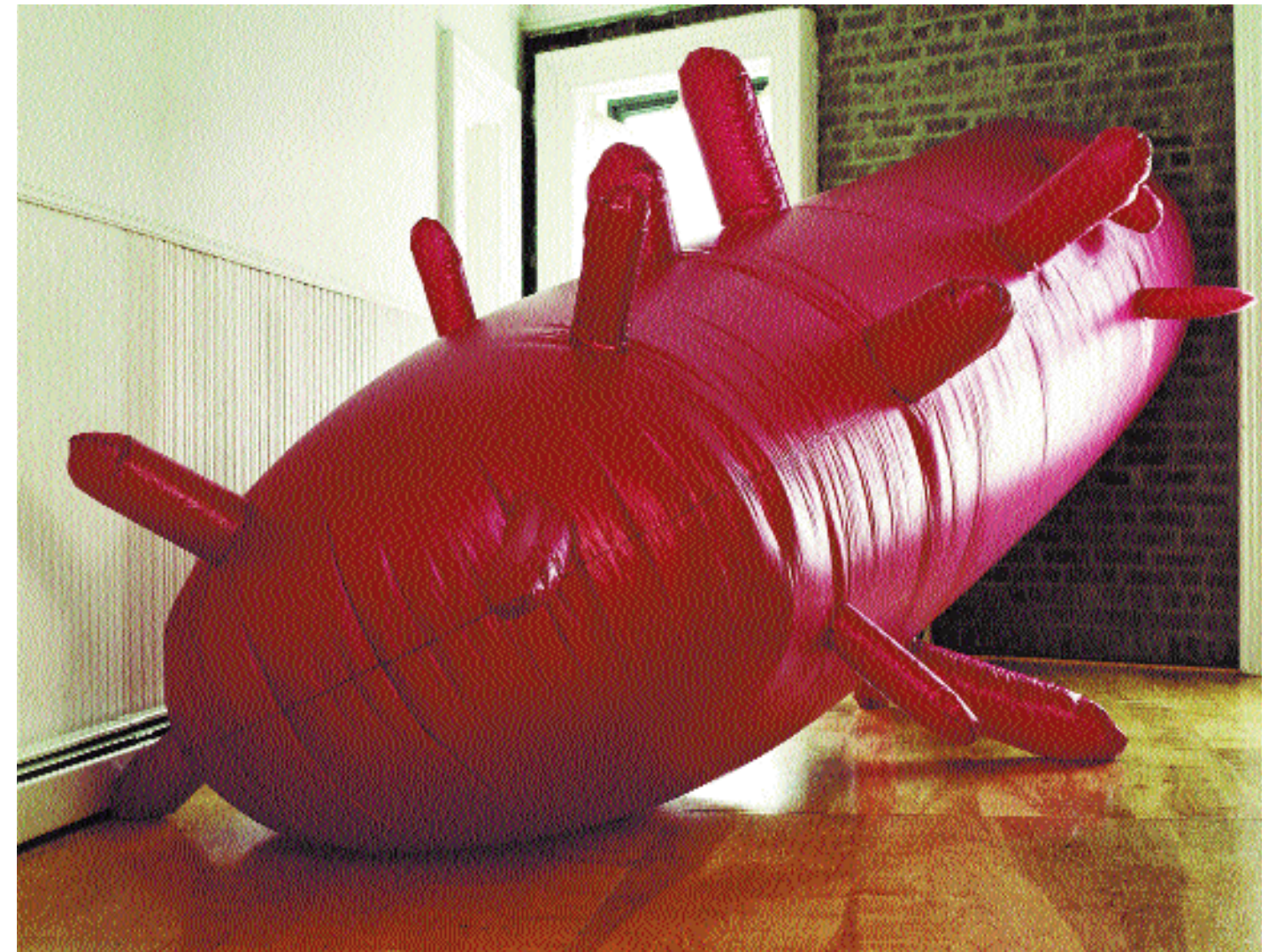
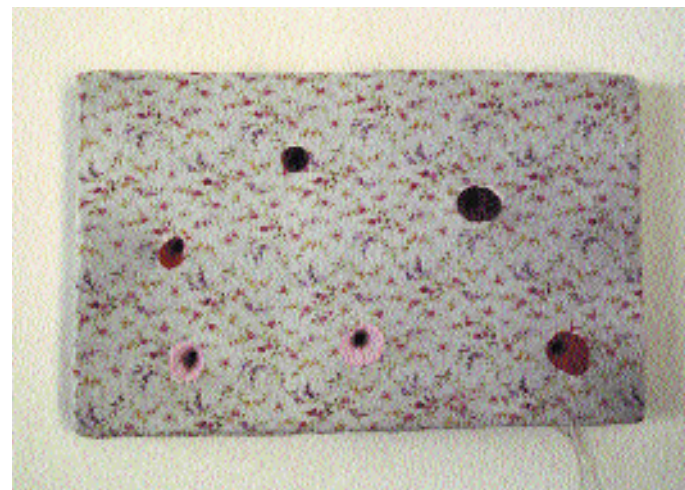
1998

Различные объекты: надувные из парашютного шелка (140 x 450 x 100см); из поролона и ткани (65 x 90 x 20 см); из песка и латекса (25 x 25 x 20 см); гелевые переводные изображения на ткани (прибл. 60 x 50 x 30 см каждый); звук, электроника

«Showroom» представляет собой пространство, где покупатель может посмотреть образцы нашей продукции, заказать понравившееся изделие и приятно провести время. Для этой цели наша комната оборудована двумя пультами управления. Пульт №1 – это мягкий приятный на ощупь объект, наподобие детского матрасика с несколькими отверстиями для пальцев. Засовывая палец внутрь, покупатель получает приятное чувственное ощущение, подкрепленное сенсорными визуальными образами: «удлинители» на противоположной стене начинают надуваться и «встают». Для удобства посетителей наша комната также оснащена детским манежем с двумя детьми, которые при активации пульта №2 начинают ползать по манежу и лепетать: «хочу кушать, мама», создавая домашний уют.

Пульт №2 по форме напоминает панель управления компьютером с тремя «джойстиками», сделанными из пластичного материала, и принимающими различные формы при ощупывании. В центре зала вывешены образцы нашей продукции – женские и мужские трусы больших размеров. Уникальные образцы подсвечены изнутри и демонстрируют неповторимую красоту рисунка полупрозрачной ткани.

Ирина Нахова, 1998



BIG RED

1998

Parachute silk inflatable, inflated: 150 x 500 x 150 cm, electronics, sound: «Disturbance of air space could lead to unpredictable consequences»

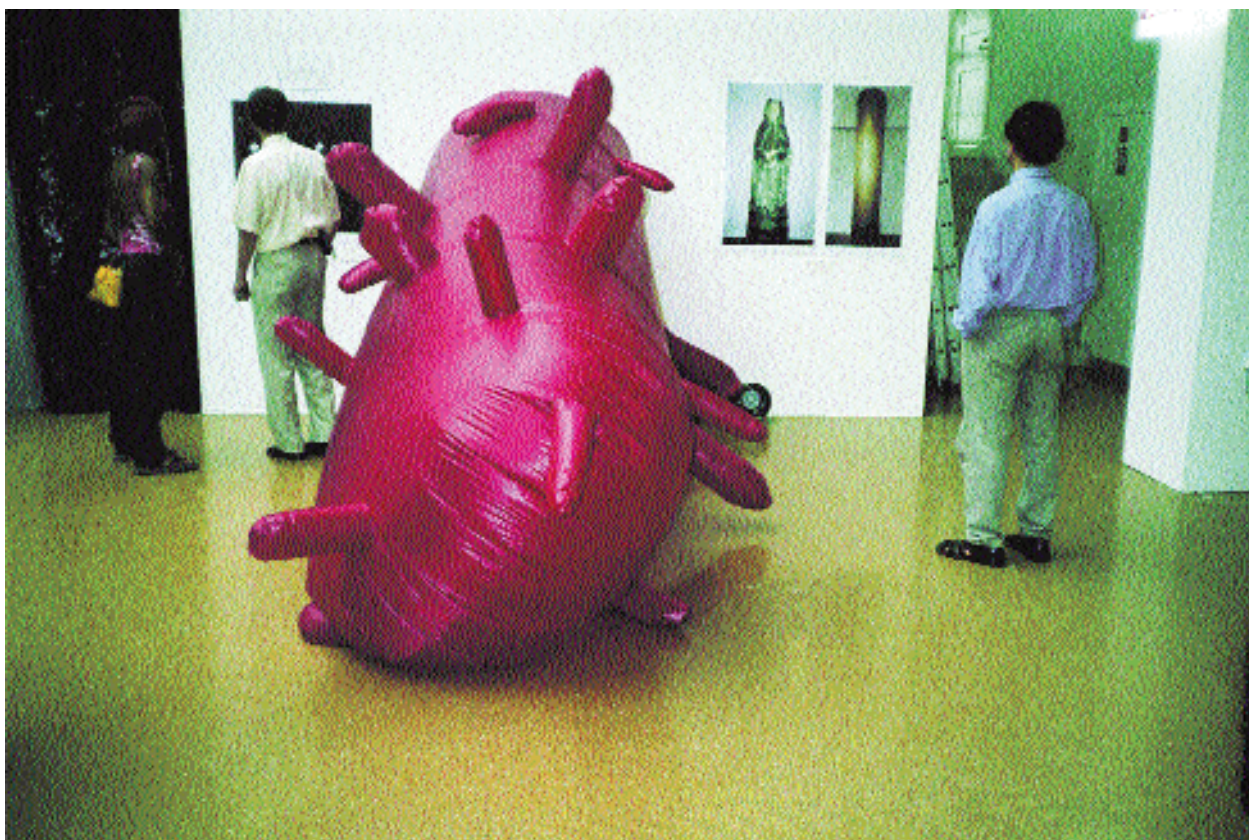
The exhibition by Irina Nakhova consists of only two objects. Both are alive, interactive, curious, and a bit nervous; both cannot wait until they meet and move towards each other. One is Big Red, the other is Homo Sapiens. Big Red is actually big and red, resembling a zeppelin, a cucumber, an amoeba, a condom, a sock – depending on his activity status. Made of parachute silk, he either lies on the floor if nobody is with him, or inflates and floats towards whoever has trespassed on the invisible boundary of his dwelling.

The creature's creator, Irina Nakhova, has worked on interactivity for a long time. Her works are always very simple yet at the same time ambiguous. Technically, her objects are made at the

same elementary level as psychological mechanisms that «move» the viewer.

Big Red inflates and drags towards whoever has encroached on his space, simultaneously ousting the source of his excitement. Action generates counteraction. It is one step from love to hate. Russian friendship strangles (foreigners can hardly understand this). Western reflex protects privacy (for which there is not even a word in Russian). Curiosity, aggression, fear – all in a single balloon. His secret is as simple as his electric circuit.

Serge Khripoun, 2004 (shortened version of «Are You Ready...?», first published in: Big Red, XL Gallery, Moscow, 2000)



DAS GROSSE ROTE

1998

Aufblasbare Fallschirmseide, gefüllt: 150 x 500 x 150 cm, Elektronik, Stimme: „Die Störung des Luftraums kann zu unvorhersehbaren Konsequenzen führen“

Die Ausstellung von Irina Nakhova besteht aus nur zwei Objekten: Beide sind lebendig, interaktiv, neugierig und ein bisschen nervös; beide können es nicht erwarten, sich zu treffen und einander zu nähern. Eines ist das „Große Rote“ und das andere der „Homo Sapiens“. Das „Große Rote“ ist tatsächlich groß und rot, es ähnelt je nach Aktivitätsstatus einem Zeppelin, einer Gurke, einer Amöbe, einem Kondom oder einer Socke. Es liegt schlaff und schrumpelig auf dem Boden, wenn ihm keiner Gesellschaft leistet, überschreitet jedoch jemand die unsichtbare Grenze seines Reiches bläst es sich auf und bewegt sich in die Richtung des „Homo“.

Irina Nakhova, die Schöpferin dieser Kreatur, arbeitet seit langer Zeit mit Interaktivität. Ihre Arbeiten sind immer sehr einfach und dennoch vieldeutig und funktionieren technisch auf der gleichen elementaren Ebene wie psychologische Mechanismen, die den Betrachter „bewegen“.

Das „Große Rote“ bläht sich ja eigentlich nur auf und kriecht gleichsam demjenigen entgegen, der in sein Revier eindringt, andererseits vertreibt es damit auch die Quelle seiner freudigen Erregung. Wirkung erzeugt Gegenwirkung. Es ist nur ein Schritt von der Liebe zum Hass. Russische Freundschaft erdrückt (was Ausländer nicht nachvollziehen können). Der westliche Reflex schützt die Intimsphäre (so ein Wort existiert nicht einmal in Russisch). Neugier, Aggression und Angst in einem Ballon. Und sein Geheimnis ist so einfach wie seine Elektrik.

Serge Khripun, 2004

(gekürzte Version von: „Bist Du bereit...?“, Erstveröffentlichung in: Big Red, Katalog XL Gallery, Moskau 2000)

БОЛЬШОЙ КРАСНЫЙ

1998

Надувной парашютный шелк (в надутом состоянии 500 x 150 x 150 см), электроника, звук: «Нарушение воздушного пространства может привести к непредсказуемым последствиям»

Выставка Ирины Наховой состоит всего из двух предметов. Оба живые, интерактивные, любопытные, немного нервные, оба ждут встречи и движутся навстречу друг другу. Одного зовут Большой Красный, другого – Homo Sapiens. Большой Красный действительно большой и красный, напоминает дирижабль, огурец, амёбу, презерватив, носок – в зависимости от степени активности. Сделанный из парашютного шелка, он то безвольно лежит на полу, когда никого нет рядом, то наполняется воздухом и ползет навстречу любому, кто пересекает невидимую границу его жилища.

Создатель этого существа, Ирина Нахова, давно и успешно работает с интерактивными объектами и инсталляциями. Ее работы очень просты и одновременно неоднозначны, а сами объекты устроены так же элементарно, как и психологические механизмы, которыми они «цепляют» зрителя.

Большой Красный всего лишь раздувается и ползет навстречу тому, кто попал в его пространство, одновременно вытесняя источник своего возбуждения. В этой схеме – вся жизнь. Действие рождает противодействие. От любви до ненависти один шаг. Русская дружба взасос до удушья (что сложно понять иностранцу) и западный рефлекс защиты privacy (что практически непереводимо на русский). Любопытство, агрессия и страх в одном баллоне. А секрет его так же прост, как его электрическая схема.

Сергей Хрипун, 2004

(сокращенный вариант статьи «Ты готов?..», опубликовано в брошюре «Большой красный» XL галерея, Москва, 2000)



DEPOSITION

2000

Four paintings, oil and acrylic on canvas, 183 x 117 cm each, sound (special thanks to Carmen Kordas and Manuel Wally), electronics, 12 parachute silk inflatables, electronics, fans, variable from 60 to 100 cm length, papier mâché, 130 x 130 x 150 cm

This installation is an example of recyclable history and our theatrical soap opera culture. Talking food-paintings on a wall reflect the traditional scene of the Deposition from the Cross; the sculptural part represents another classical theme: the Annunciation. In fact, it is the beginning and nearly the end of the same story. Involuntary conception (woman as a mere container for higher



actions or ideas) results in the blame for all miseries that happen later. So the paintings scream: «Mother, why did you leave me?» in the vein of «Eli, Eli, lama sabachthani!» (My God, my God, why hast thou forsaken me?).

«Deposition» has two phases: the powerless calm when nobody is in the exhibition space, and the active phase as soon as a viewer enters. The shape of the Virgin Mary, placed in the center of the installation, can be seen only when the fan in front of her is blowing. The active phase of the figures resembles the Virgin Mary and the angels from Jean Fouquet's Melun Diptych «The Virgin Mary and Child» (approx. 1451). She looks like the winner of an American beauty contest, with big breasts and a «Slim-Fast» waist. With the fans blowing behind them, the angels are puffed up and point towards the Virgin; when the fans are off, the angels are limp and droopy.

Irina Nakhova, 2000

DEPOSITION

(Kreuzabnahme)

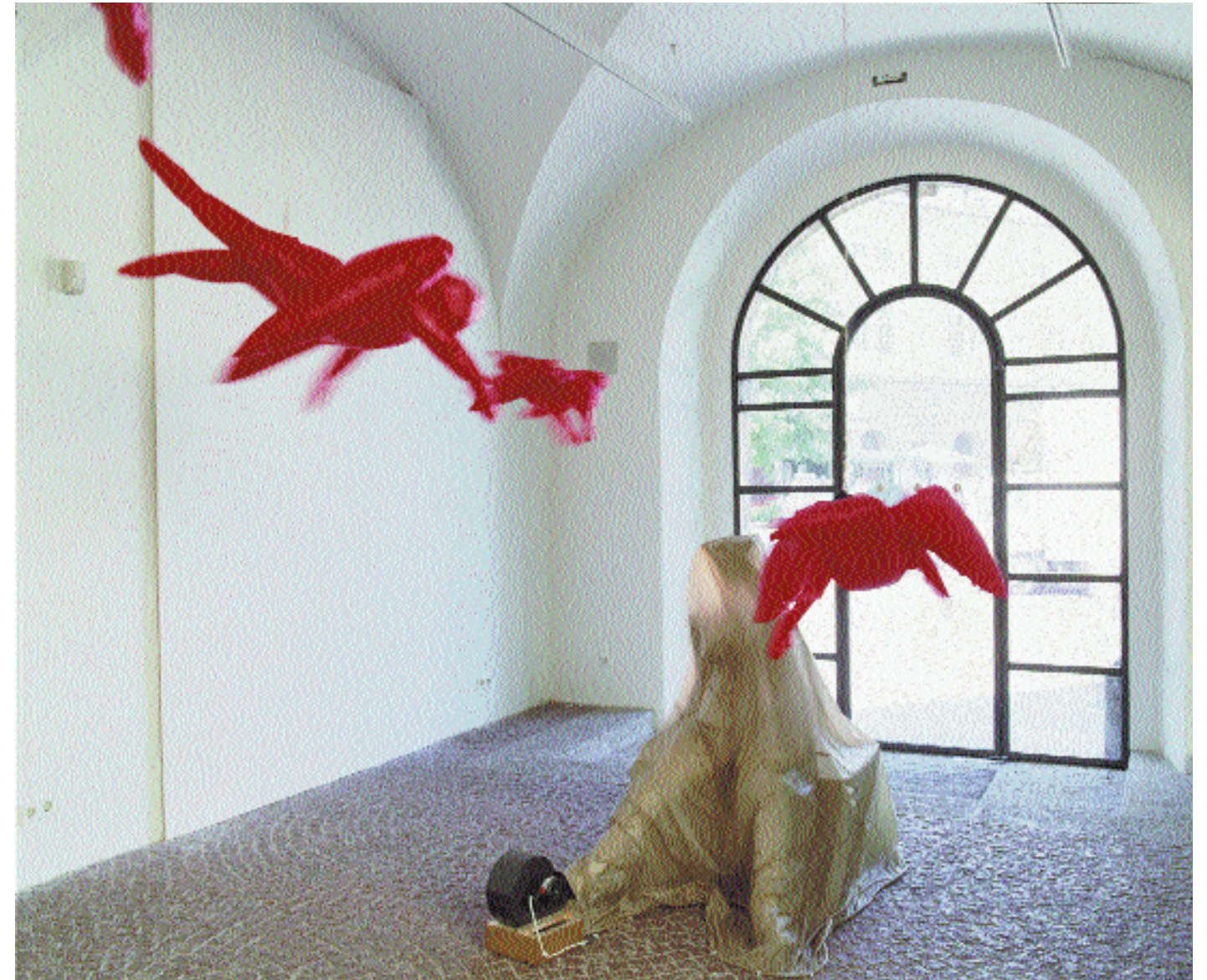
2000

Vier Gemälde, Öl und Acryl auf Leinwand, je 183 x 117 cm, Tonkulisse (Dank an Carmen Kordas and Manuel Wally), Elektronik; 12 aufblasbare Objekte aus Fallschirmseide, Elektronik, Ventilatoren, unterschiedl. in Länge: 60-100 cm, Papiermaché, 130 x 130 x 150 cm

Die Installation symbolisiert sowohl die Wiederverwertbarkeit von Geschichte als auch unsere Seifenoper-Kultur. Sprechende Speise-Bilder an einer Wand reflektieren die traditionelle Szene der Kreuzabnahme; der skulpturale Bereich bezieht sich auf ein anderes klassisches Thema: Mariä Verkündigung. Es handelt sich hier also um den Beginn und beinahe das Ende von ein und derselben Geschichte, die mit der unfreiwilligen Empfängnis (die Frau als bloßes Gefäß für höhere Vorgänge und Ideen) beginnt und in deren Schuld für alle künftigen Qualen endet. So rufen die Gemälde „Mutter, warum hast du mich verlassen?“ in Anlehnung an „Eli, Eli, lama sabachtani!“ - Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?

„Deposition“ hat zwei Phasen: die kraftlose Stille - wenn sich niemand im Ausstellungsraum befindet - und das aktive Stadium – sobald ein Besucher eintritt. Die Figur der Jungfrau Maria befindet sich in der Mitte der Installation. Sie wird erst dann sichtbar, wenn der vor ihr platzierte Ventilator zu rotieren beginnt. Der aktivierte Modus der Installation erinnert an die Figur der Maria und an die roten Engel in Jean Fouquets Meluner Diptychon „Die Jungfrau Maria und Kind“ (ca. 1451). Maria gleicht aber auch einer amerikanischen Schönheitskönigin mit großem Busen und „Slim-Fast“ Taille. Die Engel sind prall und puffig aufgebläht und zeigen auf die Jungfrau, wenn die Ventilatoren in ihren Hintern sie mit Luft versorgen; sobald der Luftstrom versiegt, erschlaffen sie und werden schlapp.

Irina Nakhova, 2000





DEPOSITION

2000

Четыре живописи, масло и акрил на холстах (183 x 117 см каждая), звук (специальная благодарность Кармен Кордас и Мануэлю Валли), электроника, 12 надувных фигур из парашютного шелка, вентиляторы (от 60 до 100 см длиной), папье-маше (130 x 130 x 150 см)

Эта инсталляция – пример совмещения утилизированной истории и театрализованной культуры мыльных опер. Разговаривающие картины на стене представляют собой традиционную сцену Снятия с Креста, а скульптурная часть овеществляет другую классическую сцену – Благовещение. На самом деле – это начало и конец одной истории. Непорочное зачатие (где женщина – это просто оболочка для игры высших сил или идей) приведет к тому, что женщину же и осудят за все будущие несчастья. Так картины взывают: «Мать, почему ты меня остави-

ла?», вторя: «Эли, Эли, лама сабахтани!» (Отец, Отец, зачем ты меня покинул?). Скульптурная часть – это дюжина красных ангелов, которые при приближении зрителя «летят» в сторону женской фигуры, скрытой от взоров шелковой тканью. Зритель может идентифицировать фигуру только вблизи, когда за скульптурой вспыхнет свет, образуя нимб, и «дыхание» фена прижмет шелк к поверхности. И ангелы, и женская фигура напоминают персонажей с правой части «Мелунского диптиха» Жана Фуке 1451 года «Дева Мария с Младенцем»...

Свобода передвижения в истории, сюжетах, в материальной и духовной культуре и свобода манипуляций составляют здесь для меня предмет игры, а значит, и азарта. Зрителю, в свою очередь, представляется свобода интерпретации, знания или незнания. Свобода видеть то, что есть и то, чего нет. Это как ловля рыбы в мутной воде: где мутная вода – это наше затуманенное информацией сознание, рыба – это то, что мы сможем из него выудить, а инсталляция – это орудие вылавливания, крючок.

Ирина Нахова, 2000



IRONING BOARDS

2001
Thermal inkjet prints on fabric, boards, 135 x 42 x 3 cm each;
four irons, thermal inkjet on adhesive vinyl, 23 cm height;
printing: Applied Image Inc.

Threads of a feminist gaze permeate the artist’s musings on the «maternal role in the life of an individual and the fate of the nation». ... Nakhova examines the transient nature of home against the permanence of maternal ties. The anonymity of female subjects is picked up in «Ironing Boards», seven boards stretched with thermal inkjet-printed photographs on graphic silk. Shaped liked gothicizing windows, they enclose half-length female figures shown from the back, unclad above the waist. The photographs center on the radiant surface of the skin. It appears soft and supple to the touch – protective warmth, tenderness, sensuousness of young female epithelium. Inside the framed

niches, the figures look sequestered, yet exposed and vulnerable. Used irons on the floor, underneath the ironing boards, don similar skin decals suggesting that the ironing boards are as jarring as they are lusciously tactile....The ironing board holds warmth, just like human skin. With keenness and versatility, Nakhova extends her «faktura» into new physical and philosophical dimensions.

Marina Mangubi
(shortened version, first published in: «When Will You Be Home?», brochure, The College of Wooster Art Museum, Wooster, Ohio, 2003)





BÜGELBRETTER

2001

Thermo-Tintenstrahldruck auf Stoff, Bügelbretter, je 135 x 42 x 3 cm; vier Bügeleisen, Thermo-Tintenstrahl auf Haftvinyl, 23 cm h; Druck: Applied Image Inc.

Der feministische Blick durchdringt hier die Gedanken der Künstlerin zur „Mutterrolle im Leben des Einzelnen und für das Schicksal der Nation“ ... Nakhova stellt die alltägliche Vergänglichkeit des Privaten im „Heim“ in Gegensatz zur Dauerhaftigkeit von „Mütterlichkeit“. Thema der „Bügelbretter“ ist die Anonymität weiblicher Subjekte – hier ausgeführt auf sieben Bügelbrettern, die mit Tintenstrahldruck-Fotos auf Seide bespannt sind. Wie gotische Fenster rahmen die Bügelflächen die Bilder bis zur Taille nackter Rückenansichten weiblicher Körper ein.

Der Fokus der Rückenporträts liegt dabei auf der (Wärme aus-) strahlenden Oberfläche der Haut. Es mutet weich und geschmeidig an, die schützende Wärme, die Zartheit und Empfindsamkeit junger weiblicher Haut zu berühren. In ihren gotisierenden Rahmen wirken die Figuren wie abgeschieden, aber auch ausgesetzt und verletzlich.

Am Fußboden - unter den an die Wand gelehnten Bügelbrettern - stehen gebrauchte Bügeleisen mit einer ähnlichen Klebe-Hautoberfläche und suggerieren sowohl den Kontaktschmerz Bügeleisen/Haut wie auch verführerische Sinnlichkeit. Bügelbretter halten die Wärme – so wie die menschliche Haut. ... Mit Scharfsinn und Gewandtheit erweitert die Künstlerin hier ihre „Faktura“ in neue physische und philosophische Dimensionen.

Marina Mangubi (Gekürzte Version; Erstveröffentlichung in: „When Will You Be Home?“, Broschüre, The College of Wooster Art Museum, Wooster, Ohio, 2003)

ГЛАДИЛЬНЫЕ ДОСКИ

2001

Термальная печать на ткани, доски (135 x 42 x 3 см) каждая, четыре утюга, термальная печать на клеящемся виниле (высота 23 см) Печать: Applied Image Inc.

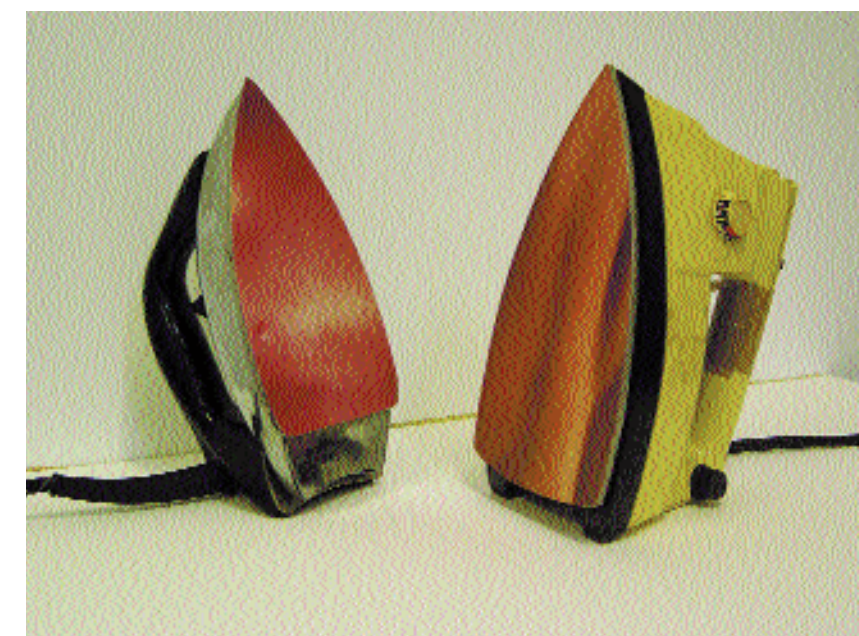
Пристальный феминистский взгляд прослеживается в размышлениях художника о «материнской роли в частной жизни и в судьбе нации». ...Нахова противопоставляет дом, как понятие преходящее, постоянности материнских уз.

Анонимность женских образов раскрыта в «Гладильных досках»: 7 досок, обтянутых фотографиями, напечатанными на графическом шелке. По форме напоминающие готические окна, они заключают в себе обнаженные женские спины. Внимание сосредоточено на лучащейся поверхности кожи. Она кажется открытой прикосновению, податливой, сохраняющей тепло, нежность и чувственность молодого женского эпителия. Внутри этих готических ниш фигуры выглядят изолированными и в то же время незащищенными.

Изображение кожи на горячей поверхности старых утюгов предполагает, что в гладильных досках одновременно заключены угроза и удовольствие. Гладильные доски держат тепло также, как и человеческая кожа.

В острых и разнообразных работах Наховой понятие фактуры приобретает новые физические и философские качества.

Марина Мангуби
(отрывки из брошюры "When Will You Be Home?", впервые опубликованной в The College of Wooster Art Museum, Wooster, Ohio, 2003)





POWER SHOWER

2002

5 shower fixtures, 5 audio tracks,
overall installation size 250 x 500 cm

Formally, the Shower's white wall inflected with silver rods pays homage to the Russian Avant-Garde. But the Moscow Conceptualists had a love/hate relationship to their Avant-Garde, which in the person of Malevich set the absolutist, bullying tone that the Socialist Realists adopted in toppling them. To the late Communist artist, the Constructivists' enthusiastic promotion of the revolution hardly recommended them. On the other hand their minimalist, geometrical forms held extraordinary artistic possibilities. Nakhova's formal wall, however beautiful, stutters with contradictory meaning. And there is more. This is not merely a formal presentation. The silver rods are showers with actual knobs and shower heads. One of the Moscow Conceptualist Ilya Kabakov's earliest experiments with his own artistic voice in the 1960s consisted of crude drawings in outline of a man under a shower head. This man was a late Soviet man, badly made, hapless, waiting for what came from above with no power to alter it. Kabakov made scores of these drawings in which the fate showered from above is different but always the same. In 2002, Nakhova's shower invites - even dares - the viewer to enter in, turn the knob and take a role in causing the effect. The viewer becomes complicit in what happens next, just as audiences all over the world bear some responsibility for their mindless consumption of mixed messages exported by American pop culture and the international media. The turn of each handle produces a voice - Hitler, Lenin, Mao, Mussolini, and an Evangelical preacher of the sort that President Bush might heed. Nakhova conflates utopian programs. All utopias are suspect. The viewer, caught in this world between now and then, East and West, words and realities, the 20th century and the 21st, has a choice. The viewer can turn off the knob. We can silence the voices. For now. Turn the knob, and the voices are there again, babbling their bloody and seductive messages.

Amei Wallach, 2004



POWER SHOWER

2002

5 Duscharmaturen, 5 Tonspuren, gesamte Installation
250 x 500 cm

Formal betrachtet ist die mit silbernen Stangen armierte weiße Wand eine Hommage an die Russische Avantgarde. Aber die Moskauer Konzeptualisten hegten eine Hass-Liebe zu ihrer Avantgarde, die in der Person von Malewitsch jenen absolutistischen, herrischen Ton vorgab, welchen die Vertreter des Sozialistischen Realismus dann übernahmen um sie zu stürzen. Dem/der spätkommunistischen KünstlerIn erschien die Begeisterung der Konstruktivisten für die Revolution wohl kaum als Empfehlung ... Andererseits boten deren minimalistische, geometrische Formen außergewöhnliche künstlerische Möglichkeiten. Nakhovas formale Wand stottert, so schön sie auch sein mag, wegen kontroversieller Bedeutungen. Und da gibt



es noch mehr - denn dies ist nicht nur eine formale Präsentation. Die silbernen Stangen sind Teile wirklicher Duschen mit realen Armaturen und Duschköpfen. Ein frühes Werk des Moskauer Konzeptualisten Ilya Kabakov aus den 1960ern, als er noch seine eigene künstlerische „Stimme“ erprobte, zeigt auf rohen Zeichnungen die Konturen eines Mann unter einem Duschkopf. Dieser Mann war ein unglückseliges, schlecht gemachtes Subjekt der späten Sowjetunion und wartete auf das, was von oben kam, ohnmächtig, irgendetwas zu ändern. Kabakov schuf Variationen dieser Zeichnungen, in denen das von oben herabströmende Schicksal wechselt und doch dasselbe bleibt. Im Jahre 2002 lädt Nakhovas Dusche den Betrachter ein - ja, sie fordert ihn geradezu heraus - den Hahn aufzudrehen und eine Wirkung zu verursachen. Der Betrachter macht sich somit mitschuldig an dem, was folgt, so wie das globale Publikum Mitverantwortung am hirnlosen Konsum verschiedenster Botschaften amerikanischer Popkultur und der internationalen Medien trägt. Beim Drehen der einzelnen Armaturen tönt aus dem jeweiligen Duschkopf eine Stimme - Hitler, Lenin, Mao, Mussolini, ein evangelischen Prediger jener Sorte, auf die Präsident Bush hört. Nakhova verschmilzt utopische Programme. Alle Utopien sind suspekt. Der Betrachter, gefangen in der Welt zwischen einst und jetzt, Ost und West, Worten und Taten, dem 20. und dem 21. Jahrhundert, hat die Wahl: Er kann den Hahn zudrehen. Wir können die Stimmen zum Schweigen bringen. Für jetzt. Dreht man den Hahn wieder auf, sind die Stimmen wieder da und labern ihre blutigen und verführerischen Botschaften.

Amei Wallach, 2004

POWER SHOWER

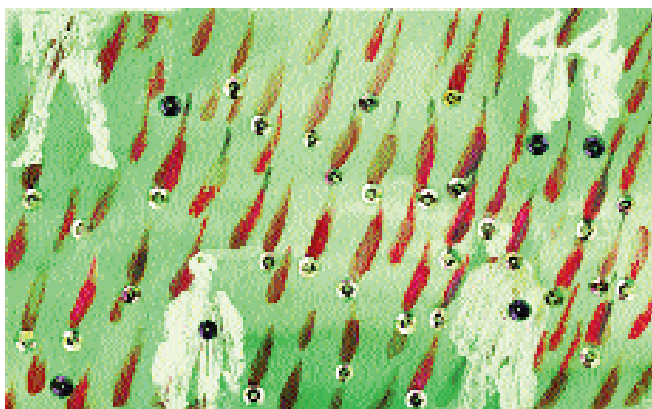
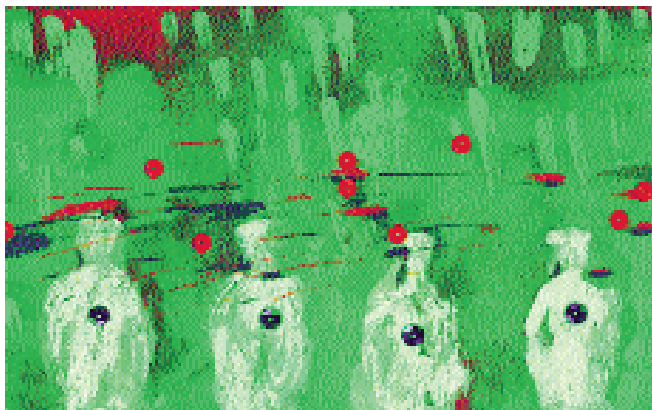
2000

5 душевых установок, 5 аудио-треков,
общий размер инсталляции 250 x 500 см

Формально белая стена Душей, изогнутая серебряными дугами, отсылает к Русскому Авангарду. Но у Московского Концептуализма с Русским Авангардом сложились отношения любви-ненависти. Русский Авангард в лице Малевича, установил абсолютизм, грозный тон, перенятый Соцреализмом. Для позднего коммунистического художника конструктивистский революционный энтузиазм едва ли приемлем. С другой стороны, их минималистические, геометрические формы открывают невероятные художественные возможности. Формалистская стена Наховой, как бы ни была красива, имеет противоречивый смысл. Более того, это не просто формальная презентация. Серебряные дуги – это души с настоящими кранами и разбрызгивателями. В одной из работ Ильи Кабакова 1960-х гг., его собственный текст сопровождает грубый рисунок человека под душем. Это человек поздней Советской эпохи, плохо сделанный, неудачный, ожидающий появления чего-то сверху, но бессильный это что-то изменить. Кабаков сделал множество рисунков, в которых судьба валится на голову по-разному, но всегда остается той же самой. В 2000 году «Power Shower» Наховой приглашают, даже зазывают зрителя подойти, повернуть кран и принять участие в получившемся эффекте. Зритель становится участником разворачивающегося действия, так же как и во всем мире, слушатели ответственны за свое бездумное потребление мешанины информации, продуцируемой американской поп-культурой. Поворот каждого крана производит голос – Гитлера, Ленина, Мао, Муссолини, Евангелистского телесвященника, из тех, к которым прислушивается президент Буш. Нахова соединяет программы утопий. Все утопии – подозрительны. Зритель, пойманный в мир между тогда и теперь, Востоком и Западом, словами и реальностью, двадцатым веком и двадцать первым, имеет выбор. Зритель может выключить кран. Мы можем приглушить голоса. Сейчас. Поверни кран – и голоса снова здесь, бормочущие свои гнусные, соблазняющие речи.

Эми Воллах, 2004

Перевод с английского Марии Сумниной



STAY WITH ME

2002

Direct Volley 1, 245 x 460 cm; Direct Volley 2, Indirect Volley 1 and 2, each 183 x 366 cm, all thermal inkjet print on graphic silk; printing: Applied Image Inc.; box: parachute silk, inflatable, wood, styrene-laminated foam, electronics, 230 x 122 x 122 cm, sound (special thanks to Nina Dementieva)

For the last decade Irina Nakhova has lived in the West, and has personally experienced all the metaphysics of change. The «Western Shine» is literally embodied in her new installation, with circles of sequins collaged into the drawings and enormously enlarged, turning into somewhat dim hazy circles, their primary shining totally lost. That's how it is: anything that «shines» does so from afar only; close up, it turns into a haze.



So what are the artists – who were destined to be involved in the «big ideology», a «détente» in our case – supposed to do when the process is finished? Where to find the new «faraway shining»? Does being «close-to» cause unbearable pressure? It does in Nakhova's installation, by presenting the perfect metaphor for the pressure of a close-up view. The walls of the womb-room strain and squeeze the unfortunate viewer, who can be freed from this embrace only by going outside to view the place from a distance, where it takes on an attractive hallucinogenic pinky-greenish look. Here is the answer to the question: one may simply «walk out» to somewhere beyond – especially since we know that these hazy black circular targets on the big cloth are merely small shining sequins. As we are all aware, knowledge is power. Ideological artists could not limit themselves to considerations of fashion or modern style only. Conceptual sectarianism now – with all its special style, irony and aesthetic preferences opposing the officious Western-Russian-international mainstream – is precisely this «smart shine» found in Nakhova's installation, marking the «shining little faraway» (sectarianism) and the official stagnant «big sultriness» here and now.

Andrei Monastyrski
(shortened version of «Shining From Afar Only»; first published in: «Stay With Me», brochure XL Gallery, Moscow 2002)



BLEIB BEI MIR

2002

Direct Volley 1, 245 x 460 cm; Direct Volley 2, Indirect Volley 1 und 2, je 183 x 366 cm, alle Thermo-Tintenstrahldruck auf grafischer Seide; Druck: Applied Image Inc.; Kabine: aufblasbare Fallschirmseide, Holz, styrolbeschichteter Schaum, Elektronik, 230 x 122 x 122 cm, Ton (Dank an Nina Dementieva)

Seit einem Jahrzehnt lebt Irina Nakhova nun im Westen und erlebte dabei jegliche Metaphysik der Veränderung. Ihre neue Installation mit Kreisen aus Pailletten verkörpert buchstäblich den „Glanz des Westens“. Collagenhaft in ihre Bilder montiert und vielfach vergrößert verwandeln sich die Pailletten in blasstrübe Kreise, die ihren ursprünglichen Glanz völlig verloren haben. Es ist wie es ist: alles was „glänzt“, glänzt nur aus der Ferne und erscheint bei näherer Betrachtung matt.

Was also sollen Künstler tun, die schicksalhaft in die „große Ideologie“, in unserem Fall in die „Entspannung“ verwickelt wurden, wenn der (historische) Prozess abgeschlossen ist? Wo sollen sie nun den neuen „fernen Glanz“ finden? Verursacht die Nähe, das Zu-Nahe-Sein unerträglichen Druck? Im Falle von Nakhovas Installation ist das so, wenn sie die perfekte Metapher für die Drangsal des Nahblicks darstellt. Die Wände des uteralen Raums quetschen und bedrängen die/den unglückliche/n Besucher/in, der/die sich aus der klaustrophobischen Umarmung nur befreien kann, indem er/sie hinausgeht, von wo er/sie wieder eine distanzierte Sicht auf den Ort des Geschehens gewinnen kann – der aus der Ferne – so halluzinatorisch rosa-grünlich – den Blick durchaus anzieht.

Und das ist auch die Antwort auf die Frage: Man kann einfach „hinaus gehen“, irgendwo anders hin. Vor allem, weil wir nun wissen, dass diese schwarz-trüben Zielscheiben auf der großen Leinwand ja doch nur kleine glänzende Pailletten sind. Und wie wir alle wissen, Wissen ist Macht.

Ideologisch engagierte Künstler können sich nicht auf modische oder zeitgemäß-stilistische Überlegungen beschränken. Die gegenwärtige konzeptuelle Sektiererei, die mit ihrem eigenen Stil, ihrer Ironie sowie ihren ästhetischen Vorlieben gegen den offiziellen westlich-russisch-internationalen Mainstream opponiert, wird in Nakhovas Installation als „raffinierte Glanz“ dargestellt. Er symbolisiert sowohl den schwachen, weit entfernten Schimmer (die Sektiererei) als auch den stagnierenden offiziellen „große Schwulstigkeit“ hier und jetzt.

Andrei Monastyrski

(Gekürzte Version von „Nur aus der Ferne glänzend“; Erstveröffentlichung in: „Bleib bei mir“, Broschüre XL Gallery, Moskau 2002)

ПОБУДЬ СО МНОЙ

2002

«Прямая перестрелка № 1» (245 x 460 см) термальная печать на холсте; «Прямая перестрелка № 2», «Непрямая перестрелка №1 и №2», каждый 185 x 366 см) термальная печать на шелке
Печать: Applied Image Inc.
Бокс (230 x 122 x 122 см): надувной парашютный шелк, дерево, ламинированный поролон, электроника, звук (специальное спасибо Нине Дементьевой)

Ирина Нахова уже 10 лет живет на Западе и на своей судьбе испытывает всю метафизику перемен. Интересно, что «блеск» Запада буквально воплотился в ее новой инсталляции в кружки блессток. Коллажированные в рисунки, при увеличении которых до огромных размеров, они, блесстки, превращаются в тускло-ватые туманные кружки, полностью утратившие свой первоначальный блеск. Получается именно так, как и есть на самом деле: все что «блестит», блестит только вдали, при приближении превращаясь в туман.

Итак, что же делать художникам, чьей судьбой было участие в некоей «большой идеологии» (в данном случае «разрядке»), когда процесс этот закончен? Где найти эту новую «блестящую даль»? «Вблизи» ведь все невыносимо давит, как это и происходит в той же инсталляции Наховой, которая прекрасно метафоризирует этот случай «близкого взгляда» своей комнатой-маткой, стенки которой сжимают несчастного зрителя и он может освободиться от этих объятий, только выйдя наружу, где он вновь может обрести дистанционный взгляд на все происходящее, которое издали имеет вполне привлекательный, красиво-галлюцинозный розово-зеленый вид. Собственно, ответ на этот вопрос тут и дается в общих чертах – нужно просто «выйти наружу», куда-то «вне». Тем более, что мы знаем что эти черные и туманные круги-мишени на больших полотнищах всего лишь маленькие сверкающие блесстки. А знание, как известно, большая сила.

Идеологический художник с «сильными дерзаниями» не может ограничиваться в своем творчестве только соображениями моды или современного стиля. Концептуальное сектанство сейчас, со своим особым стилем, своей иронией и эстетическими предпочтениями (противостоящими мейнстриму западно-российского международного официоза) – это как раз и есть те «умные блесстки» в инсталляции Наховой, маркирующие «блестящую малую даль» (сектанство) и «большую духоту» официального безвременья «здесь и теперь».

Андрей Монастырский.

(сокращенный вариант статьи «Блестит только вдали», опубликовано в «Побудь со мной» XL- Галерея, Москва, 2002)



ARTIFICIAL SHRUBBERY, WOMAN SITTING ON THE BEACH, AND ARTIFICIAL WAVE

2003

E-stat, acrylic glass, wood, sound electronics;
Violets, 100 x 100 x 100 cm,
Forsythia 150 x 200 x 70 cm,
Lupins 145 x 55 x 55 cm,
Woman, 86 x 56 x 56 cm,
Wave, 82 x 300 x 72 cm;
printing: Applied Image Inc.;
special thanks to KILen, The Artists Group in
Luleå/Sweden

Paradise is a human construct. Irina Nakhova's installation «Artificial Shrubbery and Woman Sitting on the Beach» is an interactive piece that mixes images and elements of what a viewer would define as natural and beautiful, within obvious rigid forms of human-made objects. The piece was created specifically for an outdoor museum garden in northern Sweden at the Luleå Summer Biennial. It creates powerful confrontations between material, sight and sound. Pretty flowers are square boxes, a wave is a floating prism, and a woman in a pleasing place is defined by flat surfaces. The shrubs are situated carefully along the pedestrian path of the museum. Internally lit, they take on an ethereal glow as day darkens towards midnight in summer near the Arctic Circle. When a viewer walks by, each individual bush emits a sound, again calling attention to what our notion is of nature: secure and gentle ambient birds, waves and wind are subtly intertwined with emotional screams, sounds of sex, and the cacophony of violence. The viewer walks away, and the bushes become silent. The woman and wave make no noise. Viewers see them and the shrubs at a distance, resting quietly as trim, maintenance-free objects in the naturally constructed environment.

John Tormey, 2004





KÜNSTLICHES GEBÜSCH, FRAU, AM STRAND SITZEND, UND KÜNSTLICHE WELLE

2003

E-Stat-Drucke, Acrylglas, Holz, Audioelektronik;
Flieder 100 x 100 x 100 cm; Forsythie 150 x 200 x 70 cm,
Lupinen 145 x 55 x 55 cm, Frau 86 x 56 x 56 cm,
Welle 82 x 300 x 72 cm; Druck: Applied Image Inc.;
Dank an: Kllen, The Artists Group in Luleå, Schweden

Das Paradies ist ein Konstrukt des Menschen. Irina Nakhovas Installation „Künstliches Gebüsch und Frau, am Strand sitzend“ ist ein interaktives Werk, das Bilder mit Elementen vermischt, welche der Betrachter als natürlich und schön bezeichnen würde – innerhalb der starren Formen von offensichtlich von Menschen gemachten Objekten. Die Installation wurde speziell für einen Skulpturengarten in Nordschweden im Rahmen der Luleå Sommerbiennale geschaffen und erzeugt starke Konfrontationen von Material, visuellen und auditiven Elementen. Hübsche Blumen erweisen sich als quadratische Schachteln, eine Welle als schwimmendes Prisma und eine Frau an einem angenehmen Platz als bemalte Oberfläche. Die Büsche wurden sorgfältig entlang des Fußweges zum Museum platziert. Von innen beleuchtet, beginnen sie zart zu glimmen, wenn der nordische Sommertag gegen Mitternacht zu Ende geht. Sobald sich ein Besucher nähert, senden die Sträucher individuelle Töne und Geräusche aus, die unsere Aufmerksamkeit wieder auf das richten, was wir als „natürlich“ verstehen: sanfte, beruhigende Vogelstimmen, Wellenschlagen und Windgeräusche werden raffiniert mit emotionalen Schreien, Sexgeräuschen und der Kakophonie der Gewalt unterlegt. Sobald sich der Betrachter entfernt, verstummen die Büsche. Die Frau und die Wellen senden keine Töne aus. Die Betrachter sehen sie und die Büsche aus der Distanz – ordentlich getrimmte, pflegeleichte Gegenstände in einer natürlich konstruierten Umgebung.

John Tormey, 2004



ИСКУССТВЕННЫЕ КУСТЫ, СИДЯЩАЯ НА БЕРЕГУ, И ИСКУССТВЕННАЯ ВОЛНА

2003

Оргстекло, дерево, электроника
(«Анютины глазки» 100 x 100 x 100 см,
«Люпины» 145 x 55 x 55 см,
«Форциссия» 150 x 200 x 70 см,
«Сидящая на берегу» 86 x 56 x 56 см,
«Волна» 82 x 300 x 72 см)
Печать: Applied Image Inc.
С выражением глубокой признательности Kllen,
Группе Художников из Лулёа/Швеция

Рай – создание человеческое. В интерактивной инсталляции Наховой переплетены различные элементы, которые зритель определит как природные и прекрасные в рамках очевидно грубых материальных объектов. Вещь была специально сделана для Летнего Биеннале в Лулёа, на Севере Швеции. Она

порождает мощное столкновение изображения, звука и материала, из которых построены объекты инсталляции. Чудные цветы и сидящая на берегу – это кубики коробок, а волна – плавающая призма. Кусты аккуратно расставлены вдоль дорожек музейного парка. Ближе к заполярной полуночи, подсвеченные изнутри, они начинают излучать неземное сияние. Когда зритель проходит мимо, каждый куст начинает звучать, опять обращаясь к нашему представлению о природе: нежные птичьи песни, шум ветерка и волн искусно переплетены с душераздирающими криками, чавканьем секса и какофонией насилия. Зритель удалится и кусты замолчат. Сидящая на берегу и волна звуков не производят. С расстояния они представляются зрителю мирно нежащими и не требующими ухода объектами в сконструированном природном окружении.

Джон Торми, 2004

REHEARSAL

2003
1 light box on the wall, 169 x 125 x 20 cm,
50 light boxes on the floor, 24 x 47 x 18 cm each,
laminated thermal inkjet on polycarbonate.
Printing: Applied Image Inc.

A huge light box with a reproduction of Eduard Manet's «The Balcony» (1868-9) replaces the screen; 50 small light boxes replace spectators' seats, each representing a friend or acquaintance as a «dead toreador» after Manet's painting (1863-4). The installation imitates the space a movie-theatre, where the screen is the center of attention and meaning. But by plot, everything is turned upside down: the screen looks down to the hall, on to the multiplied finale of the corrida. The hall functions as the arena, the screen as the position of the spectators' seats. The installation is watching itself. It requires neither real viewers (left to the outside world) nor the original paintings (it uses prints of Manet's works). Viewer and original are both dead, the installation having no need of their support. Here the copy has the energy of the original; the rehearsal takes on the reality of the show. Narcissus is absorbed by his own reflected beauty, and only the sudden sharp sound which rings out from time to time prevents him plunging to his death in the water.

Vladimir Levashov, 2003





PROBELAUF

2003

1 Leuchtkasten/Wand, 169 x 125 x 20 cm,
50 Leuchtkästen/Boden, je 24 x 47 x 18 cm,
Thermo-Tintenstrahlbeschriftung auf Polycarbonat;
Druck: Applied Image Inc.

Statt einer Leinwand oder eines Bildschirms ist ein riesiger Leuchtkasten mit der Reproduktion von Eduard Manets Gemälde „Der Balkon“ (1868/9) an der Stirnwand angebracht und anstelle der Sitzplätze für die Zuschauer sind 50 kleine Leuchtkästen am Boden angeordnet. Jeder von ihnen zeigt einen Freund oder Bekannten (der Künstlerin) in der Pose des „Toten Toreador“ nach Manets gleichnamigem Gemälde aus dem Jahre 1863/4. Die Installation imitiert einen Kinosaal, im dem die Leinwand Zentrum der Aufmerksamkeit und der Bedeutung ist. Aber die Spielhandlung dreht alles um: Der Bildschirm schaut hinunter ins Auditorium, auf das multiple Finale der Corrida. Der Kinosaal ist zur Arena umfunktioniert, und der Bildschirm nimmt die Position des Betrachters ein. So betrachtet die Installation sich selbst und braucht keinen Zuschauer, keinen wirklichen Betrachter (welcher der Außenwelt überlassen bleibt) und benötigt auch keine Originalbilder – sie begnügt sich mit Reproduktionen. Der Betrachter und das Original sind beide tot; die Installation braucht sie nicht als Mitspieler. Die Kopie gewinnt hier die Energie des Originals, der Probelauf nimmt die Wirklichkeit der Show an. Narziss wird von seiner eigenen Schönheit und seinem Spiegelbild verzehrt. Und nur der plötzliche scharfe Ton, der von Zeit zu Zeit dumpf klingt, hält ihn davon ab, ins Wasser zu fallen und zu ertrinken.

Vladimir Levashov, 2003



РЕПЕТИЦИЯ

2003

1 лайтбокс на стене (169 x 125 x 20 см),
50 лайтбоксов (24 x 47 x 18 см каждый),
ламинированная термальная печать на поликарбонате.
Печать: Applied Image Inc.

На месте экрана один большой лайтбокс с репродукцией картины Эдуарда Мане «Балкон», а вместо кресел зрительского зала – пятьдесят маленьких с изображениями различных друзей и знакомых в позе «мертвого тореадора» из одноименного произведения того же Мане. Геометрически инсталляция воспроизводит пространство кинозала, конструкцию зрелища, центром внимания и источником смысла в котором является экран. Однако сюжетно все обстоит прямо наоборот: экран смотрит в зал, дамы и господа с балкона наблюдают размноженный финал корриды. Зал служит ареной, экран символизирует ряды театра. Система замкнута сама в себе. Зрелище поглощено самолюбованием. Ему не нужен ни «реальный» зритель (вытесненный во внешний мир) ни даже оригинал (фоторепродукции вместо уникальных техник, в которых «присутствует» автор). Они умерли, но торжественно, со всей силой художественного пафоса, которому ни нужна никакая внешняя поддержка. Любая репетиция здесь превращена в реальность спектакля, всякая копия обладает мощной энергией оригинала. Нарцисс поглощен собственной красотой и отражением. И только раздающийся время от времени резкий звук спасает его от безвременной смерти в воде ручья.

Владимир Левашов, 2003

ALERT: CODE ORANGE

2004

2 video projections,

(special thanks to Vladislav Efimov)

24 light boxes, various sizes from

17 x 24 x 24 cm to 28 x 90 x 90 cm

In each of her projects Irina Nakhova carefully examines the space of human life. The artist's personality easily overflows the limits of the artifact, as she turns from an outside observer into a participant in the action.

Her project «Alert: Code Orange» continues this tradition, while at the same time reducing sensuality and translating it into impersonal matrixes of mass culture.

The TV screen shows an orange square: «Alert: Code Orange». A «critical mass of emptiness» indicates the degree of danger. In this danger zone, Christmas is devoid of any human presence. America is preparing for the festive ritual, expecting the appearance of quite contrary events. The sacred is equal in importance to the trauma of social prosperity; completeness and defectiveness reach equilibrium. The daytime lights go down in the shining box of the supermarket, revealing its real substance, which has previously been carefully hidden in the «danger zone». Its life flows into an object-filled sleep, constructing the universe of equality, vulgarity and insignificance.

The reality of Christmas triumphs in the artist's spontaneous gesture, magically turning the standard «light boxes» into mysterious flashlights, discovering absolutely safe spaces in this danger zone.

Vitaly Patsukov, 2004





ERHÖHTE ALARMSTUFE

2004
2 Videoprojektionen, (Dank an Vladislav Efimov)
24 Leuchtkästen in verschiedenen Größen von
17 x 24 x 24 cm bis 28 x 90 x 90 cm

In jedem ihrer Projekte untersucht Irina Nakhova sorgfältig den menschlichen Lebensraum. Dabei neigt die Person der Künstlerin zum Überschreiten der Grenzen der Kunstproduktion, wenn sie sich von der distanzierten Beobachterin in eine an der Handlung Beteiligte verwandelt. Ihr Projekt „Erhöhte Alarmstufe“ setzt dieses Prozedere fort, verringert aber gleichzeitig das Sinnliche und übersetzt es in unpersönliche Grundformen der Massenkultur.

Auf einem Fernsehmonitor sieht man ein orangefarbiges Quadrat: „Erhöhte Alarmstufe“. Eine „kritische Masse von Leere“ zeigt den Grad der Gefahr an. In dieser Gefahrenzone ist

Weihnachten entleert von jeglicher menschlicher Präsenz. Amerika bereitet sich auf das Ritual des Festes vor und wartet auf das Erscheinen recht gegensätzlicher Ereignisse: Das Heilige hat dabei die gleiche Bedeutung wie das Trauma vom gesellschaftlichen Wohlstand. Vollkommenheit und Mangelhaftigkeit erreichen ein Gleichgewicht. Sobald das Tageslicht in der glitzernden Kiste des Supermarkts ausgeht, entlarvt es dessen reale Substanz, die zuvor sorgfältig in der „Gefahrenzone“ versteckt war. Sein Leben fließt in einen mit Gegenständen überfüllten Schlaf und errichtet dort das Universum der Gleichheit, Gemeinheit und Bedeutungslosigkeit. Die Wirklichkeit von Weihnachten triumphiert in einer spontanen Geste der Künstlerin, indem sie die übliche Leuchtröhrenachse auf magische Weise in geheimnisvolle Leuchtfeder verwandelt, welche innerhalb der „Gefahrenzone“ absolut sichere Plätze markieren.

Vitaly Patsukov, 2004

СТЕПЕНЬ ПОВЫШЕННОЙ ОПАСНОСТИ

2004
2 видеопроекции,
(Особая благодарность Владиславу Ефимову)
24 лайтбокса разных размеров
(от 17 x 24 x 24 см до 28 x 90 x 90 см)

Пространство человеческой жизни внимательно исследуется в каждом проекте Ирины Наховой. Личность художника свободно пересекает границы артефакта, превращаясь из наблюдателя в участника действия.

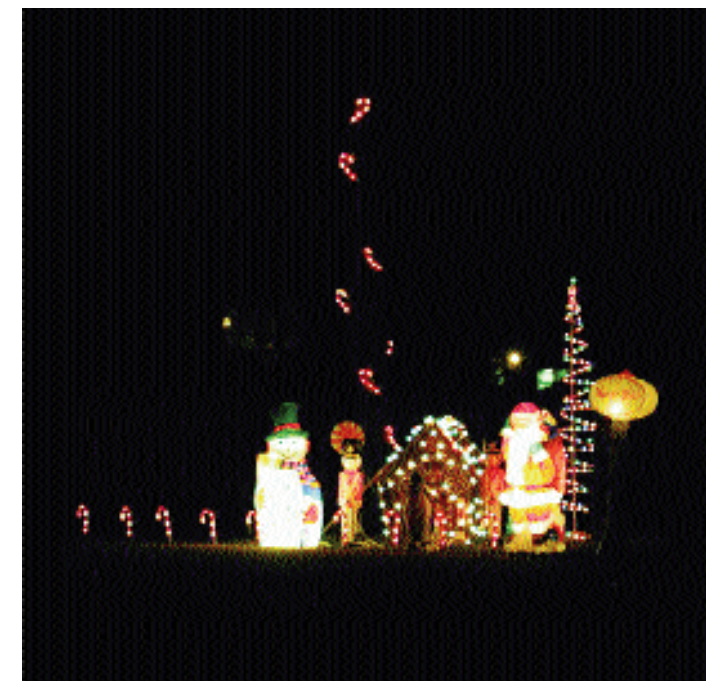
Проект «Степень повышенной опасности» продолжает эту традицию, но одновременно редуцирует чувственность, транслируя ее в обезличенные матрицы массовой культуры. На экранах телевизоров – сигнал, знак «оранжевый квадрат» («alert: code orange»).

Критическая масса пустоты возводит опасность в соответствующую степень. Рождество в этой зоне лишается реального человеческого присутствия. Америка готовится к праздничному ритуалу, предполагая появление абсолютно противоположных событий.

Священное приравнивается по своей значимости к травме социального благополучия, полнота и ущерб обретают равновесие. Сияющая огнями коробка супермаркета выключает свое «дневное» освещение, обнаруживая в этот момент свою истинную предметность, укрытую в надежном месте – в «зоне повышенной опасности». Ее жизнь перетекает в сон, в вещественный dream, выстраивая универсум равенства, пошлости и незначительности.

Реальность Рождества торжествует в непосредственном жесте художницы, магически превращая стандартные light-box-ы в таинственные фонарики, открывая абсолютно безопасное пространство в «зоне повышенной опасности».

Виталий Пацюков (в сокращении), 2004



IRINA NAKHOVA

1955 born in Moscow;
1972-1978 studied at Moscow Polygraphic Institute, department of
graphic design;
graduated 1978;
since 1986 member of Union of Artists of USSR;
1992 moved to the US;
Lives and works in New Jersey and Moscow.

1955 in Moskau geboren;
1972-1978 Studium am Moskauer Polygrafischen Institut/Fakultät für
Grafik-Design;
Diplom 1978;
seit 1986 Mitglied des Künstlerbundes der UdSSR;
1992 Übersiedlung in die USA;
Lebt und arbeitet in New Jersey und Moskau.

Exhibition List
Ausstellungsverzeichnis

Solo Exhibitions
Einzelausstellungen

2004 *Alert: Code Orange*, National Centre for Contemporary Arts,
 Moscow RU
 Us, XL Gallery, Moscow RU*
 Silence, Galerie im Traklhaus, Salzburg A*
2003 *When Will You Be Home?*, Wooster College Art Museum, Wooster,
 OH US
 Rehearsal, State Tretyakov Gallery, Moscow RU
2002 *Stay With Me*, XL Gallery, Moscow RU*
2001 *Annunciation*, XL Gallery, Moscow RU*
2000 *Deposition*, Rupertinum, Museum Moderner Kunst, Salzburg A
 Showroom: Installation with Big Red, Tallinn City Gallery, Tallinn EST
1999 *Big Red*, XL Gallery, Moscow RU*
 Archeology of the Room, Gallery Obscuri Viri, Moscow RU
1998 *Showroom: Installation with Big Red*, Galerie Eboran, Salzburg A
 Honeybuns Performing Goethe’s Werter, with Günter Unterburger,
 Galerie im Alcatraz, Hallein A
1997 *What I Saw*, XL Gallery, Moscow RU*
 Power of Painting: Food Painting, Bunting Gallery, Royal Oak, MI US
1996 *Daddy Needs to Relax*, Gallery Obscuri Viri, Moscow RU*
1995 *Friends and Neighbors*, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills,
 MI US
 Feast for the Gods, XL Gallery, Moscow RU*
1993 *Careful With Your Eyes*, Gallery 60, Umea S
1992 *In Memoriam*, Chicago International Art Exposition, Special Project
 Installation, Chicago, IL US
 Recent Works, Phyllis Kind Gallery, New York, NY US
1991 *Partial Triumph II*, Galeria Berini, Barcelona E
1990 *Momentum Mortis*, Phyllis Kind Gallery, New York, NY US
1989 *Partial Triumph I*, Vanessa Devereux Gallery, London GB*

Group Exhibitions
Ausstellungsbeteiligungen

2003 *Luleå Sommar Biennial*, Norrbottens Museum, Luleå S*
 Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000, Martin-Gropius-Bau,
 Berlin D *
 3rd International Biennial for Contemporary Graphics 2003, State
 Picture Gallery, Novosibirsk RU*
 Tests of Time: Five Reflections, Jewish Community Center in
 Manhattan, New York, NY US
 Contemporary Art Celebrating Life, Allegheny Cemetery, Pittsburgh,
 PA US
2002 *Iskusstvo zhenskogo roda*, State Tretyakov Gallery, Moscow RU*
 Aquaria, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz A;
 Kunstsammlungen Chemnitz D*
 mind/body, The Gallery at Bristol-Myers Squibb, Princeton, NJ US*
 Moscow Time, Contemporary Art Centre, Vilnius LT; Centre for
 Contemporary Arts, Nizhny Novgorod RU*
2001 *Milano Europa 2000*, Padiglione d’Arte Contemporanea, Milano I*
 DUMBO Double Deuce, 10 Jay Street, Brooklyn, NY US
 Women Artists from the Dodge Collection, Zimmerli Art Museum,
 Rutgers University, New Brunswick, NJ US
 Four Women and Their Ironing Boards, Artemesia Gallery, Chicago,
 IL US
2000 *“Seeing Isn’t Believing” – Russian Art Since Glasnost*, Lamont Art
 Gallery, Phillips Exeter Academy, Exeter, NH US
 Russian Artists of the 1960s-1990s, Schimmel Center for the Arts,
 Pace University, New York, NY US
 Polar Cold: Inspections Medical Hermeneutics and Russian Art of the
 90s, Krasnoyarsk, RU traveling exhibition, also Ecole Nationale
 Supérieure des Beaux-Arts, Paris F*
 LandEscape, Dieu Donné Papermill Inc., New York, NY US
1999 *Sculpture - Figure - Woman*, Kunstsammlungen Chemnitz D *
 International Forum of Art Initiatives, State Exhibition Hall Maly
 Manezh, Moscow RU
 Conceptualist Art: Points of Origin 1950s to 1980s, Queens Museum,
 Queens, NY US*
 My First Work, Pasadena City College Gallery, Pasadena, CA US*
 Art Forum Berlin, (XL Gallery, Moscow RU) Berlin D
 Collector’s Edge, New Jersey Center for Visual Arts, Summit, NJ US
 Russia Without a Museum of Contemporary Art. Part 2, (XL Gallery,
 Moscow RU), Leverkusen D
 Contemporary Art from 1950’s to 1980’s from Tzaritzino Museum
 Collection, Central House of Artists, Moscow RU
 Fauna, National Centre for Contemporary Arts, State Exhibition Hall
 Maly Manezh, Moscow RU
 Women in Art, Kolodzei Art Foundation, Chevy Chase, MD US
1998 *Sculpture - Figure - Woman*, Oberösterreichisches Landesmuseum,
 Linz A*
 Präprintum, Staatsbibliothek Berlin D, also traveling to:
 Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen,
 Bremen D*
 Art Forum Berlin, (XL Gallery, Moscow RU) Berlin D
 Modernism and Post-Modernism: Russian Art of the Ending
 Millennium, Yager Museum,Hartwick College, Oneanta, NY
 US* (traveling exhibition)
 Women in Art, Kolodzei Art Foundation, Russian Consulate and
 Friendship Gallery, New York, NY US
 Self-Portrait, Dieu Donné Papermill, Inc., New York, NY US
1997 *Russian Art in Fifteen Destinies*, Muszarnok, State Exhibition Hall,
 Budapest H

RUM, Edsvik Konst och Kultur, Stockholm S
Margareta x 4, Kalmar Konstmuseum, Kalmar S*
Square Meal, Community Art Gallery, Wayne State University,
Detroit, MI US
Abandoned Building Investigation, Pontiac Building, Wayne State
University, Detroit, MI US
The Clothes Show: Objects for and about Clothes, Center Galleries,
Center for Creative Studies, Detroit, MI US
Moscow International Art Fair, Central Exhibition Hall Manezh,
Moscow RU
1996 *How to Draw a Horse*, Central House of Artists, Moscow RU
 Wayne State University Art Faculty Exhibition, Community Arts
 Gallery, Detroit, MI US
 Pulp Fusion, Columbia Art Center, Dallas, TX US
 Time is Now, Detroit Focus Gallery, Detroit, MI US
 Family Values: Rhetoric vs. Reality, T.W. Wood Art Gallery,
 Montpelier, VT US
 International Forum of Art Initiatives, State Exhibition Hall Maly
 Manezh, Moscow RU
1995 *City Limits*, Paint Creek Center for the Arts, Rochester MI US
 Fellowship Recipients, Rutgers Center for Innovative Printmaking,
 Mason Gross School of the Arts, Piscataway, NJ US
 Cathedral of Time, a Collaborative Installation organized by Irina
 Nakhova, Michigan Central Depot, Detroit, MI US*
 Non-Conformists in Russia, 1957-1965, traveling exhibition:
 Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein,
 Documenta Halle, Kassel, and Staatliches Lindenau Museum,
 Altenburg, all D; Central Exhibition Hall Manezh, Moscow RU*
 5 + 5, The Educational Alliance, New York US
 From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union,
 1956-1986, The Norton and Nancy Dodge Collection, Jane
 Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of
 New Jersey, New Brunswick, NJ US*
 The Holiday Show: Objects for and about the Holidays, Center
 Galleries, Detroit, MI US
 Dieu Donné Editions, 1988-1995, Dieu Donné Gallery, New York,
 NY US
 Silent Auction Exhibition, Dieu Donné Papermill, Inc., New York, NY US
 Laughter Ten Years After, traveling exhibition in 6 museums and
 galleries, US and CDN*
 Southwestern Michigan College Gallery, MI US
 Wayne State University Art Faculty Exhibition, Community Arts
 Gallery, Detroit, MI US
1994 *Fellowship Recipients*, Rutgers Center for Innovative Printmaking,
 Mason Gross School of the Arts, Piscataway, NJ US
 Natural Histories, Pyramid Atlantic, Riverdale, MD US
 Paper, Process, Art, The Art Gallery, Suffolk Community College,
 Selden, NY US
 Artist Instead of an Art Work, Central Artists Hall, Moscow RU
 Dialogue with the Other, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense
 DK; Norrköping Konst Museum, Norrköping S*
 Cetinje Biennial, Cetinje Art Museum, Cetinje YU*
 Before ‘Neo’ and After ‘Post’, Lehman College Art Gallery, New
 York, NY US*
 Impressions of Lakeside, Bunting Gallery, Royal Oak, MI US
 Monumental Propaganda, Smithsonian International Gallery,
 Washington DC US*
1993 *Adresse Provisoire*, Musée de la Poste, Paris F*
 Baltic Sculpture 93, Gotlands Art Museum, Visby S*
 After Perestroika: Kitchenmaids or Statesmen, Independent Curators
 Incorporated (ICI), traveling exhibition in 6 museums US and
 CDN*

Monumental Propaganda, traveling exhibition in US and RU*
Exchange, Granary Books, Susan Teller Gallery, New York, NY US
 Gallery 60, Konsthögskolan, Umeå S
 Careful With Your Eyes, Sundsvall’s Art Museum, Sundsvall S
1992 *Installations*, Tzaritzino Museum, Bratislava SLK*
 Lakeside Gallery, Lakeside, MI US
 Mosca . . . Mosca . . ., Villa Campolieto, Ercolano I
 Galleria Comunale d’Arte Moderna, Bologna I*
 A Changeable Feast: International Flavors, Walters Hall Gallery,
 Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, New Brunswick,
 NJ US
 Master Prints, Gallery at Bristol-Myers Squibb, Princeton, NJ US
 Phyllis Kind Gallery, Chicago, IL US
1991 *Passions on Strastnoj*, First Gallery, Moscow USSR
 Moscow Avant-Garde Art, MANI Museum, Frankfurt D*
 Novecento, Central House of Artists, Moscow USSR*
 ARCO, Madrid E
1990 *Sommer Atelier*, Messegelände Hannover D*
 Catalogue, Palace of Youth, Moscow USSR*
 Working Woman, Oktyabrskaya street Exhibition Hall, Moscow USSR
 The Work of Art in the Age of Perestroika, Phyllis Kind Gallery, New
 York, NY US*
 Iskonstvo: Stockholm-Moscow-Berlin, Kulturhuset Stockholm S*
 Inexpensive Art, First Gallery, Moscow USSR
 The Storm Collection, Century Gallery, London GB*
1989 *The Green Show*, Exit Art, New York, NY US*
 Iskunstvo: Moscow-Berlin, Fruzenskaya Exhibition Hall, Moscow
 USSR*
 Expensive Art, Palace of Youth, Moscow USSR
1988 *USSR: New Tendencies*, Arte Fiera, Bologna I*
 Ich lebe-Ich sehe, Kunstmuseum Bern CH*
 Iskunstvo: Moscow-Berlin, Bahnhof Westend, Berlin-West D
 Russian Avante-Garde and Soviet Contemporary Art, Sotheby’s and
 USSR Ministry of Culture, exhibition and auction, International
 Trade Centre, Moscow USSR*
 Second Exhibition of Avant-Gardists’ Club, Proletarsky District
 Exhibition Hall, Moscow USSR
 Neuvostoliiton Nuorta Taidetta, Turun Taidemuseo, Turun SF*
1987 *The Artist and Modernism*, Krasnogvardeisky District Exhibition Hall,
 Moscow USSR
 Representation, Ermitage Association, Moscow USSR
 Retrospection, 1957-1987, Ermitage Association, Exhibition Hall on
 Profsoyuznaya Street, Moscow USSR
 First Exhibition of Avant-Gardists Club, Proletarsky District Exhibition
 Hall, Moscow USSR
1986 *XVII Exhibition of Young Moscow Artists*, Moscow House of Artists,
 Moscow USSR
1985 *All-Union Young Artists Exhibition*, XII World Youth Student Festival,
 Moscow and other cities USSR
1984 *XVth Exhibition of Young Moscow Artists*, Central Exhibition Hall
 Manezh, Moscow USSR

* Exhibitions with accompanying catalogues
* Kataloge zu den Ausstellungen erschienen

Teaching
Lehrtätigkeiten

Artist-Teacher, International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg A, July-August, 2004
Visting Artist/Assistant Professor, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA US, 2001-2003
Artist-Teacher, International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg A, July-August, 2002
Visiting Artist-Critic, Wayne State University, Detroit, MI US, February, 2000
Visiting Artist, Princeton Atelier, Princeton University, NJ US, February-May , 2000
Artist-Teacher, International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg A, July-August, 2000
Artist-Teacher, International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg A, July-August, 1998
Visiting Artist/Assistant Professor in Painting, Wayne State University, Detroit, MI US, 1994-1997
Artist-Teacher, MFA Visual Arts Program, Vermont College of Norwich University, Montpelier, VT US, 1996
Guest Artist, Academy of Fine Arts, Umeå University, Umeå S, September-October 1993

Lectures
Vorträge

Lecture, State Tretyakov Gallery, Moscow RU, October 16, 2003
Lecture, Wooster College, Wooster, OH US, September 4, 2003
Lecture, «The Artist Herself», Salzburger Kunstverein, Salzburg A, August 2, 2002
Lecture, School of Art, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA US, March 2002
Symposium and Panel, Wayne State University, Detroit, MI US, February, 2000
Symposium and Panel, Yager Museum, Hartwick College, Oneanta, NY US, January 28, 1999
Lecture, Pasadena City College, Pasadena, CA, January 21, 1999
Lecture and Visiting Artist, Michigan State University, Lansing, MI US, March 26-27, 1997
Lecture and Symposium Panel, «Russia 2000», Pasadena City College, Pasadena, CA US, February 8, 1997
Symposium, «Creating Solutions: Solving Problems through Art and Technology», Wayne State University, Detroit, MI US, 1996
Lecture and Visiting Artist-Critic, Center for Creative Studies, Detroit, MI US, April 12, 1995
Lecture and Symposium Panel, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, MI US, March 4, 1995
Lecture and Visiting Artist-Critic, Pasadena City College, Pasadena, CA US, March 9-10, 1995
Lecture, Hartford College for Women, Hartford, CT US, November 12, 1994
Visiting Artist and Critic, Wayne State University, Detroit, MI US, April 6-9, 1994
Lectures, Hobart and William Smith College, Geneva, NY US, March 1994
Lecture, Rutgers University, New Brunswick, NJ US, January 29, 1992
Lecture, Hobart and William Smith College, Geneva, NY US, 1990

Fellowships, Grants, Awards and Special Projects
Stipendien, Auszeichnungen, Preise und Projekte

2004 SEGDesign Awards, Society for Environmental Graphic Designers, Washington, DC US (Merit Award)
LEUBE - Artist in Residence, Grödig/Salzburg A, March-June 2004
Presidential Bonus Award ‘95, Wayne State University, Detroit, MI US
National Endowment for the Arts Special Projects Grant, 1994-95, Rutgers Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, New Brunswick, NJ US
Artist in Residence, Hartford College for Women, Hartford University, CT US April-May 1994
Artist in Residence, Mid Atlantic Fellowship Grant, Rutgers Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, New Brunswick, NJ US, March 1993; February 1994
Artist in Residence in Sweden Project (AIRIS), Swedish Arts Grant Committee; Gotland S (Gotlands Art School), May-June 1993
Special Project, Pulp Painting, Dieu Donné, Papermill, New York, NY US, August 1992
Grant, Art Matters, Inc., New York, NY US, March 1992
Grant, Cast Paper Project, Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, New Brunswick, NJ US, February 1992
Artist-in-Residence Fellowship, The Lakeside Studio, Lakeside, MI US, November 1991-May 1992

Selected bibliography
Ausgewählte Bibliographie

«Absolut Glasnost» *Interview*, (June 1990)
Agunovitch, Konstantine, «Irina Nakhova. Room No 6», *Afisha/Moscow* (12-25 July 1999), p. 49
- «Irina Nakhova», *Afisha*, (July 2002)
Alchuk, Anna, «The Silent Sex», «A Chicken is No Bird», Picaron Editions: Amsterdam, 1991, pp. 36, 49-54
- «Between Contexts: Irina Nakhova’s Show ‘Feast for the Gods’ at XL Gallery», *Independent Newspaper*, (January 23, 1996), p.7
Altmann, Susanne, «Wasserspiele auf dem Trockenen», *Dresdner Kulturmagazin*, Nr. 6 (June 2002), p. 14
Baigall, Renee and Matthew, «Peeling Potatoes, Painting Pictures», Zimmerli Museum and Rutgers University Press: New Brunswick, NJ, 2001. pp. 17, 52, 128-129, 130-133, 136, 150, 157
Baigall, Renee and Matthew, «Soviet Dissident Artists. Interviews After Perestroika», Rutgers University Press: Rutgers, NJ, 1995, pp. 366-372
Backstein, Joseph, «Irina Nakhova», *Flash Art*, (Russian edition), No. 1 (1989), pp. 151-153
Brown, Matthew Cullerne, «Contemporary Russian Art», Phaidon: London, 1989, and New York, 1991, pp. 105-108
Degot, Ekaterina, «Contemporary Painting in Russia», Craftsman House/G & B Arts International : 1995, pp. 106-109
- «Russian Art of the 20th Century», Trilistnik: Moscow, 2000. pp. 196-198
Epikhin, Sergei and Andrej Kovalev, «Art as Crime», *Today Daily*, Moscow, Russia, (January 20, 1996)
Gerchuck, U., «Soviet Book Graphic Illustration», Znanie: Moscow, 1986, pp. 123-124
Grillo, Rosemary A., «Irina Nakhova», *Cover*, (February 1991), p. 13
Guasch, Anna, «Irina Nakhova: A Confrontation Between Past and Present», *Diari de Barcelona*, (July 11, 1991), p. 31
Gustafson, Birgita, «Sculptur-sommar kring ruiner», *Konstnären*, Nr. 3 (June 5, 1993)
Hagedorn, Christine, «Cathedral of Time: Michigan Central Station», *Ground-Up*, No. 4 (May 1995)
Haitto, Elizabeth, «Dialogue with the Other», *Material*, (1994), p. 12
Heartney, Eleanor, «Irina Nakhova at Phyllis Kind», *Art in America* (October 1992), p.145
Hohmeyer, Jürgen, «Abschied von Momma», *Der Spiegel*, Nr 5 (January 2, 1999), p. 188
Isaak, Jo Anna, «Reflections of Resistance», *Heresies*, Vol. 26, New York (1993), pp. 29-31
- «Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women’s Laughter», Routledge: London and New York, 1996, pp. 116-119
Jandrokovic, Mario, «Irina Nakhovas ‘Showroom’», *Salzburger Nachrichten* (August 19, 1988), p. 13
Juske, Ants, «Irina Nakhova naitab feministlikku kunsti», *Kultuur*, (July 2000)
Kovalev, Andrej. «Palpations of the Fictions. Irina Nakhova’s Installation in ‘Obscuri Viri’ Gallery», *Today Daily*, (August 14, 1996), p. 10
- «Irina Nakhova», *Flash Art*, Vol. XXXVII, No. 236 (May-June 2004), p. 150
Kozlova, Natalia, «Metaphors of Irina Nakhova», *Russian Daily - Novoye Russkoe Slovo*, (1990)
- «Exhibition Without a Title», *Novoe Russkoe Slovo*, (June 26, 1992), p. 13
Kreissig, Uwe, «Erstes Raumschiff zur Venus», *Freie Presse*, Chemnitz (February 7, 1999)
Lavrova, Karina, «What we dream», *Inostranetz*, No. 36 (195) (September 24, 1997), p. 31
Lee, Gary. «Collecting Soviet Art», *The World and I*, (December 1990), pp. 226-231
Lind, Ingela, «Okontroversiella budskap i tyst teater», *Dagens Nyheter*, (July 9, 1993).
- «Mitt poetiska konstverk», *Gotlands tidningen* (July 24, 1993)
Lunina, Ludmila, «Irina Nakhova», *Today*, No. 145 (August 4, 1995), p. 10

Martinez, Rosa, «El Territorio del Otro», *Lapiz*, No. 105 (1994), pp. 15-23
Mayer, Gabriele, «Erstes Raumschiff zur Venus», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (February 22, 1999), p. 53
Miralles, Francesc, «Rupture of Bidimensionality», *La Vanguardia*, (July 9, 1991), p. 8
Miro, Marsha, «Russian Makes Herself at Home», *Detroit Free Press* (March 12, 1995), pp. 1G, 5G
- «Terminal Optimism», *Detroit Free Press*, (May 12, 1995), pp. 3F-4F
Ovchinnikova, Julia, «Irina Nakova ‘Annunciation’», *Afisha*, No. 8 (54) (April 30-May 13), p. 100
Obukhova, Alexandra, «Irina Nakhova, ‘Feast for the Gods’ and ‘Daddy Needs to Relax’», *Khudozestvenni Journal*, No. 13 (1996) p. 86
Ostergren, Monica, «Fiskar i ruinen och neonstege i rondellen», *Gotlands Allehanda* (June 12, 1993)
- «Discovery av Irina Nakhova, Ryssland», *Gotlands Allehanda*, (July 1, 1993)
Petersen, Anne Ring. «Dialog met det Andet», *Nordic Art Review*, Siksi, No. 3 (1994), p. 55
- «Markante Kvinder», *Politiken*, (June 17, 1994)
Pilvre, Barbi, «Peatukk feminismiopikust», *Areen*, (July 27, 2000) p. 88
Platonova, N. «What is installation?», *Young Artist*, (February 2004), p.18-20
Romer, Fedor. «What I Saw-Haul Ass Dude», *Itogi*, No. 24 (57) (30 December 1997), pp. 79-80
- «Barbie Received Holy News», *Kommersant*, No. 81 (May 15, 2000) p.13
- «Archeology of the Room», *Itogi*, No30 (165) (27 July 99), p. 65
«Sacred Daily Routines», *Argumenty and Facty*, Moscow, Russia (January 17, 1996).
Selina, Elena, «Woman Worker», *Heresies* Vol. 26 (1993), pp. 80-82
Sjodahl, Anna, «Under Polstjarnan», *Paletten*, (March 1992), pp. 14-15
Solomon, Andrew, «The Irony Tower», Alfred A. Knopf: New York, 1991, pp. 24, 27, 28, 77, 84, 89, 158, 224, 273, 275
- «Portobello Fever», *Harpers & Queen*, (April 1989), pp. 30, 34
Sotheby’s Catalogue, «First International Auction of Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art», Sotheby’s and the U.S.S.R. Ministry of Culture: Moscow, 1988
Stockinger, Andreas, «Skulptur – Figur – Weiblich», *NOEMA Art Journal*, Nr. 48 (Juli/August 1998) p. 115.
Sundkvist, John, «Gotland får nya betydelser», *Svenska Dagbladet* (July 24, 1993)
Tillberg, Margareta, «Om kvinnas plats i den ryska konsten», *Ord und Bild*, No. 4-5 (1993), pp. 129-133
Tupitsyn, Margarita, «Margins of Soviet Art», Giancarlo Politi: Italy, 1989, pp. 127, 138
- «The Work of Art in the Age of Perestroika», *Arts International*, Directory of Exhibition Catalogues (1991-1992), pp. 23-25
- «Unveiling Feminism: Women’s Art in the Soviet Union», *Arts*, (December 1990), pp. 63-67
- «Critical Optical», Ad Marginum: Moscow, 1997, pp. 159-160
Tupitsyn, Victor, «If I Were A Woman», *Third Text*, 40, (Autumn 1997), pp 85-93
- «Communal (Post) Modernism», Ad Marginum: Moscow, 1998, pp. 164-170
Van Cleve, Pierette B., «Artist Surfaces from Moscow Underground», *We We*, Vol. I, No. 8 (June 29, 1992), p. 12
Wallach, Amei, «Cold War Icons Revisited», *Art in America*, (June-July 2004), pp. 83, 87
Wolf, Robert, «Vorsicht, Aufgeblasen!», *Salzburger Volkszeitung*, (August 12, 1998), p. 9
- «Sicht heute und gestern», *Salzburger Volkszeitung*, (August 21, 2000), p.8
«Woman and Visual Signs», edited by Anna Alchuk, Idea Press: Moscow, 2000, p. 185

Exhibition catalogues: see * under exhibitions

Ausstellungskataloge: siehe * im Ausstellungsverzeichnis

ИРИНА ИСАЕВНА НАХОВА

1955 родилась в Москве
1972-1978 училась в Московском полиграфическом институте,
факультет графического дизайна
с 1986 член Союза художников СССР
1992 переехала в США
Живет и работает в Нью-Джерси и Москве

Выставочная деятельность

Персональные выставки

2004	«Степень повышенной опасности». Государственный центр современного искусства, Москва, Россия «Мы». «XL Галерея», Москва, Россия Galerie im Traklhaus, Зальцбург, Австрия*
2003	«When Will You Be Home?». Wooster College Art Museum, Вустер, Огайо, США «Репетиция». Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия
2002	«Побудь со мной». «XL Галерея», Москва, Россия*
2001	«Благоговение». XL Галерея, Москва, Россия*
2000	«Deposition». Rupertinum, Museum Moderner Kunst, Зальцбург, Австрия «Showroom: Installation with Big Red». Tallinn City Gallery, Таллинн, Эстония
1999	«Большой красный». «XL Галерея», Москва, Россия* «Археология комнаты». Галерея «Obscuri Viri», Москва, Россия
1998	«Showroom: Installation with Big Red». Galerie Eboran, Зальцбург, Австрия «Honeybuns Performing Goethe’s Werter» (совместно с Гюнтером Унтербургером). Galerie im Alcatraz, Халлейн, Австрия
1997	«Что я видел». «XL Галерея», Москва, Россия* «Power of Painting: Food Painting». Bunting Gallery, Ройял Оак, Мичиган, США
1996	«Папе нужно отдохнуть». Галерея «Obscuri Viri», Москва, Россия
1995	«Friends and Neighbors». Cranbrook Art Museum, Блумфилд Хилз, Мичиган, США «Пища богов». «XL Галерея», Москва, Россия* «Careful With Your Eyes». Gallery 60, Умео, Швеция
1993	«In Memoriam». Chicago International Art Exposition, Special Project Installation. Чикаго, Иллинойс, США
1992	«Recent Works». Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, США «Partial Triumph II». Galeria Berini, Барселона, Испания
1991	«Momentum Mortis». Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, США
1990	«Partial Triumph I». Vanessa Devereux Gallery, Лондон, Англия
1989	

Групповые выставки

2003	Luleå Sommar Biennial, KILen, The Artists Group in Luleå. Лулео, Швеция * «Берлин – Москва, 1950 – 2000 годы». Martin Gropius Bau, Берлин, Германия * 3-я Международная биеннале современной графики 2003. Государственная картинная галерея, Новосибирск, Россия* «Tests of Time: Five Reflections». Jewish Community Center in Manhattan, Нью-Йорк, США «Contemporary Art Celebrating Life». Allegheny Cemetery, Питсбург, Пенсильвания, США
2002	«Искусство женского рода». Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия* «Aquadria». Oberösterreichisches Landesmuseum, Линц, Австрия; Kunstammlungen Chemnitz, Кемниц, Германия*

«mind/body». The Gallery at Bristol-Myers Squibb, Princeton, Нью-Джерси, США*
«Moscow Time»/«Московское время». Contemporary Art Centre, Вильнюс, Литва; Центр современного искусства, Нижний Новгород*

2001 «Milano Europa 2000». Padiglione d’Arte Contemporanea, Милан, Италия*
«Dumbo Double Deuce». 10 Jay Street, DUMBO, Бруклин, Нью-Йорк, США
«Women Artists from the Dodge Collection», Zimmerli Art Museum. Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США
«Four Women and Their Ironing Boards». Artemesia Gallery, Чикаго, Иллинойс, США

2000 «Seeing Isn’t Believing – Russian Art Since Glasnost», Lamont Art Gallery, Phillips Exeter Academy, Экзетер, Нью-Хэмпшир, США
«Russian Artists of the 1960’s-1990’s». Schimmel Center for the Arts, Pace University, Нью-Йорк, США
«Полярный холод: Инспекция Медицинская герменевтика и русское искусство 90-х». Красноярск, Россия; Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Париж, Франция*
«LandEscape». Dieu Donné Papermill Inc., Нью-Йорк , США

1999 «Sculpture – Figure – Woman». Kunstsammlungen, Кемниц, Германия*
Международный форум художественных инициатив. Государственный выставочный зал «Малый Манеж», Москва, Россия
«Conceptualist Art: Points of Origin 1950s-1980s». Queens Museum, Квинс, Нью-Йорк*
«My First Work». Pasadena City College Gallery, Пасадена, Калифорния, США*
Art Forum, XL Gallery. Берлин, Германия
«Collector’s Edge». New Jersey Center for Visual Arts, Саммит, Нью-Джерси, США
«Russia Without a Museum of Contemporary Art. Part 2», XL Gallery. Леверкузен, Германия
«Современное искусство 1950-80-х из коллекции современного искусства Музея-заповедника Царицыно». Центральный Дом художника, Москва, Россия
«Фауна», Государственный центр современного искусства. Государственный выставочный зал «Малый Манеж», Москва, Россия
«Women in Art». Kolodzei Art Foundation, Чеве Чейз, Мэриленд, США

1998 «Sculpture – Figure – Woman». Oberösterreichisches Landesmuseum, Линц, Австрия*
«Präprintium». Staatsbibliothek, Берлин, Германия; Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Бремен, Германия*
«Art Forum Berlin», XL Gallery. Берлин, Германия
«Modernism and Post-Modernism: Russian Art of the Ending Millennium». Yager Museum, Hartwick College, Онеанта, Нью-Йорк, США (передвижная выставка)
«Women in Art». Kolodzei Art Foundation, Russian Consulate and Friendship Gallery, Нью-Йорк, США (1999)
«Self-Portrait». Dieu Donné Papermill Inc., Нью-Йорк, США

1997 «Russian Art in Fifteen Destinies». Muszarnok, State Exhibition Hall, Будапешт, Венгрия
«RUM». Edsvik Konst och Kultur, Стокгольм, Швеция
«Margareta x 4». Kalmar Konstmuseum, Калмар, Швеция*
«Square Meal». Community Art Gallery, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США
«Abandoned Building Investigation». Pontiac Building, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США

«The Clothes Show: Objects for and about Clothes». Center Galleries, Center for Creative Studies, Детройт, Мичиган, США
Арт Москва. Международная художественная ярмарка. Центральный выставочный зал «Манеж», Москва, Россия

1996 «Как рисовать лошадей». Центральный Дом художника, Москва, Россия
«Wayne State University Art Faculty Exhibition». Community Arts Gallery, Детройт, Мичиган, США
«Pulp Fusion». Columbia Art Center, Даллас, Техас, США
«Time is Now». Detroit Focus Gallery, Детройт, Мичиган, США
«Family Values: Rhetoric vs. Reality». T.W. Wood Art Gallery, Монпелье, Вермонт, США
Международный форум художественных инициатив. Государственный выставочный зал «Малый Манеж», Москва, Россия

1995 «City Limits». Paint Creek Center for the Arts, Рочестер, Мичиган, США
«Fellowship Recipients». Rutgers Center for Innovative Printmaking, Mason Gross School of the Arts, Пискатэвэй, Нью-Джерси, США
«Cathedral of Time» (организатор и участница). Michigan Central Depot, Детройт, Мичиган, США*
«Non-Conformists in Russia, 1957–1965»/«Художники нон-конформисты в России, 1957–1965» Wilhelm-Hack Museum, Людвигсхафен на Рейне, Германия; Documenta Halle, Кассель, Германия; Staatliches Lindenau Museum, Альтенбург, Германия; Центральный выставочный зал «Манеж», Москва, Россия*
«5 + 5», The Educational Alliance. Нью-Йорк, США
«From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union, 1956-1986, The Norton and Nancy Dodge Collection». Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США*
«The Holiday Show: Objects for and about the Holidays». Center Galleries, Детройт, Мичиган, США
«Dieu Donné Editions, 1988-1995». Dieu Donné Gallery, Нью-Йорк, США
«Silent Auction Exhibition». Dieu Donné Papermill, Inc., Нью-Йорк, США
«Laughter Ten Years After» (передвижная выставка: шесть музеев и галерей), США – Канада*

Southwestern Michigan College Gallery, Мичиган, США
«Wayne State University Art Faculty Exhibition». Community Arts Gallery, Детройт, Мичиган, США
«Fellowship Recipients», Center for Innovative Printmaking, Mason Gross School of the Arts, Пискатэвэй, Нью-Джерси, США
«Natural Histories». Pyramid Atlantic. Ривердэйл, Мэриленд, США
«Paper, Process, Art». The Art Gallery, Suffolk Community College, Сэлден, Нью-Йорк, США
«Художник вместо произведения». Центральный Дом художника. Москва, Россия
«Dialogue with the Other». Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Оденсэ, Дания; Norrköping Konst Museum, Нордкопинг, Швеция*
Cetinje Biennial. Cetinje Art Museum, Цетинье, Черногория*
«Before ‘Neo’ and After ‘Post’». Lehman College Art Gallery, Нью-Йорк, США*
«Impressions of Lakeside». Bunting Gallery, Ройял Оак, Мичиган, США
«Monumental Propaganda», Smithsonian International Gallery, Вашингтон, США*

1994 «Fellowship Recipients», Center for Innovative Printmaking, Mason Gross School of the Arts, Пискатэвэй, Нью-Джерси, США
«Natural Histories». Pyramid Atlantic. Ривердэйл, Мэриленд, США
«Paper, Process, Art». The Art Gallery, Suffolk Community College, Сэлден, Нью-Йорк, США
«Художник вместо произведения». Центральный Дом художника. Москва, Россия
«Dialogue with the Other». Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Оденсэ, Дания; Norrköping Konst Museum, Нордкопинг, Швеция*
Cetinje Biennial. Cetinje Art Museum, Цетинье, Черногория*
«Before ‘Neo’ and After ‘Post’». Lehman College Art Gallery, Нью-Йорк, США*
«Impressions of Lakeside». Bunting Gallery, Ройял Оак, Мичиган, США
«Monumental Propaganda», Smithsonian International Gallery, Вашингтон, США*

1993 «Adresse Provisoire». Musée de la Poste, Париж, Франция*
«Baltic Sculpture 93». Gotlands Art Museum, Висби, Швеция*
«After Perestroika: Kitchenmaids or Statesmen». Independent Curators Incorporated (ICI), (передвижная выставка: шесть музеев). США – Канада*

«Монументы: трансформация для будущего», Институт современного искусства, Москва, Россия; Institute for Contemporary Art, Нью-Йорк, США; Центральный Дом художника, Москва, Россия*
«Exchange», Granary Books. Susan Teller Gallery, Нью-Йорк, США
«Gallery 60». Konsthögskolan, Умеå, Швеция
«Careful With Your Eyes». Sundsvall’s Art Museum, Сандсвалл, Швеция

1992 «Installations». Tzaritzino Museum. Братислава, Словакия*
Lakeside Gallery, Лэйксайд, Мичиган, США
«Mosca . . . Mosca . . .». Villa Campolieto, Геркуланум, Италия
Galleria Comunale d’Arte Moderna, Болонья, Италия*
«A Changeable Feast: International Flavors». Walters Hall Gallery, Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США
«Master Prints». Gallery at Bristol Meyers Squibb, Принстон, Нью-Джерси, США Phyllis Kind Gallery, Чикаго, Иллинойс, США

1991 «Страсти на Страстном». «Первая Галерея», Москва, СССР
«Moscow Avant-Garde Art», музей «МАНИ». Франкфурт, ФРГ*
«Новеченто». Центральный Дом художника, Москва, СССР*
ARCO, Мадрид, Испания

1990 «Sommer Atelier», Messegelände Hannover, Ганновер, ФРГ*
«Каталог». Московский Дворец молодежи, Москва, СССР*
«Работница». Выставочный зал на Октябрьской улице, Москва, СССР
«The Work of Art in the Age of Perestroika». Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, США*
«Iskonstvo: Stockholm-Moscow-Berlin». Kulturhuset, Стокгольм, Швеция*
«Недорогое искусство». «Первая Галерея», Москва, СССР
«The Storm Collection». Century Gallery, Лондон, Англия*

1989 «The Green Show». Exit Art, Нью-Йорк, США*
«Iskunstvo: Moscow-Berlin». Выставочный зал на Фрунзенской, Москва, СССР*
«Дорогое искусство». Московский Дворец молодежи, Москва, СССР

1988 «USSR: New Tendencies». Arte Fiera, Болонья, Италия*
«Ich lebe-Ich sehe». Kunstmuseum, Берн, Швейцария*
«Iskunstvo: Moscow-Berlin-Stockholm». Bahnhof Westend, Западный Берлин, Германия*
«Русский авангард и современное советское искусство»/«Russian Avante-Garde and Soviet Contemporary Art», Аукционный Дом Sotheby’s, Министерство культуры СССР (выставка и аукцион). Международный торговый Центр, Москва, СССР*
Вторая выставка Клуба авангардистов. Выставочный зал Пролетарского района, Москва, СССР
«Neuvostoliiton Nuorta Taideita». Turun Taidemuseo, Турун, Финляндия*

1987 «Художник и модернизм». Выставочный зал Красногвардейского района, Москва, СССР
«Репрезентация». Любительское объединение «Эрмитаж». Выставочный зал на Профсоюзной ул., Москва, СССР
«Ретроспекция творчества московских художников, 1957–1987». Любительское объединение «Эрмитаж». Выставочный зал на Профсоюзной ул., Москва, СССР
Первая выставка Клуба авангардистов. Выставочный зал Пролетарского района, Москва, СССР

«XVII Выставка молодых художников Москвы». Московский Дом художника, Москва, СССР

1985	«Всесоюзная выставка молодых художников». XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов, Москва и другие города СССР
1984	«XV Выставка молодых художников Москвы». Центральный выставочный зал «Манеж», Москва, СССР
*Выставки сопровождаемые каталогами	

Преподавательская деятельность

Художник-педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия, 2004 (июль - август)
Приглашенный художник/профессор, Carnegie Mellon University, Питтсбург, Пенсильвания, США, 2001-2003
Художник-педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия, 2002 (июль - август)
Приглашенный художник-критик, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США, 2000 (февраль)
Приглашенный художник, Princeton Atelier, Princeton University, Нью-Джерси, США, 2000 (февраль - май)
Художник-педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия, 2000 (июль - август)
Художник-педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия, 1998 (июль - август)
Приглашенный художник/профессор живописи, Wayne State University, Детройт, США, 1994-1997
Художник-педагог, MFA Visual Arts Program, Vermont College of Norwich University, Монтпелье, Вермонт, США, 1996
Приглашенный художник, Academy of Fine Arts, Умеа University, Умеа, Швеция, 1993 (сентябрь - октябрь)

Лекции

Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Россия, 2003 (16 октября)
Wooster College, Вустер, Огайо, США, 2003 (4 сентября)
«The Artist Herself», Salzburger Kunstverein, Зальцбург, Австрия, 2002 (2 августа)
School of Art, Carnegie Mellon University, Питтсбург, Пенсильвания, США 2002 (март)
В рамках симпозиума, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США 2000 (февраль)
В рамках симпозиума, Yager Museum, Hartwick College, Онеанта, Нью-Йорк, США, 1999 (28 января)
Pasadena City College, Пасадена, Калифорния, США, 1999 (21 января)
Michigan State University, Лэнсинг, Мичиган, США, 1997 (26 - 27 марта)
В рамках симпозиума «Россия 2000», Pasadena City College, Пасадена, Калифорния, США, 1997 (8 февраля)
В рамках симпозиума «Creating Solutions: Solving Problems through Art and Technology», Wayne State University, Детройт, Мичиган, США, 1996
Center for Creative Studies, Детройт, Мичиган, США, 1995 (12 апреля)
Pasadena City College, Пасадена, Калифорния, США, 1995 (9-10 марта)
В рамках симпозиума, Cranbrook Art Museum, Блумфилд Хиллз, Мичиган, США, 1995 (4 марта)
Hartford College for Women, Хартфорд, Коннектикут, США, 1994 (12 ноября)
Wayne State University, Детройт, Мичиган, США, 1994 (6 - 9 апреля)
Hobart and William Smith College, Женева, Нью-Йорк, США, 1994 (март)
Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США, 1992 (29 января)
Hobart and William Smith College, Женева, Нью-Йорк, США, 1990

Стипендии, гранты, награды и специальные проекты

2004 SEGД Design Awards, Society for Environmental Graphic Designers, Вашингтон, США (поощрительная премия)
LEUBE - художник-резидент, Грёдиг/Зальцбург, Австрия, 2004 (март - июнь)
Presidential Bonus Award ‘95, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США, 1995
National Endowment for the Arts Special Projects Grant, Rutgers Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, 1994-1995
Художник-резидент, Hartford College for Women, Hartford University Коннектикут, США, 1994 (апрель - май)
Художник-резидент, Mid Atlantic Fellowship Grant, Rutgers Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США, 1993 (март), 1994 (февраль)
Художник-резидент Шведского Проекта (AIRIS), Swedish Arts Grant Committee, Готланд, Швеция (Gotlands Art School), 1993 (май-июнь)
Грант Art Matters, Inc., Нью-Йорк, США, 1992 (март)
Специальный проект, Pulp Painting, Dieu Donné, Papermill, Нью-Йорк, США, 1992 (август)
Грант, Cast Paper Project, Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США, 1992 (февраль)
Художник-резидент, стипендия The Lakeside Studio, Лэйксайд, Мичиган, США, 1991 (ноябрь) - 1992 (май)

Избранная библиография

Absolut Glasnost. // Interview. June 1990.
Агунович, Константин. Ирина Нахова. Палата № 6 // Афиша. 12-25 июля 1999. С. 49.
Агунович, Константин. Ирина Нахова. // Афиша. Июль 2002.
Альчук, Анна. Тихий пол, курица не птица. Amsterdam: Picaron Editions. 1991. С. 36, 49-54.
Альчук, Анна. Между контекстами: выставка Ирины Наховой «Пир Богов» в ХI Галерее. // Независимая Газета. 23 января 1996. С. 7.
Altmann, Susanne. Wasserspiele auf dem Trockenen. // Dresdner Kulturmagazin, № 6. Июнь 2002. Р. 14.
Baigall, Renee and Matthew. Peeling Potatoes, Painting Pictures. New Brunswick, NJ: Zimmerli Museum and Rutgers University Press: 2001. Р. 17, 52, 128-129, 130-133, 136, 150, 157.
Baigall, Renee and Matthew. Soviet Dissident Artists. Interviews After Perestroika. Rutgers, NJ: Rutgers University Press. 1995. Р. 366-372.
Бакштейн, Иосиф. Ирина Нахова. // Flash Art (русское издание), № 1. 1989. С. 151-153.
Brown, Matthew Cullerne. Contemporary Russian Art. London: Phaidon; 1989; New York: Phaidon. 1991. Р. 105-108.
Деготь, Екатерина. Современная живопись в России. Craftsman House /G & B Arts International: 1995. С. 106-109.
Деготь Екатерина. Русское искусство 20 века. М.: Трилистник. 2000. С. 196-198.
Епихин, Сергей и Ковалев, Андрей. Искусство как преступление. // Сегодня. 20 января 1996.
Герчук, Юрий. Иллюстрация советской книги. М.: Знание. 1986. С. 123-124.
Green, Roger. From Russia with Mixed Emotions. // Ann Arbor News. March 5, 1995.
Grillo, Rosemary A. Irina Nakhova. // Cover. February 1991. Р. 13.
Guasch, Anna. Irina Nakhova: A Confrontation Between Past and Present. // Diari de Barcelona. July 11, 1991. Р. 31.
Gustafson, Birgita. Sculptur-sommar kring ruiner. // KonstnKren, № 3. June 5, 1993.
Hagedorn, Christine. Cathedral of Time: Michigan Central Station // Ground-Up, № 4. May 1995.
Haitto, Elizabeth. Dialogue with the Other. Material. 1994. Р. 12.
Heartney, Eleanor. Irina Nakhova at Phyllis Kind // Art in America. October 1992. Р. 145.
Hohmeyer. Absheid von Momma. // Der Spiegel, № 5. January 2, 1999. Р. 188.
Isaak, Jo Anna. Reflections of Resistance. // Heresies, Vol. 26, New York. 1993. Р. 29-31.
Isaak, Jo Anna. Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women’s Laughter. London and New York: Routledge. 1996. Р. 116-119.
Jandrokovic, Mario. Irina Nakhova’s ‘Showroom’. // Salzburger Nachrichten. August 19, 1988. Р. 13.
Juske, Ants. Irina Nakhova naitab feministlikku kunsti. // Kultuur. July 2000.
Ковалев, Андрей. Пальпации фикций. Инсталляция Ирины Наховой в галерее «Obscuri Viri». // Сегодня. 14 августа 1996. С. 10.
Irina Nakhova. // Flash Art, Vol. XXXVII, No. 236. May-June 2004. Р. 150.
Козлова, Наталья. Метафоры Ирины Наховой. // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1990.
Козлова, Наталья. Выставка без названия. // Новое русское слово. 26 июня 1992. С. 13.
Kreissig, Uwe. Erstes Raumschiff zur Venus. // Freie Presse. № 6. February 7, 1999.
Лаврова, Карина. О чем мы мечтаем. // Иностранец». № 36 (195). 24 сентября 1997. С. 31.
Lee, Gary. Collecting Soviet Art. // The World and I. December 1990. Р. 226-231.
Lind, Ingela. Okontroversiella budskap i tyst teater. // Dagens Nyheter. July 9, 1993.
Lind, Ingela. Mitt poetiska konstverk. // Gotlands tidningen. July 24, 1993.

Лунина, Людмила. Ирина Нахова. // Сегодня. № 145. 4 августа 1995. С. 10.
Martinez, Rosa. El Territorio del Otro. // Lapiz. №. 105. 1994. Р. 15-23.
Mayer, Gabriele. Erste Raumschiff zur Venus. // Frankfurter Allgemeine Zeitung. February 22, 1999. Р. 53.
Miralles, Francesc. Rupture of Bidimensionality. // La Vanguardia. July 9, 1991. Р. 8.
Miro, Marsha. Russian Makes Herself at Home. // Detroit Free Press. March 12, 1995. Р. 1G, 5G.
Miro, Marsha. Terminal Optimism. // Detroit Free Press. May 12, 1995. Р. 3F - 4F.
Овчинникова, Юлия. Ирина Нахова «Благовещение». // Афиша. № 8 (54). 30 апреля - 13 мая . С. 100.
Обухова, Александра. Ирина Нахова, «Пир Богов» и «Папе нужно расслабиться». // Художественный журнал. № 13. 1996. С. 86.
Ostergren, Monica. Fiskar i ruinen och neonstege i rondellen // Gotlands Allehanda. June 12, 1993.
Petersen, Anne Ring. Dialog met det Andet. // Nordic Art Review, Siksi, № 3. 1994. Р. 55.
Petersen, Anne Ring. Markante Kvinder. // Politiken. June 17, 1994.
Pilvre, Barbi. Peatukk feminismiopikust, Areen. July 27, 2000. Р. B8.
Платонова Н. Что такое инсталляция? // Юный художник. Февраль 2004. С. 18-20.
Ромер, Федор. Что я видел - Haul Ass Dude. // Итоги, №24 (57). 30 декабря 1997. С. 79-80.
Ромер, Федор. Барби получила священную весть. // Коммерсант, № 81. 15 мая 2000. С.13.
Ромер, Федор. Археология комнаты. // Итоги, № 30 (165). 27 июля 1999. С. 65.
Сакральный быт. // Аргументы и факты. 17 января 1996.
Selina, Elena. Woman Worker. // Heresies Vol. 26, New York. 1993. Р. 80-82.
Sjodahl, Anna. Under Polstjarnan. // Paletten. March 1992. Р. 14-15.
Solomon, Andrew. The Irony Tower. Alfred A. Knopf: New York. 1991. Р. 24, 27, 28, 77, 84, 89, 158, 224, 273, 275.
Solomon, Andrew. Portobello Fever. // Harpers & Queen. April 1989. Р. 30, 34.
Sotheby’s Catalogue. First International Auction of Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art. Sotheby’s and the U.S.S.R. Ministry of Culture. Moscow. 1988.
Stockinger, Andreas. Skulptur – Figur – Weiblich // NOEMA Art Journal. Nr. 48. Juli/August 1988. Р. 115.
Sundkvist, John. Gotland får nya betydelser. // Svenska Dagbladet. July 24. 1993.
Tillberg, Margareta. Om kvinnas plats i den ryska konsten. // Ord und Bild, No. 4-5. 1993. Р. 129-133.
Tupitsyn, Margarita. Margins of Soviet Art. Giancarlo Politi: Italy. 1989. Р. 127, 138.
Tupitsyn, Margarita. The Work of Art in the Age of Perestroika. // Arts International, Directory of Exhibition Catalogues. 1991-1992. Р. 23-25.
Tupitsyn, Margarita. Unveiling Feminism: Women’s Art in the Soviet Union. // Arts. December 1990. Р. 63-67.
Тупицина, Маргарита. Критическое оптическое. М.: Ad Marginem. 1997. С. 159-160.
Тупицин, Виктор. Если бы я был женщиной. // Третий Текст, 40. Осень 1997. С. 85-93.
Тупицин, Виктор. Коммунальный (пост) Модернизм. М.: Ad Marginem. 1998. С. 164-170.
Van Cleve, Pierette B. Artist Surfaces from Moscow Underground. // We We, Vol. I, № 8. June 29, 1992. Р. 12.
Wallach, Amei. Cold War Icons Revisited. // Art in America. June - July 2004. Р. 83, 87.
Wolf, Robert. Vorsicht, Aufgeblasen! // SVZ. August 12, 1998. Р. 9.
Wolf, Robert. Sicht heute und gestern. // SVZ. August 21, 2000. Р. 8.
Женщина и изобразительное искусство. Под редакцией Анны Альчук, М.: Идея. 2000. С. 185.

Каталоги выставок: смотри * в списке выставок

AUTHORS OF ESSAYS AUTOREN DER TEXTBEITRÄGE АВТОРЫ СТАТЕЙ

NIKITA ALEXEEV / НИКИТА АЛЕКСЕЕВ

Born 12 January 1953; education: industrial designer; persuasion: orthodox buddhist agnostic; occupation: artist, art-critic and cultural speculator; profession: interuniversal hobo.

Geb. 12. Januar 1953; Ausbildung: Industriedesigner; Prägung: orthodox buddhistisch agnostisch; Beruf: Künstler, Kunstkritiker und Kulturtheoretiker. Berufung: interuniverseller Landstreicher.

Родился 12 января 1953; образование: промышленный дизайнер; убеждения: ортодоксальный буддист-агностик; занятие: художник, арт-критик и теоретик; профессия: интеркосмический бродяга.

JOSEPH BACKSTEIN / ИОСИФ БАКШТЕЙН

Born 1945 in Moscow; since 1991 director of the Institute of Contemporary Art in Moscow; writer (catalogues, magazines) and curator (incl. «Perspectives of Conceptualism», Moscow 1990 and PS1, New York 1991).

Geb. 1945 Moskau; seit 1991 Direktor des ICA (Institut für zeitgenössische Kunst) Moskau; Autor (Kataloge, Kunstzeitschriften) und Kurator (u.a. „Perspectives of Conceptualism“, Moskau 1990 und PS 1, New York 1991).

Родился в 1945 году в Москве; с 1991 года директор Института современного искусства в Москве; критик (каталоги, журналы) и куратор (в том числе «Перспективы концептуализма», Москва 1990 и PS1, Нью-Йорк 1991).

EKATERINA DEGOT / ЕКАТЕРИНА ДЁГОТЬ

Born 1958; scholar, curator and writer in contemporary (Russian) art; published 2000: «To Be an Artist in the Post-Soviet World»; 2003 «Die transmediale Utopie der Russischen Avant-Garde und des Sozialistischen Realismus».

Geb. 1958; Kunstwissenschaftlerin, Kuratorin und Kunstkritikerin; Publ.: 2000 «To Be an Artist in the Post-Soviet World»; 2003 „Die transmediale Utopie der Russischen Avant-Garde und des Sozialistischen Realismus“.

Родилась в 1958 году, ученый, куратор и критик современного русского искусства; публикации 2000 года: «Быть художником в пост-советском мире»; 2003 года: «Die transmediale Utopie der Russischen Avant-Garde und des Sozialistischen Realismus».

SERGE KHRIPOUN / СЕРГЕЙ ХРИПУН

Editor of the Moscow in.sider art’zine; since 1993 publisher of XL Gallery Moscow; editor, writer, journalist; widely publishing in catalogues, magazines, newspapers and the web (art.net).

Redakteur des Moskauer in.sider art’zine; seit 1993 Publikationen der XL Gallery in Moskau; Redakteur, Autor, Journalist, veröffentlicht in Katalogen, Printmedien und web (art.net.)

Редактор московского журнала «in.sider art’zine»; с 1993 года издатель XL Галереи в Москве; редактор, критик, журналист; много публикуется в каталогах, журналах, Интернет-изданиях (art.net).

ANDREJ KOVALEV / АНДРЕЙ КОВАЛЕВ

Ph.D. in Art History; for the last 15 years working as art critic for different newspapers and magazines; author of various books, presently writing on «Russian art of XX century» for «Galart Publishing House», Moscow.

Doktorat in Kunstgeschichte; während der letzten 15 Jahre Kunstkritiker für verschiedene Zeitungen und Magazine, Autor mehrerer Bücher, schreibt derzeit an der Publikation «Russische Kunst im XX. Jahrhundert» für den «Galart Verlag», Moskau.

Кандидат искусствоведения. Последние 15 лет работает как арт-критик для разных газет и журналов. В настоящее время критик в ежедневной газете «Время – Московские Новости». Автор трех книг, сейчас работает над книгой «Русское искусство 20-го века» для издательства «Галарт», Москва.

VLADIMIR LEVASHOV / ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Born 1958 in Ukraine (USSR); graduated in art history from Moscow State University; head of science & information department in the National Centre for Contemporary Arts; art critic, curator, specializes in contemporary Russian photography and photo-based art.

Geboren 1958 in der Ukraine (UdSSR); diplomiert in Kunstgeschichte an der Staatlichen Moskauer Universität; Leiter der Abteilung für Wissenschaft und Information am National Centre for Contemporary Arts in Moskau, Kunstkritiker, Kurator, spezialisiert auf zeitgenössische russische Fotografie und Kunst mit Fotografie.

Родился в 1958 году, на Украине. Закончил МГУ, факультет искусствоведения. Возглавляет отдел науки и информации в Государственном центре современного искусства. Арт-критик, куратор, специализируется на современной русской фотографии и фотоискусстве.

MARINA MANGUBI / МАРИНА МАНГУБИ

Born 1966; painter; exhibited in the United States and Europe; currently Assistant Professor of Art at the College of Wooster, Ohio; recently Artist-Fellow at the Camargo Foundation in Cassis, France.

Geb. 1966; Amerikanerin mit russischem Hintergrund; Künstlerin (Grafik, Aquarell); Assistenzprofessorin für Kunst im Ebert Art Center am Wooster College in Wooster/Ohio, USA.

Родилась в 1966 году; живописец; выставлась в США и Европе, в настоящее время профессор кафедры искусств, College of Wooster, Вустер, Огайо. Стипендиат Camargo Foundation, Кассис, Франция.

ANDREI MONASTYRSKI / АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ

Born 1949 in Petsamo, lives in Moscow; artist, poet, critic, theorist, conceptualist, minimalist; since 1976 organizer of KA («collective actions»); compiled «Trips to the Countryside» in 5 volumes.

Geb. 1949 Petsamo, lebt in Moskau; Künstler, Dichter, Kritiker und Theoretiker, Konzeptualist, Minimalist; seit 1976 Organisator von KA (Kollektive Aktionen); dokumentiert in 5 Bänden „Ausflüge aufs Land“.

Родился в 1949 году в Петсамо, живет в Москве; художник, поэт, критик, теоретик, концептуалист, минималист; с 1976 года основатель группы «Коллективные действия»; издал пять томов «Поездок за город».

VITALY PATSUKOV / ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

Born in 1939 in Moscow. Engaged in theoretical and philosophical aspects of contemporary art, and comparative analysis of the classical avant-garde and radical art at the end of the 20th century. Author of numerous articles and three monographs. Critic, curator of multimedia projects.

Geb. 1939 in Moskau. Forschungen zu theoretischen und philosophischen Aspekten der zeitgenössischen Kunst und Vergleichsanalysen zwischen klassischer Avantgarde und der radikalen Kunst am Ende des 20. Jhdts. Autor von drei Monografien und zahlreichen Essays; Kurator von Multimedia-Projekten.

Родился 1939 году в Москве. Наряду с теоретическими и философскими аспектами современного искусства, занимается сравнительным анализом классического авангарда и радикального искусства 20 века. Автор многочисленных статей и трех монографий. Критик, куратор мультимедийных проектов.

JOHN TORMEY / ДЖОН ТОРМИ

Born 1959 in California; printmaker whose work has been shown in the United States and Europe; currently general manager of Applied Image Inc., a large format digital print firm specializing in architectural graphics.

Geb. 1959 in Kalifornien; Druckgrafiker, sein Werk wurde in den USA und in Europa gezeigt; derzeit Geschäftsführer von Applied Image Inc., einer Digital-druck-Firma mit Spezialgebiet Architekturgrafik und Großformate.

Родился в 1959 году в Калифорнии. Работы Джона Торми, как принтмэйкера выставлялись в Америке и Европе. В настоящее время - главный менеджер Applied Image Inc, фирмы, специализирующейся на печати архитектурной графики больших форматов

AMEI WALLACH / ЭМИ ВОЛЛАХ

Lives in long Island; President of the International Art Critics Association AICA/USA (2004); widely published in books (Ilya Kabakov, Bruce Nauman, Jasper Johns), documentary film (Louise Bourgeois), magazines and newspapers.

Lebt in Long Island, New York; Präsidentin der AICA/USA (- 2004); zahlreiche Publikationen in Büchern (Ilya Kabakov, Bruce Nauman, Jasper Johns), Katalogen (Druckgrafik), Dokumentarfilm (Louise Bourgeois) und Printmedien.

Живет на Лонг-Айленде; Президент Интернациональной ассоциации арт-критиков AICA/USA (2004); имеет множество книжных публикаций (Илья Кабаков, Брюс Науман, Джаспер Джонс), работала над документальным фильмом (Луис Буржуа), печатается в журналах и газетах.

BARBARA WALLY / БАРБАРА ВАЛЛИ

Born 1947; director of the International Summer Academy of Fine Arts in Salzburg, Austria; curator (incl. «Sculpture–Figure-Woman», «Aquaria») and writer (recently on Kiki Smith, Paloma Navares and Michal Rovner).

Geb. 1947; Direktorin der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg; Kuratorin (u.a. „Skulptur-Figur-Weiblich“, „Aquaria“) und Autorin (zuletzt über Kiki Smith, Paloma Navares und Michal Rovner).

Родилась в 1947 году; директор Международной летней академии искусств в Зальцбурге, Австрия; куратор («Скульптура-Фигура-Женщина», «Аквария») и писатель (в числе последних работ книги о Кики Смит, Паломе Наварес и Михаль Ровнер).

Publishers/Herausgeber/Издатели:

Barbara Wally
Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg
Leonid Bazhanov
National Centre for Contemporary Arts, Moscow
Барбара Валли
Международная летняя академия искусств в Зальцбурге
Леонид Бажанов
Государственный Центр современного искусства в Москве

Exhibition/Ausstellung/Выставка:

Irina Nakhova
June 19 - July 30, 2004
19. Juni – 30. Juli 2004
Galerie im Traklhaus Salzburg
Ирина Нахова
19 Июня – 30 Июля 2004
Галерея Траклъхаус, Зальцбург
Curator/Kuratorin/Куратор:
Dietgard Grimmer
Диетгард Гриммер

Catalog/Katalog/Каталог

Sponsor/Sponsor/Спонсор
Bundeskanzleramt Wien/Kunstsektion
Federal chancellery Vienna/Art Department

Design/Gestaltung/Дизайн:

National Centre for Contemporary Arts, Moscow
Государственный Центр современного искусства в Москве
Julia Romanovskaya, Director of Publishing Programs
Юлия Романовская, директор издательских программ
Aleksander Gorshkov, designer/
Александр Горшков, дизайнер

Translations/Übersetzungen/Перевод:

Johanna Fürstauer, Sabine Hochrieser, Vladimir Kozlov,
Gail Schamberger, Maria Sumnina, Anna Zaitseva
Анна Зайцева, Владимир Козлов, Мария Сумнина,
Иоханна Фюрстауер, Сабина Хохриезер, Гейл Шамбергер

Articles/Texte/Статьи:

Nikita Alexeev, Joseph Backstein, Ekaterina Degot,
Andrej Kovalev, Serge Khripoun, Vladimir Levashov,
Marina Mangubi, Andrei Monastyrski, Irina Nakhova,
Vitaly Patsukov, John Tormey, Amei Wallach, Barbara Wally,
Никита Алексеев, Иосиф Бакштейн, Барбара Валли,
Эми Воллах, Екатерина Деготь, Андрей Ковалев,
Владимир Левашов, Марина Мангуби, Андрей Монастырский,
Ирина Нахова, Виталий Пацюков, Джон Торми,
Сергей Хрипун,

Photo credits/Fotografien/Фотографии:

Archiv Sommerakademie/Elisabeth Wörndl, Anatolii Gritzuk,
Vladislav Efimov, George Kisewalter, Lars Klove, Hermann Seidl
Архив Sommerakademie, Элизабет Вендл, Анатолий Грицюк,
Владислав Ефимов, Георгий Кизевальтер, Ларс Клоув, Герман Зайдль

Edition size/Auflage/Тираж:

1000

Printed by/Herstellung/Отпечатано:

Trauner, Linz

© Irina Nakhova, Authors/Autoren/Ирина Нахова, авторы
© Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg
© NCCA Moscow/ГЦСИ Москва

ISBN 3-901369-23-6

ISBN 5-94620-013-5 (NCCA Moscow)

Salzburg – Moscow 2004

Зальцбург – Москва 2004