

MOSCOW
MUSEUM
OF MODERN
ART

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

Irina
Nakhova

Ирина
Нахова

Rooms

Комнаты



Photo: Herman Seidl

Moscow 2011

MAIER

Москва 2011

Ирина Нахова

Комнаты

Научное издание

Редактор-координатор: Нелли Подгорская
Дизайн: Дмитрий Черногаев
Авторы текстов: Барбара Валли, Валентин Дьяконов, Ирина Кулик, Андрей Монастырский, Калиопи Миниудаки, Елена Петровская
Перевод: Валентин Дьяконов, Алиса Олева, Елена Петровская
Координатор: Екатерина Кочеткова
Редакторы: Светлана Гусарова, Нина Березницкая
Технический редактор: Александр Волков
Корректоры: Лариса Доценко, Наталья Макарова

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

ISBN 978-5-91611-026-5

Издательство MAIER
www.maier-publishing.ru

Все права защищены. Ни одна часть издания не может быть воспроизведена без письменного согласия издателя.

© Ирина Нахова; репродукции, 1973–2011
© Дмитрий Черногаев; дизайн, 2011

© Барбара Валли; текст, 2011
© Валентин Дьяконов; текст, 2011
© Ирина Кулик; текст, 2010
© Андрей Монастырский; текст, 2002
© Ирина Нахова; тексты, 1997, 2007, 2008, 2010
© Калиопи Миниудаки; текст, 2010
© Елена Петровская; текст, 2010

Издание приурочено к ретроспективной выставке Ирины Наховой «Комнаты» в Московском музее современного искусства, 2011

Директор: Зураб Церетели
Исполнительный директор: Василий Церетели
Заместители директора: Людмила Андреева, Манана Попова, Елена Церетели, Георгий Паташური
Отдел выставок: Алексей Новосёлов, Ася Клещева
Отдел фондов: Елена Насонова, Екатерина Зензинова
PR-отдел: Екатерина Первенцева, Индира Валеева
Техническое обеспечение выставки: Алексей Тимофеев, Станислав Бортников, Вячеслав Маслов
Руководитель издательской программы: Екатерина Кочеткова
Руководитель отдела кинопрограмм: Серги Шагулашвили
В проекте также принимали участие сотрудники других отделов музея

Ирина Нахова и Московский музей современного искусства благодарят: Государственную Третьяковскую галерею, Государственный центр современного искусства, Музей МАНИ, Открытую галерею, Екатерину и Владимира Семенихиных за предоставление работ для выставки и публикации в каталоге

Отдельная благодарность: Applide Image INC, XL Галерее, Ирине Алпатовой, Леониду Бажанову, Иосифу Бакштейну, Нине Березницкой, Анатолию Грицюку, Андрею Ерофееву, Георгию Кизевальтеру, Алисе Олевой, Герману Титову, Джону Торми, Дмитрию Черногаеву

Irina Nakhova

Rooms

Research Publication

Editor: Nelly Podgorskaya
Design: Dmitri Chernogaev
Contributors: Valentin Diaconov, Irina Kulik, Kalliopi Minioudaki, Andrei Monastyrski, Helen Petrovsky, Barbara Wally
Translations: Valentin Diaconov, Alisa Oleva, Helen Petrovsky
Publication Coordinator: Ekaterina Kochetkova
Editors: Svetlana Gusarova, Nina Bereznitskaya
Technical Editor: Alexander Volkov
Proofreaders: Larissa Dotsenko, Natalia Makarova

Publication of the Moscow Museum of Modern Art, Moscow, 2011. www.mmoma.ru

ISBN 978-5-91611-026-5

MAIER Publishing
www.maier-publishing.ru

All rights reserved. No part of this book can be reproduced without a written permission of the publisher.

© Irina Nakhova; photos, 1973–2011
© Dmitri Chernogaev; design, 2011

© Valentin Diaconov; text, 2011
© Irina Kulik; text, 2010
© Kalliopi Minioudaki; text, 2010
© Andrei Monastyrski; text, 2002
© Irina Nakhova; texts, 1997, 2007, 2008, 2010
© Helen Petrovsky; text, 2010
© Barbara Wally; text, 2011

This book is published on the occasion of Irina Nakhova’s Rooms retrospective exhibition in the Moscow Museum of Modern Art, 2011

Director: Zurab Tsereteli
Executive Director: Vasili Tsereteli
Deputy Directors: Lyudmila Andreeva, Manana Popova, Elena Tsereteli, Georgy Patashuri
Exhibitions Department: Alexey Novoselov, Asya Klesheva
Conservation Department: Elena Nasonova, Ekaterina Zenzinova
PR Department: Ekaterina Perventseva, Indira Valeyeva
Technical Support of the Exhibition: Alexey Timofeyev, Stanislav Bortnikov, Vyacheslav Maslov
Head of Publishing: Ekaterina Kochetkova
Head of Photo & Video Department: Sergi Shagulashvili
Other Museum employees also took part in this project

Irina Nakhova and the Moscow Museum of Modern Art would like to thank: State Tretyakov Gallery, National Centre for Contemporary Art, MANI Museum, Open Gallery Moscow, Ekaterina and Vladimir Semenikhin for lending artworks for the exhibition and publication in the catalogue

Special thanks to: Applide Image INC, XL Gallery, Irina Alpatova, Leonid Bazhanov, Joseph Bakshtein, Nina Bereznitskaya, Anatoly Gritsyuk, Andrei Erofeyev, George Kisewalter, Alisa Oleva, German Titov, John Tormey, Dmitri Chernogaev

Московский музей современного искусства продолжает серию крупных ретроспективных выставок, посвященных мэтрам московской концептуальной школы. В стенах музея уже демонстрировались сольные проекты Бориса Орлова, Дмитрия Александровича Пригова, Андрея Монастырского, Виктора Пивоварова. Теперь этот ряд пополняет новая экспозиция работ Ирины Наховой под названием “Комнаты”.

Ирина Нахова занимает особое место среди художников московского концептуализма благодаря острому ощущению неразрывной связи между искусством и самой жизнью. Такое отношение к творчеству отличало мастеров русского авангарда начала XX века, и этот максималистский подход сегодня разделяет Ирина Нахова.

Так случилось, что именно она стала родоначальницей совершенно нового жанра, который впоследствии получил название “тотальной инсталляции”. В 1983 году художница создала в одной из комнат собственной квартиры особое иллюзорное пространство, своего рода “государство в государстве”. Радикальное новаторство заключалось в том, что Нахова буквально жила внутри своего произведения, будучи одновременно и его автором, и персонажем. На несколько лет обычная двухкомнатная квартира превратилась в полигон для экспериментов с пространством, светом, цветом, перспективой. Эти приемы Нахова брала из живописи, с которой она когда-то начинала свою карьеру; но живопись в данном случае не ограничивалась рамками картины как предмета, она стала для художницы методом и образом жизни.

Я очень рад, что первая в России полномасштабная ретроспектива Ирины Наховой организована именно Московским музеем современного искусства. Я искренне благодарен нашим партнерам, предоставившим для выставки работы из своих собраний, — Государственной Третьяковской галерее, Государственному центру современного искусства, Екатерине и Владимиру Семенихиным, Открытой галерее, Музею МАНИ. Общими усилиями нам удалось представить творчество художницы во всем его разнообразии. Смело можно утверждать, что такой “тотальной” выставки у Ирины Наховой не было еще никогда.

Василий Церетели

Исполнительный директор Московского музея современного искусства

Moscow Museum of Modern Art continues the sequence of large retrospective exhibitions presenting the work by maîtres of Moscow conceptual school. The museum has already hosted solo shows by Boris Orlov, Dmitry Alexandrovich Prigov, Andrei Monastyrsky, and Victor Pivovarov. Now this row is followed by Rooms, a new exhibit by Irina Nakhova.

Irina Nakhova holds a specific position among Moscow conceptual artists, for she has a keen sense of an unbreakable bond between art and life itself. Such an attitude towards creation was characteristic of Russian avant-garde masters of the early 20th century, and today Irina Nakhova shares this maximalist approach.

So it happened that she pioneered a brand new genre — the one that would be later called “total installation”. In 1983, the artist turned one of the rooms of her apartment into a peculiar illusory space, a kind of “state within a state”. The radical innovation consisted in the fact that Nakhova literally lived within her work, being its author and personage simultaneously. For several years, a common one-bedroom flat became a test site for experiments with space, light, colour, and perspective. Nakhova borrowed these devices from painting that was once the beginning of her career; however, in this case painting was not limited to picture as an object, but rather became a method and a way of life for the artist.

I am really glad that it is the Moscow Museum of Modern Art which organizes the first full-scale retrospective of Irina Nakhova in Russia. I wish to thank our partners for lending works from their collections — State Tretyakov Gallery, National Center for Contemporary Art, Ekaterina and Vladimir Semenikhin, Open Gallery, and MANI Museum. By joining our efforts, we managed to represent the artist’s oeuvre in its broad diversity. I will venture to affirm that Irina Nakhova has not yet had such a “total” exhibition.

Vasili Tsereteli

Executive Director of the Moscow Museum of Modern Art



Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы

Moscow City
Government

Moscow City
Department of Culture



Российская академия
художеств

Russian Academy
of Arts



Московский музей
современного искусства

Moscow Museum
of Modern Art

Комнаты

Ирина Кулик

“Комнаты” Ирины Наховой, созданные с 1983 по 1987 год, один из самых ярких и парадоксальных проектов отечественного современного искусства, занимающий особое место в его истории. “Комнаты” как бы одновременно создают и в то же время ломают несколько значимых для этого искусства парадигм — как связанных с поисками новой художественной формы, так и социальных и мировоззренческих. Речь идет о самом жанре инсталляции, первым образчиком которой в российском современном искусстве и были “Комнаты”. По свидетельству Иосифа Бакштейна, именно эти произведения Ирины Наховой оказали решающее влияние на Илью Кабакова, впослед-

ствии разработавшего собственный жанр “тотальной инсталляции”. Впрочем, сама художница признается, что в начале 1980-х годов еще не знала этого термина и поэтому назвала свой новаторский проект просто комнатами.

Это слово отсылает к чрезвычайно значимому для отечественного современного искусства, да и всей советской неофициальной куль-

туры понятию квартиры. Квартира в контексте отечественного современного искусства ассоциируется прежде всего с коммуналкой — этим советским микрокосмом, тщательно исследованным и убедительно мифологизированным тем же Кабаковым. Но рядом с “коммуналкой” Кабакова существует, например, и предельно аскетичное отдельное жилье, квартира-келья вроде той, “способы употребления” которой предлагает соратник Кабакова Виктор Пивоваров в созданных в 1975 году

“Проектах для одинокого человека” (Ирина Нахова, кстати, познакомилась с Пивоваровым еще в возрасте 14 лет). Квартира как единственно возможное место неофициальной культурной жизни — с квартирными выставками, литературными чтениями, концертами, философскими семинарами и просто разговорами на кухне. “Квартира” — “башня из слоновой кости” советского интеллигента, убежище, но в то же время и место заключения, нора наподобие той, что описана в одноименном рассказе Франца Кафки.

Квартира самой Ирины Наховой, располагавшаяся возле выставочного зала Горкома профсоюза графиков на Малой Грузинской — единственной площадки, на которой в те времена проводились публичные выставки “другого искусства”, несомненно, была местом, где велись разговоры об искусстве, и (хотя бы в силу своего топографического положения) вроде бы не нуждалась в том, чтобы быть еще и местом, где искусство смотрят. Тем разительнее была метаморфоза, которую Ирина Нахова произвела с одной из своих комнат в 1983 году, превратив ее в первую в отечественном искусстве инсталляцию. Художница рассказывает, что на создание этого проекта ее сподвигла безысходность, которой были пронизаны последние годы эпохи “застоя”: ощущение, что тебе никогда не удастся вырваться за “железный занавес”. Ощущение клаустрофобии породило парадоксальную реакцию — выделить в собственной квартире герметичную капсулу, позволяющую если не вырваться из опостылевшей реальности, то хотя бы забаррикадироваться от нее. Трудно отделаться от вроде бы случайной ассоциации, но в “Комнате №1” использован самый банальный, самый порицаемый и до навязчивости женский вектор бегства от реальности — мечты о красивой западной жизни, какой ее рисуют “глянцевые” журналы. Затянутая белой бумагой комната была выклеена коллажами из картинок, вырезанных из журнала “Elle” 1970-х годов. (Впрочем, худож-

Rooms

Irina Kulik

Irina Nakhova’s “Rooms,” created in the period between 1983 and 1987, rank among the most important and paradoxical projects of local contemporary art and occupy an exceptional place in its history. “Rooms” are both creating and destroying several meaningful paradigms of this art, paradigms of exploring new art forms, on one side, and social or worldview paradigms, on the other. Their enormous impact was possible because “Rooms” were the first example of installation in contemporary Russian art. According to Joseph Backstein, this suite of works by Nakhova exerted a decisive influence on Ilya Kabakov, who later went on to create his own version of the genre — “total installation.” The artist herself, however, professes no knowledge of the term at that time; she has called her innovative project simply “rooms.”

The word is connected to the notion of an apartment, which is very important for Russian contemporary art and, moreover, for Soviet unofficial culture as a whole. In this context, an apartment is associated first and foremost with the communal flat, a Soviet microcosm, thoroughly researched and persuasively mythologized by Kabakov. Next to Kabakov’s “communalka,” however, there exists an extremely ascetic and independent dwelling, an apartment-cell, its “terms of usage” described by Kabakov’s companion Victor Pivovarov in his “Projects For A Lonely Man,” made in 1975 (by the way, Nakhova met Pivovarov when she was only 14 years old). An apartment was seen as the only place for unofficial cultural endeavors, hosting apartment shows, poetic readings, concerts, philosophy

► **Ира Нахова в Комнате № 1.** 1983. Фото: Георгий Кизевальтер
Ira Nakhova, Room No. 1. 1983. Photo: George Kisewalter



▲ **Квартира Ирины Наховой.** 1985. Фото. Слева направо: Ирина Нахова, Иосиф Бакштейн, Галина Черногаева, Андрей Монастырский. Сидит: Георгий Кизевальтер
Irina Nakhova's apartment, 1985. Photo. Left to right, Irina Nakhova, Joseph Backstein, Galina Chernogaeva, Andrei Monastyrski. Sitting: George Kisewalter



▲ **Эскизы к Комнате № 2.** 1984. Бумага, картон, калька, гуашь, карандаш, авторучка. 47 × 61,5
Sketches for Room No. 2. 1984. Paper, cardboard, tracing paper, gouache, pen, pencil. 47 × 61.5 cm



ница говорит, что в то время персонажи этих журналов вызывали у нее отвращение и казались частью все той же муторной безнадеги, что и брежневский “застой”). “Комната №1” предлагала не только и не столько направление побега, сколько его “механику”. В белом, глухом, со сглаженными углами “пузыре”, попав в который, зритель утрачивал ориентацию в привычном физическом пространстве, пестрые коллажи образовывали нечто вроде чаши (по определению очевидцев) или, как можно заметить на фотографиях, воронки — этакий пестрый смерч, затягивающий посетителя (превращающегося, по словам Наховой, в часть коллажа) и готовый унести его в какое-то другое измерение.

Два года спустя, в 1985 году, Илья Кабаков создаст первую свою тотальную инсталляцию — комнату “Человека, улетевшего в космос”, произведение, появившееся не без влияния “комнат” Ирины Наховой, но зеркально противоположное им. В обеих работах речь идет, в сущности, о побеге. Кабаков рассказывает историю бегства своего персонажа, превращая ее в псевдо-научно-фантастический рассказ об обитателе коммуналки, построившем в своей лачуге катапульту, способную запустить его в космос — в путешествие в один конец: кабаковский герой отправился покорять межзвездные просторы, запаянный в пластиковый мешок, снабженный кислородным аппаратом, продуктами и навигационными приборами. В самой инсталляции, однако, не было ниче-

го фантастического. Произведение Кабакова представляло собой дотошное, гиперреалистическое воспроизведение той самой комнаты в коммуналке, которую покинул через снесенный потолок и крышу одинокий изобретатель. На тот самый космос, куда отправился одинокий путешественник, указывает разве что хлипкая катапульта, да еще картина, представляющая превращенную в космодром Красную площадь, да макет микрорайона с вырывающейся из крыши дома металлической молнией, прочертившей траекторию побега. Правда, эта инсталляция была не комнатой в квартире, а выгородкой-декорацией, размещавшейся в просторной мастерской художника, который говорил, что идеальным местом для работы был бы музей, разумеется, западный. То есть рассматривать оставленную комнату беглеца предполагалось из того самого запредельного, недоступного пространства, и в этом смысле побег можно было считать удавшимся вопреки сомнительности изобретенных беглецом средств.

“Комнаты” Ирины Наховой, напротив, располагались в обычной квартире, но представляли как раз то самое запредельное, по ту сторону привычной реальности пространство. Говоря языком научной фантастики, они представляли нечто вроде портала в иное измерение: Ирина Нахова изобрела гораздо более продвинутый способ путешествий, нежели тот, к которому прибегал кабаковский “Человек, улетевший в космос”. Она сделала

Irina Kulik
Rooms

► **Комната № 2.** 1984. Бумага, гуашь. 400 × 400 × 260. Квартира Наховой, Москва. На фото: Антон Носик
Room No. 2. 1984. Paper, gouache. 400 × 400 × 260. Nakhova’s flat, Moscow. Anton Nosik in Room No.2



▲ **Фрагменты эскизов к Комнате № 2**
◀ **Details of sketches for Room No.2**

seminars or serving as a backdrop of kitchen discussions. “Apartment” is an “ivory tower” for the Soviet intelligentsia, a sanctuary and also a prison, a hole not unlike the one described by Franz Kafka in his eponymous story.

Irina Nakhova’s own apartment is situated close to the former exhibition hall of the City Committee of Graphic Artists Union (*Gorkom grafikov*), which was the only official space to host exhibitions of “other art.” Without a doubt, her apartment was the place where art had been discussed, but was seemingly not suited to be an exhibition space to showcase art, mainly because of its topographic location. When in 1983 Nakhova transformed one of the rooms into Russian art’s first-ever installation, the metamorphosis was all the more striking. The artist describes the intention behind the project as being born out of despair of the later years of Brezhnev’s “stagnation,” a feeling of having no chance to transcend the “iron curtain.” This claustrophobic sensation caused a paradoxical reaction: Nakhova marked out a hermetic capsule in her own apartment to barricade herself from grim reality, if not to escape its effects. It is hard to get away from a seemingly random association, but the “Room No.1” utilizes the most banal and decidedly female vector of escape from reality, that of dreaming about glamorous Western life depicted in fashion magazines. The room, enclosed wholly in white paper, was covered with a collage made from illustrations of “Elle” magazines from the Seventies. (The artist notes, however, that at that

time she was repulsed by the heroes and heroines of the magazine. She perceived them as a part of the same murky hopelessness of “stagnation”). “Room No.1” introduced the mechanism of escape, not the direction thereof. The viewer lost orientation in the usual physical space in this white continuous “bubble” with smoothed corners. The collages formed something resembling a bowl (that association is common in the accounts), or a whirl (visible on the photographs), a colourful tornado that sucked the viewer (that had become a part of the installation, Nakhova says), ready to take him/her to some other dimension.

Two years later, in 1985, Kabakov created the first of his total installations, “The Man Who Flew Into Space.” Nakhova’s influence shows, but the meaning of Kabakov’s work is a mirror opposite. Both pieces deal with escape. Kabakov narrates the story of the escape of his hero through a quasi-science-fiction lens: A “kommunalka” dweller builds a catapult in his modest surroundings that can take him to space, starting a one-way journey. Kabakov’s protagonist went on to conquer infinite space in a plastic bag with an oxygen apparatus, food and navigation devices. The installation itself, however, does not look like something from a science fiction novel at all. Kabakov’s work is a straight and hyperrealistic replica of the room in a communal flat, which the lonely inventor has left behind through a hole in the ceiling and roof of the building. Only a shabby catapult, a painting de-

Ирина Кулик
Комнаты

► **Комната № 3.** 1985. Бумага, тушь. 400 × 400 × 260. Деталь. На фото: Иосиф Бакштейн. Фото: Георгий Кизевальтер

Room No. 3. 1985. Paper, ink. 400 × 400 × 260. Detail. Joseph Bachstein in Room No. 3. Photo: George Kisevalter



▲ **Окрашивание "Комнаты № 3".** Москва, 1985. Фото: Анатолий Грицюк

Airbrushing "Room No. 3." Moscow, 1985. Photo: Anatolii Gritsyuk

так, что "космос" сам пожаловал к ней в гости, вторгшись в обычную квартиру. "Комнаты" Ирины Наховой, оптически раздвигающие границы привычного пространства, отсылают к популярному фантастическому образу помещения, которое изнутри оказывается больше, чем кажется снаружи. Можно вспомнить хотя бы сцену "Бала у сатаны" из булгаковского "Мастера и Маргариты" — "Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов". Впрочем, уместнее будет сослаться на менее известного современника Булгакова, Сигизмунда Кржижановского, в 1926 году написавшего рассказ "Квадратурин" — историю обитателя крошечной, "со спичечную коробку" комнатухи в коммуналке, покупающего у коммивояжера чудо-средство "для ращения комнат", настолько эффективное, что герой погибает, заблудившись в своей разросшейся до бесконечности квартире.

Кафкианская жуть рассказа Кржижановского вспоминается еще и потому, что мутации, которые претерпевала комната в квартире Ирины Наховой с 1983 по 1987 год, были, несмотря на непривычный для русского искусства того периода формалистический и даже эстетский характер этого проекта, довольно-таки пугающими. Привычная бытовая, физическая реальность здесь не просто исчезла раз и навсегда, уступив место ослепительно-белому, сияющему радужным водоворотом миру "Комнаты №1". "Комната №2" представляла уже куда более тревожный мир — выклеенные белой бумагой стены были испещрены черными с серыми контурами пятнами. Белая "капсула", в первой инсталляции позволившая ускользнуть из опостылевшей реальности, теперь начала разрушаться, трещать по швам, покрываться щелями и черными дырами, через которые можно провалиться вообще непонятно куда. Неслучайно бывший на выставке художник Эдуард Гороховский в комментарии, записанном Иосифом Бакштейном на диктофон в день показа (опубликован в "Сборниках МАНИ"), говорит о конце света и об авиакатастрофе: "Понимаешь, момент удара, когда лопается, все лопается, и человек видит свет, который одновременно является концом".

В "Комнате №3" привычная реальность вроде бы вновь вернулась: были на своих местах оставлены все предметы обстановки — мебель, лампы, мольберт с холстом, присло-



ненные к стенам картины. Однако все они, а также стены, подоконники, батареи, окна были тщательно оклеены белой бумагой — словно упакованы для отправки в какое-то новое место, другой мир, другое измерение — измерение живописного полотна. Еще про "Комнату №2" Гороховский сказал: "Мы влезли в картину и теперь знаем, какая она изнутри". Реальное освещение было дополнено нарисованными тенями — "Следуя источнику света, все поверхности комнаты и предметов запылялись черной краской. <...> По замыслу автора в комнате должен был создаваться эффект «изображенного освещения»" (описание, приведенное в "Сборниках МАНИ"). Подлинная комната подменялась нарисованной, этакой картиной-обманкой, картиной-ловушкой, из которой уже не было выхода наружу. "Дверь на балкон была чуть приоткрыта. При желании зритель мог открыть дверь и увидеть абсолютно черную поверхность, закрывавшую выход на балкон".

В "Комнате №4" (1986) привычные вещи вновь находились на своих местах и выглядели как обычно, не считая того, что по предметам, полу, потолку были хаотично расклеены чер-



▲ **Комната № 3.** 1985. Деталь. На фото: Галина Черногаева. Фото: Георгий Кизевальтер

Room No. 3. 1985. Detail. Galina Chernogaeva in Room No. 3. Photo: George Kisevalter

▼ **"Комната № 2" на помойке.** Москва, 1984

"Room No. 2" next to the garbage container. Moscow, 1984



picting Red Square turned into a space launching site and a maquette of the suburb with a steel lightning emerging from a roof of the house that traces the actual escape route point to the actual space, where the lonely traveller has launched himself. For the record, this installation was not a room in an apartment, but a decoration in the artist's large studio. Kabakov much preferred it to be shown in a museum, a Western one, of course. The room the refugee left behind was supposed to be looked at from that otherworldly, unattainable location, and in this sense the escape was a success, even though the means he invented couldn't be more questionable.

On the contrary, Irina Nakhova's "Rooms" were situated in a real apartment, but presented a space that appeared otherworldly, on the other side of the everyday. They were a portal to another dimension, to put it in science fiction parlance. Irina Nakhova invented a much more advanced technology of travelling than the one employed by the "Man, Who Flew Into Space." She welcomed the space into her home; it invaded a non-descript apartment. While optically widening the borders of everyday space, Irina Nakhova's "Rooms" reference a popular science

fiction image of a bulding that appears larger on the inside than on the outside. It makes one think of a scene in Mikhail Bulgakov's "Master and Margarita," the so-called "Satan's Ball" — "those who are familiar with the fifth dimension can easily expand the borders of the area as they like." It is more adequate, however, to reference Bulgakov's less known contemporary, Sigismund Krzyzanowski, who in 1926 wrote a novel called "Quadraturine," a story about a person living in a tiny room, "no bigger than a matchbox," who buys an ointment for "growing rooms." This ointment proves so effective that the hero dies, unable to find a way in his over-expanded flat.

The novel's Kafkaian terror springs to mind in relation to Nakhova's rooms also because the mutations of her room were downright scary, even if the formalist approach and aesthetic leanings of the project were unusual for Russian art of that period. The usual physical reality did not only disappear once and forever, admitting instead a dazzlingly white world of the first "Room," shining with a rainbow whirl. The second "Room" introduced a much more troubled world. White paper on the walls was speckled with black gray-contoured spots. If in the first installation the white "capsule" suggested a way out of the grim reality, here it started to decompose, crack, cover itself with slots and black holes — the routes to God knows where. It seems fitting that Edward Gorokhovsky, an artist who visited the show, talks about the end of the world, an air crash even, in his commentary that was recored by Joseph Backstein on the opening day of the exhibition: "You see, a moment of impact, when everything bursts, and a person sees light that simultaneously is the end" (published in "MANI Compendiums").

Everyday reality reasserted itself in the "Room No. 3." All the studio scenery remained in place — furniture, lamps, easel with a canvas, paintings leaning to the wall. But all of these objects, as well as walls, windowsills, central heating, windows, were painstakingly covered with white paper, as if they had been prepared for shipping off somewhere new, some other world, other dimension — the dimension of pictorial space. "We entered the painting and now we know what's inside," commented Gorokhovsky on the "Room No. 2." Painted shadows complemented physical light: "All surfaces in the room were dusted off with black paint [...] The author intended to create an effect of "painted illumination"

ные “кляксы”, как если бы занесенный из путешествия в другие миры “вирус” теперь проник в нашу реальность и постепенно расщеплял ее. Эти “кляксы” превращали реальное трехмерное пространство комнаты в подобие живописной абстракции, создавая головокружительный эффект плоскостного “полотна”.

“Комната № 5” (1987) демонстрировала окончательное исчезновение этой реальности. Входя в нее, зритель оказывался внутри картины — посреди подobia римского амфитеатра, чем-то напоминающего метафизические пейзажи Де Кирико. Из убежища квартира превращалась в проход в другое измерение — например, измерение культуры, в которую сбегали советские “внутренние эмигранты”. То ли человек сбегал наконец в картину, то ли картина поглотила человека.

Необычность “Комнат” Ирины Наховой в том, что эти первые в истории отечественного искусства инсталляции шли не от объекта, а от живописи. Инсталляция к тому времени была уже одной из самых распространенных форм современного искусства. Термин “инсталляция” вошел в широкий обиход в 1970-е годы,

однако эта художественная форма сложилась гораздо раньше — в послевоенном искусстве. Можно упомянуть и произведения японской группы “Гутай”, и “инвайронменты” (именно этот термин использовал, скажем, Андрей Монастырский в обсуждениях “Комнат” Наховой) Алана Капроу, созданные еще в 1950-е годы. Впрочем, идея произведения искусства как трехмерного пространства восходит к куда более ранним художественным экспериментам. В статье, опубликованной в каталоге Ирины Наховой, выпущенном в 2004 году Международной летней академией искусств в Зальцбурге совместно с ГЦСИ, Екатерина Деготь упоминает, например, Эль Лисицкого, в 1920–1930-е годы разрабатывавшего новаторский дизайн экспозиции как единого произведения. Вехой в истории выставочных практик считается его “Пространство абстракций”, созданное в 1928–1929 годах для музея Ганновера, освобождавшее зрителя от участи пассивного созерцателя, а произведения — от статуса замкнутых в себе, автономных от реальности шедевров. Еще одним основоположником инсталляции можно назвать и немецкого дадаиста Курта

(A description from the “MANI Compendiums”).” A trompe l’oeul, a pictorial trap stood in for the real room, and there was no way outside. “The door to the balcony was slightly open. A viewer could peek inside and see a totally black surface that covered the entrance to the balcony.”

In the “Room No. 4” (1986) everyday objects were again set in their respective places and looked as usual, except for black spots that were chaotically positioned on the objects, floor and ceiling. It looked as if a virus from travels to other dimensions had entered our reality and gradually deconstructed it. These spots transformed the real, three-dimensional space of the room into a kind of a painterly abstraction, creating a breathtaking effect of a flat “canvas.”

The “Room No. 5” addressed the final disappearance of this reality. A viewer entered the room and found him/herself inside a painting, in the middle of something like a Roman amphitheatre, resembling De Chirico’s metaphysical landscapes. The room stopped being a sanctuary and became a route to another dimension instead, for instance, a dimension of culture where every Soviet “internal immigrant” aspired to escape. Either a person finally found refuge in a painting, or a painting swallowed a person whole.

These first Russian installations were unique in the sense of being produced from the starting point of painting, not object-orientated art. By that time installation art was one of most widespread techniques of contemporary art. The term itself began its wide circulation in the 1970s, but the main principles were laid out much earlier — in Post-War art. There were works by the Japanese group “gutai,” “environments” by Allan Kaprow, created in 1950s (Andrei Monastyrski uses this word in discussions of Nakhova’s work). However, the idea of an artwork as a three-dimensional space was introduced in even more early experiments. In an article published in Irina Nakhova’s catalogue made by the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts in cooperation with Russian National Center of Contemporary Art, Ekaterina Degot mentions, among others, El Lissitzky, who worked on exhibition design as a total artwork as early as in 1920–1930s. His “Abstraction Space,” created in 1928 for the Hannover Museum, is considered a milestone in exhibition design history. Here the viewer is liberated from his position of a passive observer, and the artwork is elevated from its status as a self-referential masterpiece, autonomous from re-

ality. German dadaist Kurt Schwitters (Lissitzky met him in 1923) is another pioneer of installation art. His practice is close to Nakhova in the aspect of home life: He created or, to be more precise, “grew” his celebrated Merzbau in his home in Hannover. A building that resembled constructivist stalactites gradually took over the living space in the process of transforming the space. Marcel Duchamp presented a dadaist-surrealist version of installation art in his “Etant Donnes,” a trompe l’oeuil diorama that invited the viewer to look in the keyhole and discover a naked woman behind it. Salvador Dali’s “Face of Mae West Which Can Be Used as an Apartment” is a visual pun, where it is possible to either enter a room, or, being outside it, see the furniture take shape of the cinematic diva’s facial features.

Nakhova’s “Rooms” are closer to the Surrealist idea of an artwork as a trap for the viewer, a trompe l’oeuil that sucks him or her inside, than to Kaprow and Lissitzky with their ideas of destroying the artwork’s autonomy, erasing the border between art and reality, giving the viewer the absolute freedom in choosing how to communicate with the artwork. Her “Rooms” are three-dimensional paintings first and foremost, painting reimagined — and it is important that Nakhova never lost interest in this artform (and the interest in painting reappeared in Western art roughly at the time of “Rooms” creation, in the first half of the 1980s after the invention of transavantgarde, neo-expressionism and other post-modern movements). Nakhova does not seek to destroy a painting by making it three-dimensional; instead, she turns it into an elastic, flexible membrane (not unlike those materials she would use for her inflatable sculptures and installations), an interface skin, a surface of the viewer’s interaction with the work and with the world through the work’s mediation. At the same time, a “Room” is a womb, which protects, envelops and entraps the viewer, not unlike that plastic bag, used by Kabakov’s hero to fly into space. Painting shows its ambivalent nature, being a kind of deception, an illusion that seduces the viewer by sucking him or her in, at the same time reaching out in a welcome sensual embrace. The dual effect of this artform remains one of the main topics of Irina Nakhova’s work.

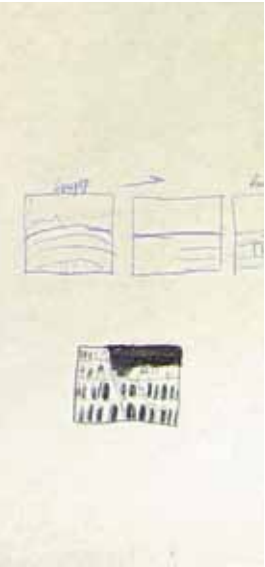
Translated by Valentin Diaconov



▼ **Комната № 4.** 1986.
Бумага, гуашь, коллаж.
400 × 400 × 260. Фото:
Георгий Кизевальтер
Room No. 4. 1986.
Paper, gouache, collage.
400 × 400 × 260.
Photo: George Kisewalter

Ирина Кулик
Комнаты

►► Комната № 5,
восстановленная на
выставке “Iskunstvo:
Москва–Берлин”. 1988.
Бумага, гуашь, коллаж.
395 × 395 × 265. Западный
Берлин, станция Вестенд
Room No. 5 was
recreated at “Iskunstvo:
Moscow–Berlin”. 1988.
Paper, gouache, collage.
395 × 395 × 265. West Berlin,
Westend station

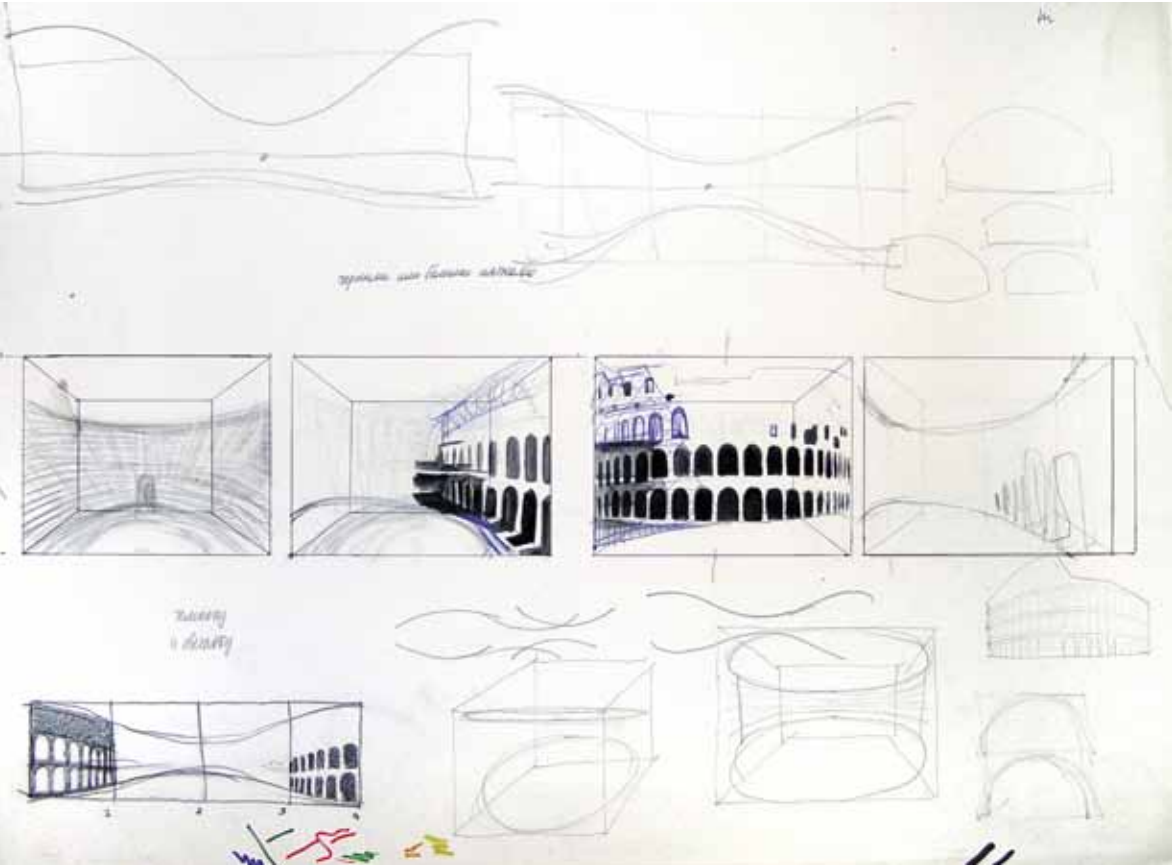


▲ Фрагмент эскиза
к “Комнате № 5”. 1987
Detail of a sketch for
“Room No. 5.” 1987

Швиттерса (с ним Лисицкий познакомился в 1923 году), близкого Ирине Наховой уже тем, что знаменитую инсталляцию — Мерцбау он на протяжении нескольких лет (1920–1923) создавал или, точнее, “выращивал” в собственном доме в Ганновере. Так что напоминающее какие-то конструктивистские сталактиты сооружение постепенно захватывало и преобразовало все жилое пространство. Дадаистско-сюрреалистическими версиями инсталляции можно назвать и “Дано” Марселя Дюшана — своего рода диораму-обманку, в которой зрителю предлагалось увидеть обнаженную женщину, заглянув в замочную скважину, и “Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты” Сальватора Дали — визуальный каламбур, в котором зритель может находиться либо в комнате, либо вне ее и увидеть, как предметы обстановки складываются в черты кинодивы.

“Комнаты” Наховой, пожалуй, ближе не к Капроу или Лисицкому с их идеей уничтожения автономии произведения, стирания границ между искусством и жизнью и предоставлению зрителю максимальной свободы взаимодействия с искусством, но к сюрреалистиче-

ской идее произведения как ловушки для зрителя, картины-обманки, затягивающей зрителя в себя. Ее “Комнаты” — это прежде всего трехмерные картины, переосмысленная живопись (интерес к которой вновь возник в западном искусстве примерно тогда же, в первой половине 1980-х годов на волне трансавангарда, неоэкспрессионизма и других постмодернистских течений), тем более что художница никогда не теряла интереса к этой форме искусства. Делая картину трехмерной, Нахова не разрывает ее, а превращает в эластичную, гибкую мембрану (как те, которые будут использоваться в ее надувных скульптурах-инсталляциях), кожу-интерфейс, поверхность взаимодействия зрителя с произведением и, через него с миром, в пленку, оберегающую, обволакивающую, пленяющую его (как тот самый пластиковый мешок, в котором улетел в космос кабаковский персонаж). Эта амбивалентная природа живописи как обманки, соблазняющей зрителя иллюзии, затягивающей его, но и тянущейся к нему во встречном, чувственном соприкосновении, остается одной из сквозных тем Ирины Наховой.



▲ Фрагмент эскиза
к Комнате № 5. 1987
Detail of a sketch
for Room No. 5. 1987

◀ Эскиз к Комнате № 5.
1987. Бумага, картон,
калька, гуашь, карандаш,
авторучка, фломастер.
47 × 61,5

►► **Комната № 1.** 1983.
Бумага, коллаж.
400 × 400 × 260
Room No. 1. 1983. Paper,
collage, 400 × 400 × 260



Искусство чувственных понятий

Елена Петровская

Творчество Ирины Наховой находится в сложных отношениях со временем: его можно познавать контекстуально, а можно, отвлекаясь от отсылок к источникам (вдохновение в целом или образный язык отдельных работ), исследовать закономерности, возникающие из самого материала и способа его организации. Во втором случае зрителю будет гораздо труднее расположить увиденное (и услышанное) в привычной системе искусствоведческих координат. Мы всегда допускаем свободу художника, но с невероятным усилием воздерживаемся от раздачи имен, от культурной практики именования. Между тем давно признано, что современное искусство (если оно действительно современно) работает на опережение: оно не только само смешивает языки, но и нащупывает те области существования, для именования которых может и не найтись готовых слов и описаний. А если это так, то мы должны довериться искусству и попытаться услышать, что оно нам говорит, и только в конце соотнести услышанное с какой-либо известной номинацией. Так, Ирина Нахова принадлежит к московской школе концептуализма, но это по-хорошему должно быть сказано в финале.

Мы, конечно, имеем дело с самобытным художником. Впрочем, всякий художник по определению самобытен. Способ анализа, предлагаемый традиционной историей искусств, загоняет в жесткую альтернативу: или перед нами творец, выбивающийся своим дарованием из общей линии развития искусства, или его представитель. И тут и там присутствует детерминация: в первом случае закон исключения, во втором — закономерность нормы. В наших рассуждениях мы не можем удерживать промежуточную, трудноопределимую площадку, которую чаще всего и занимает (выстраивает для себя) художник. Не “гений” и не “типичный представитель”, он движется путями, ставящими под сомнение само дуальное мышление. Более того, если такой худож-

ник выдерживает линию до конца, он не нуждается в легитимации со стороны истории искусства.

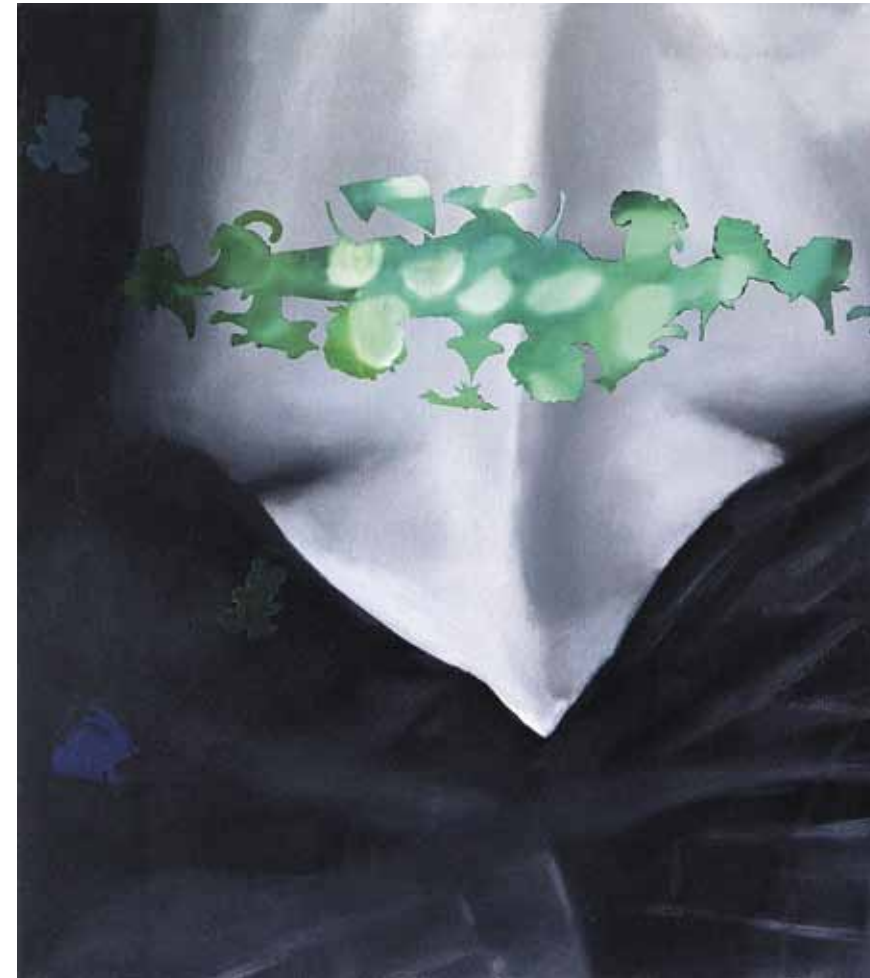
Ирину Нахову сравнивали с Эль Лисицким и Ильей Кабаковым. Как бы заманчивы ни были эти сравнения, они остаются на уровне раздачи имен. Полагаю, что “у истоков” все-таки стоит художник.

Сама Ирина Нахова выражает это словом “необходимость”. Необходимость заставляет делать живописные работы, то есть это неодолимая потребность, увлечение, страсть. Но она же определяет и конечный продукт: только то, что вызвано к жизни необходимостью, то, без чего нельзя обойтись и что должно быть показано публике. Необходимость ведет в двух направлениях: она требует самовыражения, усилий по самоидентификации, но она несет и этический груз. Необходимость — это не только внятность высказывания, но и его обращенность к другим. Более того, высказывание и оформляется другими. Присущая Наховой скромность (она не так часто выставалась в советское время) есть оборотная сторона этой этической выверенности: выставалется не все подряд, а только то, что отражает достигнутый предел художественного понимания. Результатом следования необходимости оказывается живопись (порядка ста–ста пятидесяти написанных полотен) и свыше двух десятков инсталляций. Но эта констатация факта может ввести в заблуждение: и картина, и инсталляция суть жанровые определения. Между тем творения Ирины Наховой не исчерпываются жанровыми формулами. Ее опыты всякий раз связаны с пространством, причем начинается все с пространства жизни, со среды обитания.

А это возвращает нас ко времени. В холодную зиму 1983 года, когда жизнь казалась прожитой, а время — завершенным, в разгар унылого “застоя” Нахова решает изменить свою частную жизнь, до неузнаваемости преобразив одну из комнат собственной двухкомнатной квартиры, как можно было бы подумать — ма-

The Art of Sensuous Concepts

Helen Petrovsky



▲ **Домашняя живопись. Спина.** 1999. Холст, масло, акрил. 68,5 × 61. Частное собрание, Франция

Home Painting: Back. 1999. Oil on canvas. 68.5 × 61. Private collection, France

Irina Nakhova’s creative work forms a complex relationship with time: the latter may be conceived contextually or, putting aside the search for sources (of inspiration in general or the imagery of individual works), one may explore the rules prompted by the material itself and the way it is organized internally. In the second case it will be much harder for the viewer to place what he or she has seen (and even heard) in the conventional framework of art criticism. We always assume that the artist is free, but it is with enormous effort that we refrain from giving names, from the cultural practice of naming. Yet it has

long been admitted that contemporary art (if it is truly contemporary) pursues a preemptive tactic: not only does it merge languages itself, but it discovers such zones of existence that may not fit at all into existing categories or descriptions. And if this is true, then we must trust this art and try to make out its message, and only in the end shall we compare this message with some established nomination. Thus Irina Nakhova belongs to the Moscow school of conceptual art, but this should come about as a conclusion.

Of course we are dealing with an original artist. However, each artist is original by definition. The method of analysis practiced by traditional art history dictates a tough alternative: we are either confronted with a creator whose talents allow him or her to break out of the general line of artistic progress or we encounter a representative of nothing other than this line. In both cases determination is implied; in the first instance it is the law of exception and in the second it is the ruling principle of norm. In our reasoning we are unable to retain that nondescript interim position which the artist occupies most often (or creates for himself or herself). Being neither “genius” nor “typical representative,” the artist chooses paths that call into question dual thinking itself. Moreover, if the artist is really consistent, he or she is in no need of legitimization on the part of art history. Irina Nakhova has been compared to El Lissitzky and Ilya Kabakov. No matter how appealing such comparisons may be, they are still on the level of simple name giving. In my opinion, it is the artist herself who is the point of departure.

To describe this Irina Nakhova uses the word “necessity.” It is necessity that makes her paint, produce painterly works, in other words, it stands for exigency, longing and passion. And again it is necessity that filters the end product: only that which is brought to life by necessity — which one cannot do without — should be shown to the public. Necessity leads in two directions: it calls for self-expression, efforts

Елена Петровская
Искусство
чувственных
понятий

▼ **Домашняя живопись. Кошка.** 1999. Холст, масло, акрил. 61 × 61
Собрание Германа Титова, Вологда

Home painting: Cat. 1999. Oil on canvas. 61 × 61
German Titov's collection, Vologda RU



▲ **Домашняя живопись. Пах.** 1999. Холст, масло. 41 × 46
Home painting: Groin. 1999. Oil on canvas. 41 × 46

стерскую. Для этого были использованы листы белой бумаги, галогенные лампы и откуда-то взявшаяся подборка журнала “Elle” 1970-х. Постепенно комната преображалась. Нет сомнений в том, что ее подготовка — обустройство пространства — играла не менее существенную роль, чем то, что получилось в результате — белый объем, обклеенный вырезками из журналов так, что терялись — расплывались — его геометрические очертания. Этот принцип — *принцип столкновения разнородных пространств* — станет, на мой взгляд, определяющим для всего творчества Ирины Наховой. В той первой пространственной работе, названной “Комната №1” (художница несколько раз резко меняла облик своего жилища), столкнулись архитектурное пространство, или куб оголенной комнаты, пространство изобразительное, организованное прерывистыми кругами и линиями из журнальных вырезок, и пространство перцептивное, превосходящее то и другое своим принципиально новым качеством. Чтобы оценить это последнее, в комнату нужно было войти и какое-то время оставаться там.

Комната не была изолирована от пространства жизни, то есть она не выставлялась, и в этом ее кардинальное отличие от любой инсталляции более поздних времен. Она сама образовывала некое перцептивное искажение реального пространства и в этом смысле повторяла живописный иллюзионизм, который всегда был Наховой так интересен. Более того, у комнаты было еще одно измерение — социальное. Она была создана в эпоху подполья, когда неофициальные художники практически не выставлялись. Квартирные выставки и обсуждения стали благодатной (хотя и ограниченной) средой, в которой только и существовало данное искусство. Следовательно, “Комната” Наховой являлась естественным расширением этой среды, маркером внутрисоциальных отношений. Именно потому показанная на ретроспективной выставке работа (что признает сама художница) потеряла свою былую остроту.

Уже тогда дал о себе знать один из излюбленных приемов художницы — на современном языке его определяют как клип-арт. Если в “Комнате №1” можно было говорить о коллажировании (материалом для разъятых на части коллажей как раз и служили фигуры, вырезанные из журнала “Elle”), то в живописных работах эта техника используется так, что созда-

ется своеобразное двухслойное изображение. Аппликации образуют сложную вуаль, как будто наброшенную поверх живописной картины. Иногда она достигает такой плотности, что очень трудно различить скрытые за нею формы. Впрочем, подобная иерархизация изображения — во многом эффект применяемой техники. Ведь клип-арт представляет собой графические элементы оформления, не претендующие по отдельности на полноту. Повторение или мультипликация шаблона содержательно не делают его богаче. Более того, Нахова нарочито использует “снижающие” элементы, например цифры или трафареты детских игрушек, новогодних елок или домашних животных. Такая завеса входит в явный конфликт с тем, что оказывается заслоненным ею; иногда об этом можно узнать только из пояснения к названию (в серии “Домашней живописи” это, к примеру, “Кошка” или “Пах”).

Но хочу вернуться к работам, где шаблон все-таки играет подчиненную роль, выполняя функцию разметки живописного пространства. Мне представляется, что среди многих интригующих живописных работ особого упоминания заслуживает триптих “Благовещение” (2002). Даже если ничего не знать о том, какие образы легли в его основу (а это фотографии из книги Б. Блатта и Ф. Каплана “Рождество в чистилище” (1966), разоблачавшей условия содержания пациентов в государственных приютах для умалишенных в США), даже в этом случае зрителя не покидает ощущение тяжести и беспокойства. Живопись Ирины Наховой подчеркнуто ненарративна. На трех полотнах, входящих в композицию, показаны фигуры женщин, причем на левом и центральном полотне их лица срезаны самой плоскостью изображения, а на правом погружены в непроницаемую тень. Аллюзия на библейский мотив, стало быть, не подкрепляется ни присутствием традиционных персонажей, ни ожидаемой реакцией Девы на принесенную благовест. Собственно, остается лишь барочная насыщенность цвета и света, которая двусмысленна сама по себе. Тяжелые женские фигуры, обьятые со всех сторон лазурью, облачены в светлые казенные одежды, и именно их стерильную и бессмысленную неподвижность и выявляет божественный свет. Трафаретом на этих картинах выступают красноватые пятна-фигурки, отдаленно напоминающие херувимов с “Мелунского диптиха”

Helen Petrovsky
The Art
of Sensuous
Concepts

▼ **Домашняя живопись №1.** 1998. Холст, масло. 115,5 × 183

Home painting No. 1. 1998. Oil on canvas. 115,5 × 183



at self-identification, but it also has an ethical meaning. Necessity is not only clarity of enunciation, but the fact that this enunciation is a priori addressed to others. Moreover, it is shaped by those others. Nakhova’s modesty (I did not exhibit often in the Soviet time, she says) is the reverse of her sense of ethical measure: not everything, to be sure, is subject to demonstration. What should be shown are only works reflecting the achieved level of artistic understanding. Faithfulness to necessity results in painting (about a hundred — hundred and fifty canvases produced by the artist) and more than two dozens of installations. But even this statement of fact may lead one astray — both painting and installation are generic definitions. However, Irina Nakhova’s works do not easily fit into generic

formulae. Her experiences are invariably linked to space, and everything begins with living space or the environment.

This, however, brings us back to time. During the cold winter of 1983 when life seemed finished and time appeared fulfilled, at the height of despondent stagnation, Nakhova decides to change her private life by transforming beyond recognition one of the rooms of her two-room apartment — as one would think, her studio. For this purpose she uses sheets of white paper, halogen lamps and a pile of Elle magazines dating from the Seventies, the origins of which remain obscure. The room was gradually transforming. There is no doubt that its preparation — the alteration of space — played no less a part than the end product, namely, a white cube covered with



1. Я вполне разделяю это наблюдение, сделанное куратором выставки в г. Вустер Мариной Мангуби. См.: Irina Nakhova. *When Will You Be Home?* Wooster, Ohio: The College of Wooster Art Museum, 2003.

Жана Фуке¹. В данном случае использование аппликаций отвечает сразу нескольким целям. Во-первых, это по-прежнему род завесы, маркер одного из двух основных живописных пространств. Появление трафарета и его легкая цветовая проработка делают пространство картины многослойным, проблематизируя отношения зрителя с фигуративным изображением как таковым. Во-вторых, несмотря на пустую (повторяющуюся) форму, аппликация продолжает означать: мы видим не просто отдельный элемент, но элемент, служащий изображением чего-то. В “Благовещении” фи-

гурки ангелов похожи на Фуке не меньше, чем на своих собратьев с тиражируемых рождественских открыток. Следовательно, канонический сюжет приобретает в триптихе оттенки массовой культуры. Наконец, благодаря своей принадлежности к другим слоям культуры, трафарет вступает в содержательное отношение с основным изображением. Используя снижающий язык в его прямой семантической функции, художница словно ставит перед зрителем вопрос: в чем состоит благая весть для этих женщин и кто (или что) является ее носителем? Если продолжить размышления на

▲ **Благовещение.** Триптих. 2002. Холст, масло, акрил. 152 × 96,5; 132 × 183; 152 × 101. Собрание Московского музея современного искусства
Annunciation. Triptych. 2002. Oil and acrylics on canvas. 152 × 96.5; 132 × 183; 152 × 101. Collection of Moscow Museum of Modern Art

magazine clippings so that that its geometric outlines became completely blurred and erased. I think that this principle — the confrontation of heterogeneous spaces — will be decisive for all of Irina Nakhova’s works. That first spatial oeuvre entitled “Room No.1” (the artist dramatically changed her interior several times) saw a confrontation of architectural space — i.e., the cube of the emptied room, — pictorial space created by the magazine clippings organized into discontinuous circles and lines, and perceptual space that surpassed them both with its unprecedented quality. In order to appreciate the latter

one had to step into the room and stay there for a while.

The room was not isolated from the space of life, that is to say, it was not exhibited, which sets it in sharp contrast to all later day installations. Already by itself the room appeared as a kind of perceptual deformation of a space that was quite real, and in this it repeated that painterly illusionism that has always fascinated Nakhova so much. Moreover, the room has yet another dimension, namely, a social dimension. It was created in the time of the underground when unofficial artists practically did not exhibit



▲ **Probably Would.** 2005. Ламинированная термолепка на виниле. 2400 × 380. Галерея Nailya Alexander, NY

Probably Would. 2005. Laminated thermal inkjet on vinyl. 2400 × 380. Nailya Alexander Gallery, NY

- Ирина Нахова переводит название словом “Возможно”. В английской версии есть указание на большую вероятность свершения чего-то в будущем времени — только чего, непонятно.
- Cate McQuaid. “Complex reflections on oppression. Soviet-born artists take on legacy of gulags.” — In: The Boston Globe, January 7, 2007 at: http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/01/07/complex_reflections_on_oppression
- “Apocalypse: Contemporary Visions,” Candice Dwan / Nailya Alexander Gallery, New York, NY (2007).

эту тему, то встает вопрос о религиозности без Бога и об этических проблемах коммуникации с теми, кого общество не желает интегрировать в свои ряды.

В каком-то смысле кульминацией исследования пространства с помощью трафаретной техники становится инсталляция “Probably Would”² (2005). Для ее описания воспользуюсь словами очевидца: “Нахова коллажирует крупноформатные фото серпантинных парадов, Нью-Йорка 11 сентября и снега. Фотографии заполняют комнату; они вторгаются в зрительское пространство тем, что стелятся по полу. Невозможно различить праздник и опустошение, и нечто белое, летящее в воздухе, удваивается эффектом стирания”³. Изображение не только расстилается по полу; кажется, что оно уходит вниз, а зритель парит над очертаниями проваливающихся куда-то городских кварталов. Тонкая пленка изображения то ли окутывает развешенные по стенам работы, то ли находится под ними — похоже, что основой им служит прозрачный (пластиковый) фон. Все в этой композиции находится в подвешенном состоянии. Белые пятна трафарета напоминают не столько снег или сыплющуюся краску, сколько отпадение кусков самой реальности. Не случайно инсталляция участвовала в выставке “Современные образы Апокалипсиса”⁴. В данной работе, которая снова использует пространство комнаты, зритель оказывается втянутым в близкие и тревожные отношения с городской средой, обычно им не замечаемой. Что должно произойти, чтобы город стал видимым? Наверное, пойти снег, особенно густой и липкий на Манхэттене. Или — страшно предположить такую возможность — город должен стать объектом атаки, как это уже однажды случилось. Это случилось, и отсюда предупреждение-эхо: “Probably Would”.

Инсталляция построена по принципу организации живописного пространства. Ирина Нахова давно научилась использовать объемы разного происхождения вместо привычных холстов. Техника исполнения и в самом деле очень прихотлива. Создаваемое изображение вступает в неестественную связь с избранным “суппортом”, поскольку всякий раз иллюзионистски деформирует его. Деформация и производит на зрителя такое неожиданное впечатление. Этим приемом снимается то, что можно было бы назвать *дистанцией эстетического созерцания*. Объект не только окружает

Helen Petrovsky
The Art
of Sensuous
Concepts

▼ **Probably Would.** 2005. Деталь

Probably Would. 2005. Detail



- I fully agree with this observation made by the curator of a show in Wooster Marina Mangubi. See: Irina Nakhova. When Will You Be Home? Wooster, Ohio: The College of Wooster Art Museum, 2003.
- Irina Nakhova renders the title in Russian as Vozmozhno. The English version points to a high probability of something occurring in the future — only one doesn’t know what exactly.
- Cate McQuaid. “Complex reflections on oppression. Soviet-born artists take on legacy of gulags.” — In: The Boston Globe, January 7, 2007 at: http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/01/07/complex_reflections_on_oppression

their works. Apartment shows and discussions became that fruitful (although limited) ground that alone allowed for the existence of this art. Nakhova’s Room is therefore a natural extension of her milieu as well as a mark of intra-social relations. This is why as part of a retrospective show such works lose their former acuteness (and the artist admits it herself).

One of the artist’s favorite devices presently described as “clip art” dates back to the self-same period. If “Room No.1” was an example of collage technique (dismembered collages were made up of nothing other than the figures cut out from the Elle magazine), the painterly works apply clip art to create something like a double-layer representation. Cutouts form an intricate veil which seems to be slipped over the painting. Sometimes the veil becomes so dense that it is very hard to discern the forms beneath it. But such representational hierarchy is largely the effect of the technique itself. Indeed, clip art amounts to graphic elements of decoration that do not combine into a whole. Repetition or multiplication of a stenciled image does not enhance it in terms of content. Moreover, Nakhova deliberately uses derisory elements, such as simple digits or images of children’s toys, Christmas trees and pets. The veil contradicts what it conceals; sometimes one learns what it actually is only from the subtitle (“Cat” or “Groin” may serve as examples from the Home Painting series).

But I would like to return to those works where the stencil continues to play a subordinate role by simply marking out pictorial space. I think that the triptych entitled “Annunciation” (2002) clearly stands out among the many intriguing painterly works. Even if one knows nothing of the images that it is based upon (and they are photographs from B. Blatt’s and F. Kaplan’s book “Christmas in Purgatory” (1966) denouncing the life of patients in state-supported institutions for the mentally handicapped in the USA), even then the viewer can’t help feeling anxious and depressed. Irina Nakhova’s paintings are markedly non-narrative. The three canvases that form the composition depict female figures. However, in the left and central pieces the faces are cropped off by the picture plane itself, while on the right canvas they are plunged into pitch-darkness. Thus the allusion to the Biblical story is supported neither by the presence of the traditional characters nor by the Virgin’s expected reaction to the Good News brought to her. What

remains instead is the baroque richness of color and light, which in itself is ambiguous. The heavy female figures enveloped in sky blue are clad in light-colored institutional robes, and it is their sterile and senseless immobility that the divine light makes visible. Reddish stains or figures vaguely resembling the cherubs from Jean Fouquet’s Melun Diptych serve as stencils for these pictures¹. Here the use of cutouts follows several goals at once. First, we are dealing again with a kind of veil or marker of one of the two main painterly spaces. The appearance of stenciled images and their subtle coloring make the space of the picture multilayered, problematizing the viewer’s relationship with figurative representation as such. Second, despite its empty (repetitive) form, the appliqué does not stop signifying: what we see is not merely some independent element, but an element that is a representation of something. In Annunciation the figures of angels are no less reminiscent of Fouquet than of their counterparts from Christmas cards printed in astounding numbers. Thus, in Nakhova’s triptych the canonical story adopts the overtones of mass culture. Finally, thanks to the fact that it originates in other layers of culture, the stencil forms a meaningful relationship with the main representation. Using derisory language in its direct semantic function, the artist seems to be asking the following question: What is good news specifically for these women and who (or what) delivers it? If one goes on with this reflection, one has to address the issue of religiosity without God as well as the ethical problem of communicating with people whom society does not want to integrate into its ranks.

In a certain sense the exploration of space with the help of stenciled images culminates in the installation “Probably Would” (2005)². I will cite the words of a critic who was present at the show: “Nakhova collages large-scale photos of ticker-tape parades, New York on 9/11, and snow-fall. The photos fill a room; they encroach upon the viewer’s space by creeping onto the floor. It’s impossible to distinguish between celebration and devastation, and the white stuff floating through the air doubles as an eraser.”³ Not only does the representation creep onto the floor, but it looks as if it continued downwards and the viewer floated above the remainders of collapsing urban blocks. The thin skin of representation envelopes the works hanging on the walls or (another possibility) is right beneath them — it is as

▼ **Друзья и знакомые.**
1994. Деталь.
Friends and Neighbours.
1994. Detail.



зрителя со всех сторон — он подступает к нам настолько близко, что начинает влиять на автоматизм наших телесных реакций. В результате перцептивно-эмоциональная активность зрителя заметно возрастает: он переживает смещение или нарушение культурно заданных границ.

Несмотря на явную социальную ориентацию, искусство Наховой совсем не дидактично. В нем всегда присутствует удивление — то, что удивляет зрителя, и то, чему художница не устает удивляться сама. Одним из источников непреходящего интереса для Наховой всегда была история искусства. Речь идет не просто о заимствовании мотивов, а о таком соединении прошлого с настоящим, когда взаимное наложение меняет и то и другое. В качестве примера приведу инсталляцию 1994 года “Друзья и знакомые”. По замыслу художницы зритель попадает в помещение, где его со всех сторон окружают античные статуи. При ближайшем рассмотрении оказывается, что это изображения, нанесен-

ные на поверхность ветхих пальто, покоящихся на портновских манекенах. Но это не все. Прикосновение к одежде вызывает звук: пальто, не стесняясь в выражениях, отстаивает гендерную терпимость или равенство полов. Зритель ошарашен. Он не ожидал услышать просторечную брань, исходящую от таких прекрасных тел.

В инсталляции снова сталкиваются разнородные пространства, прежде всего визуальное, тактильное и звуковое. Но Ирина Нахова действует и на уровне столкновения двух типов трафаретов, точнее говоря шаблонов. Ведь согласимся, что образы античной культуры не существуют сами по себе — они включены в общий поток восприятия, отмеченного однотипностью и неспособностью схватить уникальное. Возрождает их к жизни, как ни странно, живопись, а именно незаметное посредничество художника, который решает соединить одну разнovidность шаблона с другой (старые пальто воплощают самый настоящий ширпотреб). Живопись в данном случае — не простое использование красок и не мастерство подражания. Это скорее жест, с помощью которого на передний план выдвигаются ранее неочевидные взаимосвязи, и художник в этом смысле — не ремесленник, а медиум. Иначе говоря, живописец сегодня всегда работает с готовым материалом — в его распоряжении тоже реди-мейды. Это связано с тем, что искусства утратили собственный (уникальный) изобразительный язык и активно используют образы, возникающие в массмедиа.

И все же Ирина Нахова — природенный живописец. Как примирить эти две разнонаправленные тенденции? Что значит быть живописцем сегодня, когда удовольствие от созерцания как коллективная культурная практика осталось, несомненно, в прошлом? Наконец, какую роль играет живопись в искусстве, которое по определению *концептуально*, независимо от его формальной принадлежности к отдельным направлениям и школам? Полагаю, что живопись в данном случае составляет неустрашимый остаток, то, что всегда преодолевается во имя чего-то другого, но само при этом не перестает сопротивляться. Это тот остаточный чувственный след, по которому безошибочно распознается неповторимое искусство Наховой — концептуальное (в широком или узком смысле), но сохраняющее также и первоначальный слой, который, как в настоящем палимпсесте, покрывают сверху уже совсем другие письма.

4. “Apocalypse: Contemporary Visions,” Candice Dwan/Nailya Alexander Gallery, New York, NY (2007).

▼ **Друзья и знакомые.**
1994. Деталь.
Friends and Neighbours.
1994. Detail.



if the works adhered to a transparent (plastic) support. Everything in this composition is in a state of suspension. The white stenciled stains remind one not so much of snow or flaking paint as the falling off of chunks of reality itself — it is not by chance that the installation was part of the show *Apocalypse: Contemporary Visions*.⁴ In this work, which again uses the space of a room, the viewer becomes involved in a close and disturbing relationship with the urban environment that normally remains unnoticed. What should happen in order for the city to become conspicuous? Perhaps, it should snow, the snow in Manhattan being especially sticky and thick. Or — a terrifying possibility — the city should become the target of an attack as it already happened once. Yes, it did happen, hence a warning and simultaneously an echo: “Probably Would.”

The installation is made according to the rules of pictorial space. The only thing is that Irina Nakhova knows very well how to use various volumes instead of ordinary canvases. Her technique is very intricate indeed. The representation created bears an unnatural connection to its support by deforming it in an illusionist manner every time. And it is the deformation that impresses the viewer so much. The use of this device results in the elimination of what may be called the distance of aesthetic contemplation. Not only does the object surround the viewer on all sides, but it approaches us so closely that it begins to affect the automatism of our very bodily reactions. As a result, the viewer’s perceptual and emotional activity considerably increases: he or she experiences the shifting or violation of barriers rooted in culture.

Despite its overt social message Nakhova’s art is far from being didactic. It is always full of surprise, be it that which surprises the viewer or which remains a surprise for the artist herself. The history of art has been one of the sources of undying inspiration for her. This has little to do with a simple borrowing of motives; rather it is such a combination of past and present when their mutual superimposition changes them both. By way of example I will refer to the installation Friends and Neighbors (1994). According to the artist’s concept, the viewer finds himself/herself in a room with ancient statues surrounding him or her on all sides. However, on close inspection it turns out that they are paintings made on second-hand coats

that hang on tailor’s dummies. But this is not the end of the story. If you touch the garments, a sound will be heard: the coat, sometimes in foul language, upholds gender tolerance or the equality of sexes. The viewer is flabbergasted. He or she does not expect to hear swearing coming from such beautiful bodies.

Once again the installation is a confrontation of heterogeneous spaces — the visual, tactile and sonorous spaces first of all. But Irina Nakhova also brings into conflict two kinds of stencils or, to be more exact, clichés. It is clear that images of ancient culture do not exist independently, i.e., on their own — they are part of the general flow of perception that is characterized by a universal equality of things and an inability to extract the unique. That which restores those images back to life is, strangely enough, painting, in other words, the subtle mediation of the artist who decides to combine one kind of cliché with another (old coats are mass-produced items, to be sure). Painting here is neither the simple use of colors nor the mastery of imitation. It is rather that gesture that allows to highlight relationships which until now remained unapparent. In this sense the artist is not an artisan, but a medium. Putting it more plainly, the painter always deals with second-hand material today — she/he too makes use of ready-mades. This may be explained by the fact that the arts, having lost the media proper to them (languages that appeared unique), actively resort to images generated by the media.

Yet Irina Nakhova is a natural born painter. How can one reconcile these two diverging tendencies? What does it mean to be a painter today when the pleasure of contemplation, being a collective cultural practice, undoubtedly resides in the past? Finally, what role does painting play in an art which is by definition conceptual, regardless of whether it formally belongs to a certain movement or school? I think that in this case painting constitutes an inescapable residue, that which is always overcome in the name of something else, but which continues to offer resistance. It is that residual sensuous trace that is the unmistakable sign of Nakhova’s art, at once conceptual (in the broad or narrow sense of the word) and one that possesses an initial layer which, like a real palimpsest, will be dramatically overwritten.

Author’s translation

Друзья
и знакомые
1994

Friends
and Neighbours
1994



Пальто, портновские манекены, около 160 см
высотой каждый. Масло, акрил, электроника.
Инженер Пэр Бьорн. Вид инсталляции.
Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Оденсе, Дания.
Собрание Открытой галереи, Москва

Coats, dummies, approx. 160 cm height each. Oil and acry-
lics, electronics. Engineering: Per Biørn. Installation view,
Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense DK. Collection
of Open Gallery, Moscow

По крайней необходимости

Бездомный концептуализм Ирины Наховой
и взрыв фотографического в ее инсталляциях
постсоветского периода

Каллиоппи
Миниудакки

За последние три десятилетия Ирина Нахова создавала и переизобретала искусство “крайней необходимости”¹ и для того, чтобы противостоять чувственной амнезии бытия при коммунистическом или капиталистическом тоталитаризме, и для того, чтобы справляться с личными переживаниями, связанными с угасанием сознания родителей, страдавших болезнью Альцгеймера, и их смертью. У нее противоречивая позиция. С одной стороны, Нахова страстно любит традиционную технику живописи, с другой — радикально отказывается от работы в одном стиле и создает произведения в смешанной технике, интерактивные инсталляции — от простых сопоставлений скульптурных объектов до “тотальной” среды. Нахова исследует широкий спектр вечных тем искусства и актуальных общественных вопросов, одновременно ставя под сомнение принципы конструирования и передачи смыслов визуального и вербального, художественного и повседневного языков. Художница редко предпочитает объекты идеям. Вместо этого она конкретизирует эти идеи в образах разного происхождения и техники, мультисенсорного опыта и яркой визуальности, которая всегда отличала ее от русских концептуалистов и западных постмодернистов, впрочем, сыгравших важную роль в ее становлении как художника.



Интерес Наховой к мультимедиа всецело реализовался в инсталляциях, созданных после выхода из замкнутого андеграунда московского концептуализма, в ряде работ в смешанной технике, созданных на протяжении последних 20 лет. Тем не менее эти работы по-прежнему связываются с русским происхождением ее версии концептуализма². В первой части статьи в противовес обобщенным трактовкам говорится о невозможности связать происхождение ее работ с одним источником, а во второй рассматривается “взрыв фотографического” в качестве не отмеченной ранее характеристики ее постсоветского творчества. Такой “взрыв” был обусловлен встречей с реальностью Запада и империей образов, правящей “обществом спектакля”. Оно сформировало ее интерес к взаимодействию высокой культуры и повседневности.

► **Ирина Нахова навещает Виктора Пивоварова в Доме творчества художников, озеро Сенеж, 1978.**
Фото: Анатолий Грицюк

Irina Nakhova visiting Victor Pivovarov at a Union of Artists' retreat house near Moscow, Lake Senezh, 1978.
Photo: Anatolii Gritsyuk

1. “Я начала этим заниматься по крайней необходимости даже прежде, чем узнала слово инсталляция. Это было в 1980-х, при Брежневе, когда казалось, что наступает конец света... казалось, что все кончено и ничего никогда не изменится... Позже Виктор Пивоваров сказал, что искусство — это твоя жизнь. Если что-то создаешь, то надо делать это только по крайней необходимости, иначе от произведений искусства проходу не будет... И ведь это правда: произведения искусства, сделанные по крайней необходимости, обладают какой-то внутренней энергией, которая воздействует на зрителя”. Беседа Ирины Наховой с Маргаритой Тупицыной в “A Conversation with Irina Nakhova”, in *Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein*, London: Orel Art, 2010. P. 28.
2. Пожалуй, наиболее разительный пример тому — приглашение принять участие в вышеупомянутой выставке, поступившей Наховой от Маргариты и Виктора Тупицыных. Во вступительной статье к каталогу Маргарита Тупицына определила цель выставки как “демонстрацию формальных и теоретических стратегий московского концептуализма на примере двух его ‘агентов’... противоположного пола и к тому же принадлежащих к разным поколениям”.

Out of Extreme Necessity:

The Homelessness of Irina Nakhova’s
Conceptualism and the Eruption of
the Photographic in her Post-Soviet Installations

Kalliopi
Minioudaki

It is “out of extreme necessity”¹ that Irina Nakhova has been making and reinventing art for the past 35 years, whether to resist the anesthetization of being under both communist and capitalist totalitarianism, or to cope with personal traumas such as the deterioration of her parents’ minds and their eventual deaths from Alzheimer’s. Caught in a seeming contradiction — her undying passion for a traditional art medium, painting, and her radical disregard for medium specificity through mixed-media and often technologically enhanced interactive installations, which range from simple constellations of sculptural objects to “total” environments — Nakhova has been exploring a vast range of timeless art subjects and timely social issues while constantly questioning and challenging the construction and communication of meaning by visual and verbal, artistic and everyday languages. As an idiosyncratic conceptualist however, she rarely substituted ideas for objects. Instead, she fleshed them out in a web of images of mixed origins and media as well as multi-sensorial experiences, and through an affective visuality, which always made her stand apart from the Russian Conceptualists and the Western Postmodernists who nevertheless played an undoubted and enduring role in her current make-up as an artist.

Nakhova’s multimedia sensibility was fully fledged in installations produced after her exodus from the isolated underground conceptual art scene of Moscow, and manifested in a corpus of mixed-media installations spanning 20 years. However, these are still looked upon as evidence of the Russian origins of her conceptualism². In defiance of such problematic platitudes surrounding her reception, the first section of this essay proposes her work as a product of slippery origins, while the second discerns the eruption of the photographic as an overlooked characteristic of her post-Soviet work, which modified her preexisting interests in high culture and the everyday, and was “necessitated” by Nakhova’s encounter with Western reality and with the image empire that dominated it as a society of spectacle.



1. “I started doing things out of extreme necessity before I even knew the term installation. It was the start of the 1980s, the Brezhnev era, when it seemed like the end of the world was coming... it felt that everything was over and nothing would ever change... Later V[ictor] P[ivovarov] said that ‘art is your life’ and that if you create something, you have to do it out of extreme necessity. Otherwise artworks clutter up the world... And in fact, this is true: artworks made out of extreme necessity have some kind of inner energy that affects the viewer,” Irina Nakhova to Margarita Tupitsyn, in “A Conversation with Irina Nakhova,” in *Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein*, London, Orel Art, 2010, 28.
2. Perhaps the most striking example is Nakhova’s inclusion in the above exhibition by Margarita and Victor Tupitsyn. In her introduction to the catalogue the former claims that the goal of the exhibition is to “map MoKS’s formal and theoretical strategies through a case study of two of its ‘agents’... of different generations and opposite gender.”

► **Ирина Нахова. Москва. 1978.**
Фото: Анатолий Грицюк

Irina Nakhova. Moscow 1978.
Photo: Anatolii Gritsyuk

Каллиопа Миниудаки
По крайней
необходимости...



▲ **Колонна.** 1976. Холст, масло. 40 × 50.
Частное собрание, США

Column. 1976. Oil on canvas. 40 × 50.
Private collection, USA

3. Ирина Нахова. Интервью по скайпу автору статьи. 20 сентября 2010 года.
4. Цит. по материалам, предоставленным художницей: расшифровке аудиозаписей, использованных в “Друзьях и знакомых”.
5. Впервые Нахова приехала в Нью-Йорк в 1989 году для участия в групповой выставке, организованной Exit Art, затем приезжала несколько раз в 1990 и 1991 годах для групповых и персональных показов в Phyllis Kind Gallery. Во время попытки государственного переворота в России Нахова находилась в Нью-Йорке, где в той же галерее проходила ее вторая персональная выставка, тогда же, в 1992 году, Билли Клувер и Джулия Мартин уговорили ее подать документы для получения грин-карты как художника и переехать в США (хотя Нахова сохранила российский паспорт и продолжала жить на две страны).
6. За исключением небольшой обзорной выставки в Нью-Йоркском университете, устроенной автором статьи (“Ирина Нахова: Не-приятные вопросы, обезоруживающие символы” в Kimmel Center, NYU, 2007), у Наховой состоялись персональные выставки в Phyllis Kind Gallery (в 1990 и 1992 годах) и в Nailya Alexander Gallery в 2005-м.
7. Ilya Kabakov, in “David A. Ross in Conversation with Ilya Kabakov”. Ilya Kabakov, London: Phaidon, P. 13.
8. Joseph Backstein. Come and See: On the Early Works of Irina Nakhova. In Irina Nakhova: Works 1973–2004. Salzburg. International Summer Academy of Fine Arts and Moscow and National Centre for Contemporary Arts. 2004. P. 36.
9. В частности, с Владимиром Янкилевским, Эдуардом Штейнбергом, Эдуардом Гороховским и Ильей Кабаковым, хотя в то время к творчеству последнего она относилась сдержанно.

Отчужденный взгляд вечного иностранца на родину

Я чувствую, что сижу между двумя стульями... ни здесь, ни там.

Ирина Нахова³

Не толкайтесь, я первый тут встал. Вы откуда? Где это? Английского, наверное, не знает. Эх, вы... Может быть, у вас там так принято, но мы тут ведем себя иначе, в А-ме-ри-ке. Мы боролись за нашу свободу, де-мо-кра-ти-ю. Повтори: де-мо-кра-ти-я.

Запись голоса, включающаяся при прикосновении к одной из фигур в инсталляции Ирины Наховой “Друзья и соседи” (1994)⁴

Несмотря на то что Нахова оставила след во многих областях современного искусства, ее творчество парадоксальным образом не замечается в США. Из списка выставок складывается образ опытного художника с международной карьерой и репутацией. Это тем более впечатляет, если учесть, что она начала выставляться в основном только после отъезда из СССР, после 15 лет работы в московском андеграунде, накануне распада страны в 1989 году ради участия в групповой выставке в Нью-Йорке⁵. В США и Европе в ней видят либо русского концептуалиста, либо феминистку из СССР; в России и диаспоре интеллигенции из СССР считают пионером инсталляции. В России с середины 1990-х Нахова задним числом считается русским художником с мировым именем. Несмотря на это, она все еще не связана напрямую с какой-либо галерей в США, стране, где живет и работает вот уже 20 лет⁶. Кроме того, ее работа пока не удостоилась достаточного внимания критики — по крайней мере, не как гибридный продукт “бездомной” чувственности транснационального художника. Нахова оказалась внутренним эмигрантом задолго до того, как переехала на Запад.

Многослойность репутации Наховой сопоставима с приемом, оказанным художнице на Западе — как русской и как женщине, главной представительнице молодого поколения московских концептуалистов. Антипод другой женщины московского концептуализма — Марии Ивановны, жарящей котлеты на коммунальной кухне, музы Ильи Кабакова, вдохновлявшей его на изображение советской повседневности, — Нахова была активным участником неофициального советского авангарда 1970–1980-х годов⁷. Действительно, как отмечает Иосиф Бакштейн, она “всегда занимала особое место в системе московской концептуальной школы”⁸. Как и многие неофициальные художники во времена поздней “оттепели”, она зарабатывала иллюстрированием детских книг. Еще подростком, мечтая стать, как Ван Гог, живописцем, дружила с Виктором Пивоваровым и его окружением⁹, брала частные уроки у Комара и Меламида в рамках подготовки к художественной школе, рано вышла замуж за поэта Андрея Монастырского и стала свидетелем некоторых акций его группы “Коллективные действия”, дружила с основателем ап-арта Никитой Алексеевым, в общем, оказалась в центре пересечения старшего и младшего поколений послевоенного литературного и художественного авангарда. Героическое место в мифологии московского концептуализма Наховой обеспечили пять “Комнат” (1983–1987). Характерные для них эффектная иллюзорность и упор на живопись



▲ **Комната № 3.** 1985. Деталь

Room No. 3. 1985. Detail

▼ *На следующем развороте:*
Комната № 2. Демонтаж. 1984. Фото

At the next spread:

Room No. 2. Dismantling. 1984. Photo

3. Irina Nakhova, Skype Interview by the author, September 20, 2010.

4. Based on a document provided by the artist: a transcription of the voice recordings used in Friends and Neighbors

5. Nakhova first came to New York in 1989 to participate in a group show organized by Exit Art and visited several more times for her group and solo appearances at Phyllis Kind Gallery in 1990 and 1991. It was during the coup in Russia, while staying in New York for her second solo show at Phyllis Kind in 1992, that she was encouraged by Billy Kluver and Julie Martin to apply, successfully, for a visa for protection, and moved to the US (even though she kept her Russian passport and never stopped going back to Moscow).

6. With the exception of a small survey show curated by the author for the window gallery of NYU (Irina Nakhova: Disagreeable Matters, Dismarming Icons, Windows at Kimmel Center, NYU, 2007) Nakhova had two solo shows at Phyllis Kind Gallery in the early 1990s (in 1990 and 1992) and a third one at Nailya Alexander Gallery in 2005.

Estranging Views of Home by an Eternal Foreigner

I feel like I am sitting inbetween two chairs ... neither here, nor there

Irina Nakhova³

Don't push me, I was here first. What country are you from? Where's that? Probably can't even speak English. You people ... Maybe you do things like that in your country, but we do things differently here, in A-me-ri-ca. We fought for our freedom, de-mo-cra-cy. Can you say democracy?

Voice recording activated each time a viewer touches one of the figures in Irina Nakhova's installation Friends and Neighbors, 1994⁴

Having already ridden on many wagons of contemporary art's history, Nakhova remains paradoxically overlooked in the US. Her exhibition history profiles an accomplished artist of international career and reputation, especially given that, with a few exceptions, she started consistently exhibiting her work only after she first escaped the Soviet regime on the eve of its demise in 1989 in order to participate in a group show in New York, 15 years after she began her artistic production in the mid-1970s as an underground artist in Soviet Moscow⁵. At times celebrated both in the US and in Europe, alternately as a Russian conceptual artist or an ex-Soviet feminist convert; revered as pioneer of installation art in local and diasporic circles of ex- and post-Soviet intelligentsia; and with increasing retrospective acknowledgment in post-Soviet Moscow as a Russian artist of international fame since the mid-1990s, she still has no gallery representation in the US, where she has lived and worked for the past 20 years⁶. Moreover, her work has not yet, or consistently, commanded the critical attention it deserves — not, at least, as a hybrid product of an essentially “homeless” sensibility, of an atypically transnational artist like Nakhova, who had been in self-imposed exile since long before she moved to the West.

The predicament of Nakhova's reputation is commensurate with her welcome into the West both as a Russian and as a woman artist, that is, as the sole female participant in the younger generation of the Moscow

повлияли на ее особое место вдали от дискурсивных и теоретических, наиболее радикальных проявлений концептуализма. Вне зависимости от того, можно ли рассматривать “Комнаты” как первые или одни из первых примеров “тотальной инсталляции”, любимого жанра главного представителя московского концептуализма на Западе Ильи Кабакова, превращение собственной комнаты в “неофициальное” выставочное пространство и произведение искусства с помощью краски и коллажа, несомненно, это важнейший продукт ее творчества и независимое от Запада открытие искусства инсталляции в советской Москве. Кроме того, они становятся символом коллективной изоляции советских альтернативных художественных кругов в мастерских и квартирах, на “островах свободы”, как ностальгически называет их Нахова¹⁰.

Нахова приобрела известность на Западе в первые годы перестройки как инакомыслящий художник из СССР на фоне исторически обусловленного интереса западного арт-рынка и критики к малоизвестному искусству последних лет советской власти. Начало интереса было положено сенсационным аукционом Sotheby's 1988 года. Кульминацией стали крупные музейные выставки начала 1990-х годов, прошедшие в США и Европе. В таком благоприятном контексте прошли первые персональные выставки Наховой в Нью-Йорке в начале 1990-х¹¹. После спада интереса к России внимание к ее работе поддерживалось благодаря специалистам по русскому искусству, постоянно изучающим и защищающим автономность феномена советского концептуализма. В московском художественном мире известность Наховой распространилась благодаря документации истории советского авангарда и популяризации творчества его представителей, предпринимаемым молодыми арт-институциями новой России. Искусство Наховой рассматривалось также в контексте интереса к влиянию феминизма на практику художниц, рожденных в СССР или живущих на постсоветском пространстве, возникшего у западных искусствоведов-феминисток и первых исследователей гендера в России. Феминистская критика часто трактовала ее произведения чересчур прямолинейно, хотя нельзя сказать, что Нахова, живя в Нью-Йорке в начале 1990-х, не интересовалась этим кругом идей.

Упомянутые исторические обстоятельства выгодно отразились на положении Наховой, но упор на русское происхождение ее работ ограничил сферу их восприятия. Категоризация художницы как автора из СССР, придерживающегося радикальных взглядов, приводит к ошибочной трактовке ее работ. В основе творчества Наховой лежит особая разновидность “бездомности”, обусловленная постоянными ментальными и физическими перемещениями. “Бездомность” эта не равна “бездомности русской души”¹² которая согласно Светлане Бойм определяет национальную идентичность русских во все времена, однако она играет важную роль как в советских, так и постсоветских практиках Наховой, в эстетике ее работ.

Нахова не воспринимает себя эмигрантом подобно Кабакову, который якобы никогда сознательно не эмигрировал из Советского Союза, избрав судьбу странствующего художника, выставляющегося вне родины. Однако в отличие от антигероя и звезды московского концептуализма, занимавшегося фрагментацией советской коммунальной жизни, Нахова не фокусировала внимание исключительно на советской реальности, ни когда жила в СССР, ни после. Наоборот, она вылетела из этой реальности еще раньше, чем покинула страну¹³. Она жила в советской Москве иностранкой, в добровольном изгнании на “островах сво-



10. Nakhova. Interview: Barbara Wally in Conversation with Irina Nakhova. In Nakhova: Works 1973–2004. P. 7.

11. См. примечание 6.

12. SVETLANA BOYM. *From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia*. Representations 49, Winter 1995. P. 133–166.

13. Кабаков выполнял ожидания западной аудитории как “российский рассказчик, который изображал коммунальную советскую жизнь”. См.: JACKSON MATTHEW JESSE, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Garde Artists*. The University of Chicago Press, Chicago. 2010.

7. Ilya Kabakov, in “David A. Ross in Conversation with Ilya Kabakov,” Ilya Kabakov, London, Phaidon, 13.

8. Joseph Backstein, “Come and See: On the Early Works of Irina Nakhova,” in Irina Nakhova: Works 1973–2004, Salzburg, International Summer Academy of Fine Arts and Moscow and National Centre for Contemporary Arts, 2004, 36.

9. Such as Vladimir Yankilevsky, Eduard Shteinberg, Eduard Gorokovsky, and Ilya Kabakov, though Nakhova seems less impressed at the time by the work of the latter.

10. Nakhova, “Interview: Barbara Wally in Conversation with Irina Nakhova,” in Nakhova: Works 1973–2004, 7.

11. See note no. 6.

Conceptual School. The antipode of the other woman of Moscow Conceptualism — Maria Ivanovna, Ilya Kabakov’s muse, so to speak, of Soviet communal life, who “fried meat patties in the communal kitchen” — Nakhova was a trained artist and an active member of the unofficial Soviet avant-garde of the 1970s and 1980s⁷. Indeed, as Joseph Backstein concurs, she “always occupied a special place in the system of the Moscow Conceptualist School.”⁸ As did many unofficial artists during the last years of the Soviet thaw, she made a living as an illustrator of children’s books. But her early inclination, as a teenager who dreamed of becoming a painter like Van Gogh, and affiliations — with Victor Pivovarov and his friends⁹, her one-time private tutoring by Komar and Melamid in preparation for art school, her early marriage to poet Andrei Monastyrski and her witnessing of some of the events by his group Collective Actions, as well as her friendship with Nikita Alekseev, instigator of the Apt Art movement — had placed her at the heart of the intersecting circles of the older and younger generations of the postwar Soviet avant-garde’s literary and visual artists. It is her influential five “Rooms” (1983–87), however, that have secured her a heroic place in the mythology of Moscow Conceptualism, even though the spectacular effects of their illusory illusionism and her devotion to painting kept her apart from the discursive and theoretical underpinnings of its most radical manifestations. Whether her rooms are seen as the first, or among the first, “total installations” which later became synonymous with the work of Ur-Moscow Conceptualist to the West, Ilya Kabakov, Nakhova’s temporary transformations of her room through paint and collage into a work of art, and the ensuing transformation of her private space into an “unofficial” exhibition space occurring once a year between 1983 and 1987, undoubtedly constitute both important products of individual artistic creation and moments of independent invention of installation art in Soviet Moscow. Moreover, they are emblematic of the communal isolation of Soviet alternative art circles in private studios and apartments: what the artist has nostalgically described as “islands of freedom.”¹⁰

Nakhova was first warmly embraced in the West as a dissident Soviet artist due to the historically specific interest of the Western art market and critics in the largely unknown vanguard scene of the last years of the Soviet regime through the first years of perestroika, which started with the infamous Sotheby’s auction of Soviet art in 1988 and culminated in several large-scale museum exhibitions at the beginning of the 1990s in both the US and Europe — a favorable setting in which she secured her first solo exhibitions in New York, in the early 1990s¹¹. After the waning of such interest, rather marginal attention to her work was sustained thanks to Russian art specialists’ ongoing scrutiny and defense of the autonomy of the Soviet conceptual art phenomenon, while the newly founded Russian art institutions’ efforts to document the aborted past of the Soviet avant-garde and celebrate its dispersed voices paved the way to her gradual rediscovery in the Moscow art world. Moreover, curiosity about the delayed effect of feminism on the work of ex- and post-Soviet women artists, expressed by both Western feminist art historians and post-Soviet feminist neophytes, had sparked feminist interest in her work, subjecting it — monolithically at times — to feminist interpretations and exhibitions, though indeed Nakhova’s awakening to feminism while in New York in the early 1990s resurfaces in many ways in her work.

Nakhova justly benefited from all the aforementioned historic circumstances, yet the critical fixation with the Russian origins of her work left an

боды” — домах и квартирах русского авангарда, и прежде всего в эдеме культуры, куда она проложила себе путь, изучая книги из библиотеки отца и коллекцию Пушкинского музея. И каким бы скудным ни был этот рай, Нахова избежала удушающей реальности советского строя, пропаганды официального искусства, идеологического и бюрократического контроля над повседневной жизнью, превратив искусство и культуру, как и “воображаемый Запад”, в свой дом. Когда воображаемый “дом” рухнул, а переезд в США продемонстрировал разницу между Западом мечты и “храмом” культуры, управляемым целой индустрией, она ощутила себя вдвойне иностранкой, одинаково дистанцированной от реальных и воображаемых пространств, служивших ей некогда убежищем.

Добровольная ссылка — теперь уже в физическом измерении — в Нью-Йорк изменила ее как художника: “вера” уступила место “иронии”. Когда-то Юлия Кристева поделила тех, “кто всегда не здесь”, иностранцев, на две группы: “верующих”, которые, будучи одержимы мечтой об иной, всегда обетованной земле, “постоянно в движении, они живут не “здесь” и не “там”, но “вовне”; и “иронизирующих”, которые попусту тратят себя, разрываясь между тем, чего больше нет, и тем, чего никогда не будет, — приверженцев нейтральности, адвокатов пустоты”¹⁴. И действительно, Нахова заменила художественный эскапизм живописью, а эскапистские видения желанного “не здесь” — отстраненными видениями пустоты. Доказательством этому служат, по моему мнению, изображения жилищ, которые она сменяла до и после эмиграции. Ведь именно в качестве “верующей” Нахова вышла за пределы реального местожительства, своей квартиры, трансформировав ее в произведение инвайронментального искусства с помощью “максималистской”¹⁵ живописи и коллажных техник — то были ее средства движения к свободе в застойную брежневскую эпоху. Пространство, всегда играющее важную роль в ее работах, было радикально изменено традиционными художественными методами, включая искажение перспективы и миметические приемы иллюзионизма. И хотя художница занижает роль иностранных журналов мод, вырезками из которых она населила “Комнату №1” (1983), перемежая их наклеенными фигурами, она тем не менее видит себя в окружении толпы западных людей: творческая изоляция прервана воображаемой аудиторией, гомогенность советского коллектива противопоставлена индивидуальности — увы, лишь мнимой — западной толпы. Точно так же в качестве “верующей” в период первых выставок в Нью-Йорке, совпавших с последними годами перестройки и событиями, последовавшими за переворотом 1991 года, Нахова обращается к инсталляции, смешивая элементы двух ареалов, всегда служивших ей спасительным укрытием, — живописи и музейного мира, или культуры в целом, представленных фрагментами античных статуй и призрачными руинами. Вряд ли ею руководило лишь желание отразить перемены, происходившие в Советском Союзе, или ностальгически оплакать несбывшиеся обещания Запада, какими они виделись “посткатастрофическому” воображению¹⁶; скорее, таким образом она отпраздновала свое прибытие в западный мир, ощущавшееся как личное раскрепощение. Однако уже в качестве “иронизирующего” Нахова показывает в посткоммунистической Москве изображения нового дома, в котором трансцендентность ее первой комнаты сменилась нетрансцендентностью жизни в Америке, например, в работе “Поездка” (2006) Видеоинсталляция, технологически отвечающая намерениям автора трансформировать пространство посредством виртуального обзора

►► **Комната №1. 1983. Деталь**
Room No. 1. 1983. Detail

14. Kristeva Julia. *Strangers to Ourselves*, trans. Leon S. Roudiez, New York: University of Columbia Press. 1991. P. 10.

15. Ekaterina Degot. *Painterly Maximalism*. In *Nakhova: Works 1973–2004*, P. 46–48.

16. О “посткатастрофическом сознании” в ранних нью-йоркских инсталляциях Наховой см.: Tupitsyn Victor. *Moscow Partisan Conceptualism*. In *Moscow Partisan Conceptualism*, 9 and “If I Were A Woman,” in *The Museological Unconscious: Communal (Post) Modernism in Russia*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2009. P. 177–181.





▲ **Trip.** 2006. Велосипед, электроника, видео проекции для четырёх экранов. 300 × 300 × 250. Вид инсталляции. XL Галерея, Москва

Trip. 2006. 4 sided room. Video, bicycle, electronics. 300 × 300 × 250. Installation view, XL Gallery, Moscow

ИРИНА НАХОВА: Велосипедная прогулка — видеоинсталляция для помещения, размеры которого обусловлены использованием 4 видеопроекторов (по одному для каждой стены). Видеопроекторы управляются одним компьютером, для которого была написана специальная программа. Эта программа синхронизирует скорость езды на велосипеде со скоростью видеопроекций. Проекторы расположены таким образом, что изображения полностью покрывают стены. В центре комнаты установлен прогулочный велосипед. Современный человек, испытывающий постоянный стресс, страдающий от отсутствия физической активности и нехватки общения с природой, может физически поупражняться и умственно расслабиться на велосипедной прогулке к берегу моря. Видеоимитация меняющегося при поездке на велосипеде пейзажа фактически полная: видеоматериал отснят в реальном времени реальной велосипедной прогулки, с высоты глаз велосипедиста, во все четыре стороны и покрывает 360 градусов движущегося пейзажа. Велосипедист видит идиллические деревенские домики с аккуратно подстриженными газонами, мирными кошечками и собачками, играющими детьми, тихими садиками. Окружающие звуки — шуршание шин, крики чаек на берегу моря, шум ветра в ушах, ветер, лай собак и смех детей — дополняют ощущения поездки. Звук и изображение «оживают» только тогда, когда велосипед находится в «движении», то есть когда зритель крутит педали. Таким образом, изображение движется только благодаря физическому усилию. Когда велосипедист устаёт и прекращает крутить педали, изображение застывает. Очень важно и то, что видео-изображение движется со скоростью велосипедиста: чем быстрее крутятся педали, тем быстрее меняется окружающий пейзаж. Компьютерная программа: Shawn Van Every и Michael Schneider.

окрестностей ее дома в Нью-Джерси. «Поездка» предлагает зрителю «проехать» на велосипеде по привычному маршруту художницы от дома до пляжа: смена скоростей — единственное развлечение в этом скучном путешествии в бессобытийной пустоте по пригороду, архитектура которого не предусматривает любования.

И наконец, в качестве вечной чужестранки, той, что ни здесь, ни там, Нахова с горечью высказывается об утрате навыков общения в блистательном веке глобальных коммуникаций и передвижений, хотя этот фактор и позволяет ей жить бродячим, бездомным художником. В недавнем видео «Dialogue» (2007) художница иронично называет этим английским словом пространственно организованный бессмысленный обмен непристойными русскими фразами, которые проектируются на горизонтальные поверхности одна за другой, имитируя книжную страницу. Ирония усиливается, когда понимаешь, что фразы, написанные на «страницах» прибрежного песка неподалеку от дома Наховой на побережье Нью-Джерси и медленно, ритмично смываемые морской волной, придуманы Андреем Монастырским — этакий привет из Москвы. Как молчаливый совместный оммаж группе Монастырского «Коллективные действия», «Dialogue» высвечивает внутреннюю связь Наховой с московским концептуализмом в том, что касается экспериментов с восприятием путем воспроизведения собственного «пустого действия» и обостренного интереса к языку, выявляет пределы ежедневного общения, которое происходит на чистом русском. В то же время «Dialogue» создает пограничную ситуацию, когда коммуникация возникает из непредсказуемого пересечения вербальных и визуальных знаков. И дело тут не в удушающем «молчании полиглота», что согласно Кристевой яв-

IRINA NAKHOVA: «Trip» is a video installation for an indoor space, within a room of four walls. The exact dimensions of the room is determined by the existence of four video projectors (one projecting on each wall) — the distance at which the image from each projector, located in the middle of the room and mounted on the ceiling, will cover the wall from top to bottom and left to right. Beneath the projectors, anchored to the floor in the center of the room, is a stationary bicycle. Modern stress, the lack of activity, and the struggle for open space has motivated us to create a room where the modern man or woman can physically exercise and mentally relax over a beautiful encounter with the natural environment on a trip to the seashore. The video simulation of the trip is virtually complete: it is filmed in a way that each wall is a 90° element of a 360° moving landscape that a person experiences on a bicycle trip to the beach. Idyllic suburban houses with gentle roads, quiet gardens, and peaceful pets form a panoramic view free of disturbance. Left, right, front and rear are craftily sequenced to create one wholesome experience. Low, ambient sounds of rustling leaves, seagulls, wind, or dogs barking and children laughing add to the environment. The sound and scenery is only experienced when the bicycle is in «motion», that is when the viewer/participant pedals the bike. Therefore, the images only move through physical exertion, and to a certain extent, it is only when the viewer battles the landscape that she or he brings it to life. When the bicyclist tires and stops peddling, the images stop (the projectors turn off). Computer program: Shawn Van Every and Michael Schneider.



▲ **Trip.** 2006. Вид инсталляции. XL Галерея, Москва
Trip. 2006. Installation view, XL Gallery, Moscow

12. Svetlana Boym, «From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia,» Representations 49, Winter 1995. P. 133–166.
13. For Kabakov’s strategic fulfilling of a Western audience’s expectations as a «Russian storyteller who portrayed communal Soviet life» see Matthew Jesse Jackson, The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Garde Artists, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
14. Julia Kristeva, Strangers to Ourselves, trans. Leon S. Roudiez, New York, University of Columbia Press, 1991. P. 10.
15. See Ekaterina Degot, «Painterly Maximalism,» in Nakhova: Works 1973–2004. P. 46–8.

indelible mark in the form of the artist’s restricting reception — her definitive, retrospective mis-framing as an ex-Soviet radical — causing her ongoing production to be overshadowed by its radical beginning, and leading to the undue subjection of its conceptual rigor to a Russian identity that her work confounds rather than confirms. For a peculiar homelessness underlies Nakhova’s art, engendered by the artist’s continuous mental and physical displacement. Though irreducible to the «homelessness of the Russian soul,»¹² which underpins pre-Soviet, Soviet and post-Soviet Russian national identity, according to Svetlana Boym, homelessness has played a lasting role in the homeless hybridity of Nakhova’s both Soviet and post-Soviet concerns and artistic practices, if not aesthetics.

Like Kabakov, who purportedly never consciously emigrated from the Soviet Union, following instead the fate of an itinerant artist invited to exhibit elsewhere, Nakhova does not see herself as an immigrant. However, unlike this enduring anti-heroic star of Moscow Conceptualism, who capitalized on conceptualized glimpses of Soviet communal life, Nakhova never dwelled on her Soviet reality, present or — now — past¹³. Instead, she had flown out of it through art, well before she actually flew off of Moscow’s soil. With her self-exile to the «islands of freedom» — the homes and apartments of the Russian avant-garde — and, above all, to the paradise of culture, poorly glimpsed through her father’s books or the Pushkin Museum, Nakhova lived in Soviet Moscow as a foreigner who had evaded the suffocating reality of the Soviet regime, of both the propaganda of artistic officialdom and the ideological and bureaucratic grip of everyday life, turning art and culture, as well as the «imaginary West,» into her only «home.» When that imaginary «home» collapsed, when her move to the US proved the difference between her imagined West and the temple of culture toppled by the culture industry, Nakhova found herself doubly a foreigner, twice removed from the real and imaginary spaces that she had inhabited as homes.

Actual self-exile to New York transformed her, as an artist, from a «believer» into an «ironist,» if we take into consideration Julia Kristeva’s categorization of those «always elsewhere,» the foreigners, into two groups: believers, those who, ruled by a passion for another, always-promised, land, «transcend, living neither before nor now but beyond»; and ironists, those «who waste away in an agonizing struggle between what no longer is and what will never be, the followers of neutrality, the advocates of emptiness.»¹⁴ In effect, Nakhova substituted artistic escapism through painting, and escapist views of the longed-for elsewhere, with bleak views of emptiness, as evidenced, in my opinion, by her views of her changing homes, before and after her emigration. For it is as a believer that Nakhova transcended the actual place in which she lived, her government apartment, by transforming it into an environmental artwork with «maximalized»¹⁵ painting and collage gestures as vehicles of freedom during the most stagnating years of the Brezhnev era. Space, always important in Nakhova’s work, was radically altered with traditional artistic principles, including perspectival distortion and mimetic illusionism. And although the artist downplays the role of the use of foreign fashion magazines for the cut-outs she used to crowd the «Room No. 1,» 1983, with perspectivally arranged rows of cut and pasted figures, she did envision herself as surrounded by a crowd of Westerners, transcending her artistic isolation with an imaginary audience and beating the homogeneity of the communal Soviet body with the — imaginary, alas — individuality of a Western crowd. And it was still as a believer, dur-



ляется судьбой иностранца в изгнании; Нахова скорбит о несостоявшемся “диалоге” потому, что не верит в прозрачность смыслов на любом языке или, лучше сказать, она искренне верит в смысловую значимость неразборчивой речи. Не случайно ее аскетичная аудиовизуальная инсталляция “Зона неразличения” (2008), в которой из колонок доносятся монологи на диковинных наречиях — плод языковых импровизаций людей разных национальностей, предполагает, что лакуна между обозначающим и обозначаемым и есть подлинный источник смыслов.

Взрыв фотографического

Снимки в старых книгах совершенно не похожи на то, что сейчас делают в художественной или коммерческой фотографии. На мой взгляд, они поразительно напоминают археологические артефакты, на которых отпечатались правды.

Ирина Нахова¹⁷

В концептуализме фотография перестраивает и острояет свою социальную природу... Современная фотография тяготеет к репрезентации. Непристойная рефлексия на собственную непристойность.

Давид Кампани¹⁸

Когда мы жили в Советском Союзе, мы были несчастны, но мы знали причину нашего несчастья — во всем была виновата советская власть. Сегодня мы тоже несчастны, но не знаем почему.

Эрик Булатов¹⁹

Прояснение *иностранности*, изгнаннической идентичности Наховой, свойственной ей в советской Москве и за ее пределами, разочарование в обетованной земле свободы, куда художница переехала, преследовало цель оспорить мнение о национальном происхождении концептуальной (якобы русском) и феминистской (якобы американском) деятельности художницы. Взамен следовало предложить толкование гибридности ее художественного продукта, его связи с местами проживания, в которых она формировалась всегда в диалоге и в изоляции, всегда пребывая одновременно здесь и там, и время от времени перетекая оттуда сюда (или наоборот, в зависимости от географического местонахождения читателя этой статьи). Благодаря вере Наховой в живопись как в побег от советской действительности ее работы отличались от того, что делали московские концептуалисты, когда она была еще “там”, а переименованные заимствования из современной арт-жизни Нью-Йорка всегда пропускались через фильтр чисто русской веры в прекрасное искусство и высокую культуру и фильтр взглядов, сформировавшихся под влиянием русского концептуализма. Это, в свою очередь, дает основание говорить об изменении ее художнического видения, причина которого напрямую связана с разбитыми мечтами о воображаемом Западе, не выдержавшими столкновения с реальной демократией как в Америке, так и других странах. Реальность вторглась в работы художницы через фотографию и оказала влияние на ее инсталляции. Фотография не только добавила новые акценты в ее живопись, как, например, в серии



▲ **Диалог.** 2007. Двухканальная видеопроекция. Кадр из видео. Монтаж: Дарен Райн

Dialogue. 2007. Two-channel video projections. Video still. Vidio edit: Darren Ryan

ing her first stays and exhibitions in New York, which coincided with the last years of perestroika and the coup’s aftermath, that Nakhova turned to installations to enmesh the two homely abodes she always had — painting and the museum world, or culture at large, evoked through fragments of antique bodies and imaginary ruins — to celebrate her personally emancipating arrival to the West, rather than to simply echo the change in the Soviet Union or to nostalgically mourn the lost promises it once represented with a “post-catastrophic” imagination.¹⁶ Yet, it is as an ironist that Nakhova began sending back to post-communist Moscow views of her new home, in which she substituted the transcendence of her first room with the non-transcendability of life in America, as she did with “Trip” (2006). A video installation that technologically advanced her interest in transforming space by staging a virtual tour through her neighborhood in New Jersey, “Trip” makes the viewer ride a stand-in for the artist’s bike to retrace — changing only the speed — the artist’s frequent ride from home to the beach: a boring trip through alienating suburban architecture and uneventful emptiness.

And it is as a perennial foreigner, of neither here nor there, that she continues making bitter commentaries about the loss of communication in the high era

of global transportation and communications, which nonetheless enable her now to live as an itinerant, homeless artist. As such, in a recent video piece, “Dialogue” (2007), Nakhova ironically titles in English the spatial organization of a nonsensical exchange of profane phrases written in Russian, projected on horizontal surfaces, side by side as if on the pages of a book. The irony doubles when one realizes that the phrases, written on a sea shore’s temporal, sandy “pages,” and slowly and rhythmically being washed off by the sea, are conceived by Andrei Monastyrski, near greetings from Moscow scribbled on the sand of Nakhova’s new home, the American shore near her house in New Jersey. As a taciturn collaboration paying homage to his group, Collective Actions, and perhaps reinforcing the residues of Moscow Conceptualism on Nakhova’s exploration and challenging of perception by means of her own recording of an “empty action” and her renewed interest in language, Dialogue exposes the limits of everyday communication through an exchange conducted in perfect Russian, while enacting a borderline situation where communication springs from the unpredictable intersection of verbal and visual signs. For it is not due to the suffocating “silence of the polyglot,” the tragic fate of the exiled “foreigner,” according to Kristeva, that Nakhova laments the failure of “dialogue,” but because of her true disbelief in the transparency of meaning communicated by any language, or better yet owing to her true belief in the meaningful un-discernibility of their messages. Not coincidentally, in her spare audiovisual installation, “Zone of No Distinction” (2008), speakers transmitted incomprehensible monologues in glossolalic dialects improvised by people of various nationalities, suggesting the gap between signifier and signified as the ultimate source of meaning.

17. Nakhova, in Nakhova: Works 1973–2004. P. 13.

18. Campany David. Survey. In Campany, ed., Art and Photography, London, Phaidon: 2003. P. 18.

19. Cited by Jackson. The Experimental Group. P. 245.

16. For the notion of a “post-catastrophic consciousness” in Nakhova’s early installations in New York see Victor Tupitsyn, “Moscow Partisan Conceptualism,” in Moscow Partisan Conceptualism, 9 and “If I Were A Woman,” in The Museological Unconscious: Communal (Post) Modernism in Russia, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2009. P. 177–181.

Каллиопи Миниудаки
По крайней
необходимости...

“Домашняя живопись”, но и взяла на себя роль, которую в инсталляциях прежде играла живопись, но полностью ее не вытесняла, доказательством чему служит работа “Мама-Папа” (2009). И хотя это лишь один из аспектов ее постмедийных художественных практик, в числе которых надувная скульптура, интерактивные и звуковые технологии, фотография у Наховой заслуживает более пристального внимания, поскольку она дает возможность обновить словарь для обсуждения старых проблем, а заодно дополнить работы социополитическим комментарием о жизни в двух домах художницы и об их посткоммунистическом сближении в условиях глобального капитализма²⁰.

Нахову, очевидно, привлекла “хамелеонская изменчивость”²¹ фотографии в современном искусстве, и она даже усилила это качество, не только используя разнообразные формы фотографических изображений (вырезки, вставки в живопись, слайды, печать на различных материалах и предметах как существенные элементы видеоарта), но и пробуя различные фотографические жанры, исследуя многочисленные идентичности фотографии и экспериментируя с новыми формами “фотоувствительности” в искусстве.

Апроприация как высокого искусства, так и расхожей образности — вот к чему, надо полагать, стремилась Нахова в своих ранних работах с фотографией. В “Друзьях и знакомых” (1994), впечатляющей инсталляции интерактивных скульптур, зритель, обманутый освещением, поначалу думает, что оказался среди подвешенных торсов античных статуй. При ближайшем рассмотрении, когда глаза привыкают к полумраку, статуи предстают гибридными скульптурами, созданными методом столкновения художественных средств — живописи, скульптуры и реди-мейда. Соединив живопись, изображавшую скульптурные оригиналы и копии, и дополнительные художественные средства, Нахова имитировала фрагменты скульптур, ориентируясь на снимки римских копий классических статуй, найденные в альбомах по искусству и археологии. Однако вместо холста она использует одежду, превращая статуи в портняжные манекены. Как перформативные скульптуры в одеждах, которые может надеть и носить мужчина или женщина, и как скульптурная инсталляция разнополых персонажей, где мужское тело иногда щеголяет в женской одежде, и наоборот, “Друзья и знакомые” напрашиваются

Kalliopi Minioudaki
Out of Extreme
Necessity...



▲ **Домашняя живопись № 3.** 1999.
Холст, масло. 200 × 150
Home Painting No. 3. 1999.
Oil on linen. 200 × 150

The Eruption of the Photographic

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.

Irina Nakhova¹⁷

Within conceptualism photography restaged and estranged its social character ... Photography's modernism is a turning on representation. An impure reflection on its own impurity.

David Campany¹⁸

When we lived in the Soviet Union, we were all unhappy, but we all knew the reason of our unhappiness — it was Soviet Power's fault. Today we are all unhappy, but we don't know why.

Erik Bulatov¹⁹

So far I have intertwined the foreigner-ness of Nakhova’s exilic identity — both within Soviet Moscow and outside of it, along with her disillusionment with the dreamed-of land of freedom, the West that she moved into — in order to defy the nationalizing of her conceptual (as Russian) or feminist (as American) agendas by contextualizing the hybridity of her art as a product of the different homes in which Nakhova was formed, always both in dialogue and isolation, always being both here and there, while filtering there from here (or vice versa, depending on the geographical location of the reader of this essay). For Nakhova’s belief in painting as flight from Soviet Russia distinguished her work from Moscow Conceptualism while still “there,” while her ventriloquizing of influences from the contemporary art scene in New York was always filtered through a genuinely Russian belief in fine arts and high culture and a recurrence of interests formed in line with Russian Conceptualism. This also provides a platform upon which to frame a new element of the hybridization of her vision in the West, which, to me, derives from the shattering of her imagined West’s promises upon the encounter with the reality of democracy, both in America and gradually expanding abroad: the intrusion of the real through photography, understood in its post-photographic expansiveness — in other words, the influence of photography on her installation work. While also inflecting her painting, as manifested in her Home Painting series, photography overtook the role painting played in her installations, even though the former never displaced the latter, as proven by “Мама–Папа” (2009). And although it is only one aspect of a ferociously post-medium art practice that includes inflatable sculpture, technologically expert interactivity and sound, Nakhova’s use of photography deserves a closer look, as it allowed her to update the vocabulary of old concerns as well as to subtly layer her work with sociopolitical commentaries — about life in both of her homes, if not about the post-communist approximation of both under global capitalism.²⁰

In fact, Nakhova seems to have responded to and, in effect, furthered the “chameleon changeability”²¹ of photography in contemporary art, not only by presenting photographic images in various forms (as cut-outs, images in paintings, slides, print outs on various supports and in objects, and, even



17. Nakhova, in Nakhova: Works 1973–2004. P.13.
18. David Campany, “Survey,” in Campany, ed., Art and Photography, London, Phaidon, 2003. P.18.
19. Cited by Jackson, The Experimental Group. P.245.
20. Guy Debord himself has argued in The Society of Spectacle that the two superpowers were not opposed but would in fact converge, and considered the spectacle to be rooted in both West and East—in the former due to consumerism and technology, and in the latter due to bureaucratic propaganda.
21. Helen Westgeest, “The Changeability of Photography in Multimedia Artworks,” in Hilde Van Gelder and Helen Westgeest, eds., Photography between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art, Leuven, Leuven University Press, 2008. P.3.

Каллиопа Миниудаки
По крайней
необходимости...



▲ Папе нужно отдохнуть. 1996. Detail
Daddy Needs To Relax. 1996. Detail

на феминистское прочтение, отсылающее к а- и бисексуальности советского коллективного тела и к идее перформативности гендера, разработанной западными теоретиками²². Но существует и другой аспект: говорящие скульптуры — собрание “друзей и знакомых”, — реагирующие на прикосновение (естественное желание дотронуться до статуи) и повинующиеся воле художницы, оказываются очень далекими от дружелюбия. Откликаясь на прикосновение зрителя расистскими, гомофобными, ксенофобными и сексистскими высказываниями на английском, скульптуры наводят на мысль об изнанке “цивилизованного” мира демократии, в который угодила Нахова. Произносимая безголовыми телами, в которых бытовая обыденность сочетается со следами благородного происхождения, ругань сливается в гнусную какофонию, доказывающую, что демократия — не более чем лживое прикрытие для социальных патологий и безудержного индивидуализма. С этой стороны “Друзья и соседи” могут рассматриваться как одно из первых отображений травматического знакомства Наховой с западной реальностью, изнанку которой она продолжает показывать в гетерогенных работах, только выигрывающих от использования фотографии.

Вербальное насилие “Друзей и знакомых” бледнеет в сравнении с визуальным насилием работы “Папе нужно отдохнуть” (1996). Если в первой Нахова копирует фотографии вручную, то во второй она переходит к механической печати механических оттисков, парадоксальным образом обостряя воздействие этих апроприированных изображений²³. Отобрав страшные снимки из учебников судебной медицины и интернет-источников с изображением трупов, изуродованных преступниками (по большей части выстрелом в голову), в катастрофах или при вскрытии, Нахова печатает их на гипсовых подушках, словно отправляя почтительным жестом покоиться на условно мягких поверхностях. Тема смерти, а также обезображивания тела постоянно возникает в ее творчестве. Однако в “Папе нужно отдохнуть” смерть и насилие кажутся напрямую связанными с повседневными видениями дегуманизированного человечества. Здесь также есть отсылка к смакованию смерти

Kalliopi Minioudaki
Out of Extreme
Necessity...

22. See Joanna Isaak, “Reflections of Resistance: Women Artists on the Other Side of the Mir,” *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, New York, 1996. P. 116–119.
23. See Nakhova's statement, which is used as epigraph in this section, where she refers to her use of illustrations from *Christmas in Purgatory* in various series of paintings and installations.
- ◀ **Папе нужно отдохнуть. 1996.** Видеоэкран, кресло
▼ с аудио-подушкой, гипсовые подушки с напечатанными изображениями (около 45 × 65 × 20), веревка, 2 механических шара. Вид инсталляции. Собрание Открытой галереи, Москва
- Daddy Needs To Relax. 1996.** Video screen, armchair with audio pillow, plaster pillows with printed images (various sizes approx. 20 × 45 × 65), rope, two mechanical balls. Installation view. Collection of Open Gallery, Moscow

more broadly, as essential elements of video art) but by dabbling with a variety of photographic genres, questioning photography's many identities, and exploring advanced “photographic sensibilities” in art.

Appropriation, of both high art and commonplace imagery, seems to be the operative term underlying Nakhova's early resort to photography. In “Friends and Neighbors” (1994), a dramatic installation of interactive sculptures, the viewer is found, fooled by lighting at first glance, in the company of suspended torsos of ancient statues. Upon closer inspection and ocular adjustment, the statues appear as hybrid sculptures resulting from the marriage of antithetical art paradigms, such as painting, sculpture and the readymade. Allowing another medium to intervene in her painting of sculptural originals and copies, Nakhova has imitated fragments of sculptures from photographs of mostly Roman copies of classic statues, found in archaeology and museum books. Instead of canvas, however, she has used coats hung on tailor's dummies as her supports. Both as performable sculptures to be worn by bodies of any sex, and as a sculptural installation of sexed bodies that are occasionally mismatched with men's or women's coats, *Friends and Neighbors* invites feminist readings that pertain to both the a- and bi-sexuality of the communal Soviet body and to the performativity of gender as theorized in the West²². Yet, as talking sculptures, responsive to the touch that they invite as sculptures and by the artist's intent, this constellation of “Friends and Neighbors” is proven to be anything but friendly. Responding in perfect street English with racist, homophobic, xenophobic and sexist comments to the viewer's touch, the sculptures conjure up the underside of the “civilized” world of democracy into which Nakhova had just plunged; uttered by headless bodies that conflate everyday materialism with the insignia of today's democracies' classic origins, their casual curses amount to a brutal cacophony that proves democratic polyphony and individuality to be fallacies masking social pathologies and rampant individualism. As such, *Friends and Neighbors* can be seen as an early manifestation of Nakhova's traumatic encounter with Western reality, whose underside she continued to expose in heterogeneous works that, in one way or another, have capitalized on the use of photography.

The verbal violence of *Friends and Neighbors* pales in comparison with the visual violence in “Daddy Needs to Relax” (1996). While in the former Nakhova copies photographs manually with paint, in the latter she moves to mechanical reproduction of mechanically reproduced photographs, paradoxically rescuing the indexical impact of the appropriated images²³. Culling gruesome images from forensic pathology books and internet sources featuring corpses violated by crime, accident or the autopsy itself — mostly shots of heads — she has directly printed them on plaster pillows, almost letting them rest on the seemingly soft surfaces in a dignifying gesture. Death, along with the deterioration of the body, has been a constant preoccupation of Nakhova's *oeuvre*. In “Daddy Needs to Relax,” however, death and violence seem to underscore the everyday dreams of a dehumanized humanity. Media lust for death and violence is also echoed as a symptom of the high era of spectacle. For the artist invites the viewer to walk through this unordinary mass grave in order to relax, listening to music from a technologically enhanced pillow while watching someone sleeping on the “screen.” With the title of the work borrowed from the actual advertisement for the musical pillow that the artist has used for the audio component of this audiovisual installation, the world of spectacle, from advertising to commercial entertainment, indeed underscores the coloniz-

22. Isaak Joanna. *Reflections of Resistance: Women Artists on the Other Side of the Mir, Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, New York, 1996. P. 116–119.
23. Комментарий Наховой, взятый как эпиграф к этой части статьи, относится к использованию иллюстраций из “Рождества в чистилище” в различных живописных сериях и инсталляциях художницы.



Каллиопи Миниудаки
По крайней
необходимости...

► **Гладильные доски.** 2001.
Вид инсталляции. Собра-
ние Московского музея
современного искусства
Ironing Boards. 2001.
Installation view. Collec-
tion of Moscow Museum of
Modern Art



и насилия в СМИ как к симптому эпохи расцвета “общества спектакля”. Художница предлагает зрителю прогуляться по этому необычному массовому захоронению, с тем чтобы расслабиться, отдохнуть, слушая музыку и наблюдая на экране — технологически оснащенной “подушке” — спящего человека. Название работы взято из рекламы музыкальной подушки, которую художница использовала в качестве аудио-компонента данной инсталляции. Мир спектакля — от рекламы до коммерческих развлечений — действительно поработил наше зрение и слух, зрителю предлагается ощутить это в довольно мрачной инсталляции.

В апроприации, принявшей форму рукотворного либо механического цитирования репродуцированных образов, Нахова обрела идеальный способ выражения дуального интереса к истории искусства и повседневности. Не столь важно, находилась ли она под влиянием “аллегорического импульса”, пронизывающего начиная с 1980-х годов произведения постмодернистского искусства, особенно нью-йоркского, в которых содержится отклик на образ мира, выстраиваемый СМИ. Но, поскольку в последнее десятилетие фотография играет все более важную роль в ее инсталляциях, вытесняя живопись, эксперименты Наховой получили новое направление, затрагивающее как ускользающую суть фотографии в эпоху цифровой революции, так и ее присутствие в разнообразных видах в современном искусстве, включая возрождение фотографического пикторализма в 1990-х²⁴. Например, в фотоскульптурных инсталляциях “Гладильные доски” (2001) и “Репетиция” (2003) Нахова экспериментировала со студийным портретом и постановочной фотографией, обращаясь к вечным вопросам смерти и насилия на фоне войны с террором (или с обществом) в годы правления Буша.

Показывая крупным планом вместо лиц натурщиц их спины, в “Гладильных досках” Нахова создала, по сути, серию антипортретов, включая собственный. Неловкие постановочные позы предполагают скуку, покорность или страх перед насилием. Печатаемая изображения чувстви-



▲ **Гладильные доски.** 2001. Вид инсталляции. Windows at Kimmel Center, New York University, Нью-Йорк, США
Ironing Boards. 2001. Installation view, Windows at Kimmel Center, New York University, New York, NY US

ing of the senses, both seeing and listening, that the viewer is asked to employ in this rather noir installation.

In appropriation, whether in the form of manual or mechanical quotation of mechanically reproduced images, Nakhova found a perfect way to recast her dual interest in art history and the everyday, whether or not she was under the influence of the “allegorical impulse” underlying the postmodern art response to the mediated-image world — especially in New York — since the 1980s. But as photography has begun to play a more central role in her installations during the past decade, almost replacing painting, Nakhova’s experimentations have taken new turns that both deepen photography’s slippery definition in the era of the digital revolution and echo its manifold reinvention in contemporary art, including the return of photographic pictorialism in the 1990s²⁴. In the photo-sculptural installations “Ironing Boards,” (2001), and “Rehearsal,” (2003), for instance, Nakhova has experimented

with studio portraiture and staged photography to address timeless issues of death and violence with timely resonance during the Bush-era of war on/ of terror.

Substituting the sitters’ backs for their faces, Ironing Boards is essentially a group anti-portrait that features close-ups of the denuded backs of seven female figures, including the artist, captured in ambiguous staged gestures evocative of boredom, submission or victimization. By printing a sensuous surface (skin) on contrasting supports (silk on soft, padded boards and the metallic surfaces of four plugged-in irons), the artist intends to unsettle the viewer’s sensorial experience of the body and its warmth. But by flaunting skin as the real profundity of being²⁵, she problematizes skin’s dichotomous theorizations as a boundary or a mirror of the soul, as well as a surface where the decentered post-Descartian subject is “mortgaged”²⁶ — taking a critical distance from the traditional Russian bifurcation of body and soul. Nakhova presents the body as a sensuous yet unknown cartography scarred by natural and cultural markers (sunbathing marks, tattoos, cancerous moles), but with the signs of age and gender suggestively defamiliarized. The confinement of the figures, the self-imprisoning gestures of their hands, and the irons themselves suggest changing subtexts of violence — from the penal to the domestic. But the evocation of a cathedral — due to the shape and the sequence of the boards that hint at a cathedral’s windows, according to the artist — dispels any monolithic understanding of the institutions that imprison the embodied being, opening the work up to many historic and ahistoric interpretations, as is often the case with Nakhova’s polysemous work.

Art-historical reference returns in “Rehearsal,” one of Nakhova’s most theatrical installations, in the form of both mechanical reproduction and performative enactment. The centerpiece of this installation is a (found?) photographic reproduction of Edouard Manet’s “The Balcony” (1868), presented as a light box mounted on a wall, echoing commercial advertising displays — not to mention the use of light boxes by contemporary photog-

24. Сообразуясь с задачами этой статьи, я сосредоточилась на сравнении применения фотографии Наховой и в современном западном, в основном американском, искусстве, однако, как показывают недавние исследования (см., в частности: Groys Boris. Russian Photography in the Textual Context. In Diane Neumaier, ed., Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art, New Jersey, The Jane Voorhees Zimmerli Museum and Rutgers University Press, 2004), эта тема требует дальнейшего изучения в свете взаимоотношений с разнообразным использованием фотографии в советском диссидентском искусстве.

24. Though for the purposes of this essay I have focused on the dialogue of Nakhova’s uses of photography with its recent development in Western—mainly American—art, further study of its relation to the different role of photography in Soviet dissident art (see especially Boris Groys, “Russian Photography in the Textual Context,” in Diane Neumaier, ed., Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art, New Jersey, The Jane Voorhees Zimmerli Museum and Rutgers University Press, 2004), as revealed in recent studies, also needs to be pursued.

25. “That which is the most profound in the human being is the skin... the marrow, the brain, all these things we require in order to feel, suffer, think... to be profound... are inventions of the skin!,” Paul Valery, cited by Claudia Benthien, Skin: On the Cultural Border between Self and the World, transl. Thomas Dunlap, New York, Columbia University Press, 2002. P.7.

26. David Joselit, “Notes on Surface: Toward a Genealogy of Flatness,” Art History vol. 23, no. 1, March 2000. P.19–34.

Каллиопа Миниудаки
По крайней
необходимости...

▼ **Репетиция.** 2003. Вид инсталляции.
Государственная Третьяковская галерея.
Rehearsal. 2003. Installation view, State Tretyakov Gallery



▲ **Репетиция.** 2003. Вид инсталляции.
Windows at Kimmel Center, Нью-Йоркский
университет, Нью-Йорк. 2007.
Rehearsal. 2003. Installation view, Windows at Kimmel
Center, New York University, New York, NY US. 2007

тельной поверхности (кожи) на контрастирующих материалах (на мягкой гладильной доске и на металлических поверхностях четырех включенных утюгов), художница стремится дезориентировать зрителя, противореча его сенсорному опыту в том, что касается тела и исходящего от него тепла. Но, провозглашая кожу сутью человека²⁵, художница ставит вопрос о дихотомии кожи: как о пограничной поверхности и зеркале души, так и об уровне, на котором постдекартианский, лишенный центра субъект “отдается в залог”²⁶. Таким образом, Нахова удаляется от русской традиции жестко разграничивать тело и душу. Она представляет тело как чувственную, но до сих пор не изученную карту, испещренную природными или культурными маркерами (солнечный ожог, тату, родинка), однако с намеренно затушеванными признаками пола и возраста. Пребывание фигур в замкнутом пространстве и использование утюгов предполагает различные подтексты насилия — от уголовного до бытового. Но возникающий образ собора — форма и расположение досок по замыслу художницы образуют подобие соборных оконных проемов — не допускает единой трактовки, предоставляя широкое поле для исторических и внеисторических интерпретаций, что свойственно полисемантическому творчеству Наховой.

В “Репетиции”, одной из своих наиболее театральных инсталляций, Нахова вновь обращается к искусству прежних эпох в формах механического воспроизведения и перформанса. Центр инсталляции — фото-репродукция картины Эдуарда Мане “Балкон” (1868), прикрепленная к стене в виде лайтбокса, напоминающая коммерческую рекламу. Эффект репродуцирования в форме постмодернистского пастиша усиливается маленькими лайтбоксами, которые (оригинальный вариант “Репетиции”) лежат ровными рядами на полу перед “Балконом”. В них обычные мужчины и женщины, изображающие умирание, опыта которого у них нет. По сути, это вариация на тему “Смерти тореадора” (1864) Эдуарда Мане: под фотообъективом Наховой “тореадор” много раз оживает, чтобы снова умереть, а принцип демонстрации снимков напоминает кладбищенские захоронения. Работы “Папе нужно отдохнуть” и “Репетиция” заставляют размышлять о смерти, о традиции насилия и отображение его в СМИ. Кроме того, они обретают добавочный смысл, превращаясь в самокритичную инсталляцию, напоминающую зал с мертвыми зрителями и сценой для умертвляющих повторов шедевров, что заставляет задуматься о жизнеспособности идеи музея без стен.

В других инсталляциях Нахова исследует и/или саботирует документальную функцию фотографии, перемещаясь на территорию, которую можно обозначить как фотографию улиц или городского пространства. “Probably Would” (2005) и “Московская инсталляция” (2006) отсылают к тотальной трансформации пространства комнаты художницы, знакомой зрителю по 1980-м годам. Но обои, закрывающие в обеих работах стены и окна галереи, не разрисованы. Они представляют собой огромные отпечатки цифровых фотоколлажей с городскими фасадами, строениями и прохожими. Изображения, обработанные на компьютере, раскрашены или частично удалены с помощью белых пятен, похожих на листья (“Probably Would”) или снежинки (“Московская инсталляция”). В первой работе Нахова создает головокружительный городской пейзаж-сновидение, круговую панораму перетекающих друг в друга архитектурных пространств и мгновений городской жизни двух метрополисов, где жила художница (Нью-Йорка и Детройта), достигая эффекта фантастичной и в некотором смысле надмирной среды. По контрасту в

▲ **Репетиция.** 2003.
Деталь инсталляции
Rehearsal. 2003.
Detail of the installation



raphers. But reproduction in the form of postmodern pastiche underlies the series of small light boxes, which — in the original arrangement of Rehearsal, at least — are laid in a grid-like arrangement on the floor in front of Balcony. Featuring ordinary men and women in staged improvisations of the unperformable experience of death, they are, in essence, reenactments of Edouard Manet’s “Dead Toreador” (1864) for Nakhova’s photographic lens, paradoxically brought to life through dim light and fittingly displayed in a structure evocative of a cemetery. Complementing Daddy Needs to Relax, as a contemplation on death as well as historic and media violence, the structure of this installation — evocative of a movie theater — lets the contingency of the world of spectacle further modify its meaning, turning Rehearsal into a self-critical installation as a room of dead spectators and a stage for deadening rehearsals of modern masterpieces, which questions the viability of the museum without walls.

In other installations, Nakhova both explores and/or sabotages photography’s documentary function, moving into the terrain of what can be identified as street or urban-space photography. “Probably Would” (2005) and

25. “Кожа — суть основа человеческого существа... кости, мозг, все, что ни требуется, чтобы чувствовать, страдать, думать... быть основательными... это порождения кожи!” Поль Валери, цит. по Benthien Claudia. Skin: On the Cultural Border between Self and the World, transl. Dunlap Thomas. New York, Columbia University Press, 2002. P. 7.

26. Joselit David. Notes on Surface: Toward a Genealogy of Flatness. Art History. Vol. 23. No. 1. March 2000. P. 19–34.

Каллиопи Миниудаки
По крайней
необходимости...



▲ **Московская инсталляция.** 2006.
Kunstlerhaus, Карлсруэ, Германия.
Moscow Installation. 2006.
Kunstlerhaus, Karlsruhe D

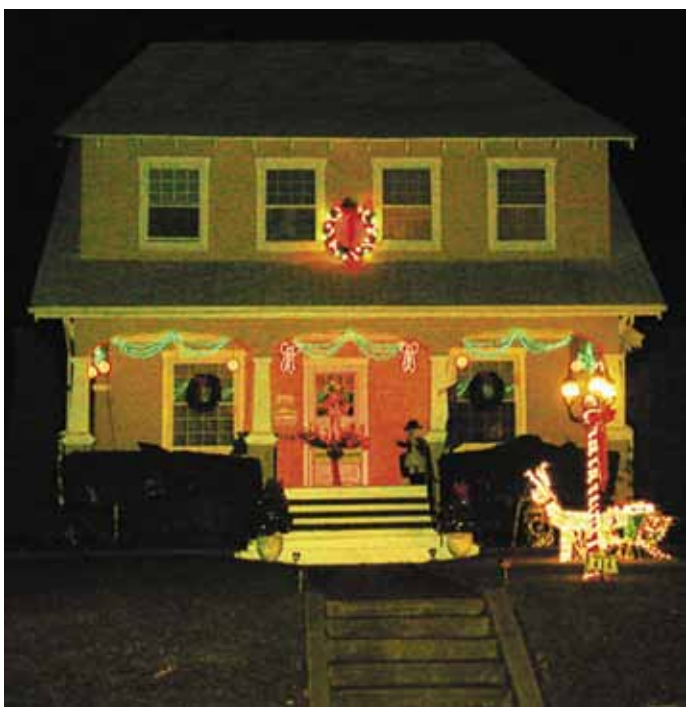
аудиовизуальной “тотальной” “Московской инсталляции” фотографии в основном старые, на новых же снимках заснеженной Москвы в исторических местах, на зданиях и памятниках видны признаки коммерческой колонизации — рекламные плакаты и биллборды. Кроме того, на обои нанесены пустые силуэты медведей различных размеров, которые рифмуются с белым надувным медведем. Установленный посреди помещения, белый мишка надувается и сдувается, реагируя таким образом на присутствие зрителей. Эта игра с вечным символом России, аритмичные восхваления и поклоны, которые медведь отвешивает “новому” московскому городскому парадизу, добавляет ироничный оттенок тому, как видится Наховой новое лицо ее старого дома, сдавшегося на милость глобального капитализма. Вопреки первоначальным намерениям эти целенаправленно скомпонованные городские виды, объединяющие старые и новые места проживания художницы, превращают “Возможно” и “Московскую инсталляцию” в диптих, в котором правда документальной фотографии рушится, обнажая социополитическое напряжение, пронизывающее городскую среду в эпоху глобализации.

Однако Нахова использует фотокамеру и для документирования, запечатлевая искусственность и пустоту американских пригородов (“Trip”), инсталлируя фотографические находки в лайтбоксах (“Уровень повышенной опасности”, 2004). Создавая воображаемый оранжевый уровень опасности террористической атаки, которой администрация Буша умело запугала американцев, развязав себе руки для ведения военных действий (особенно подробно об “ответном ударе” говорилось сразу после 11 сентября и в рождественские дни 2003 года), в работе “Уровень повышенной опасности” Нахова высвечивает подлинные “опасности” капитализма, видя их в том, что в условиях либеральной экономики военная машина и индустрия потребления действуют заодно. Экраны с видеозаписью покупателей, входящих и выходящих из супермаркетов, лайтбоксы с картинами потребительского изобилия от магазинов на автозаправках до мегамаркетов, сфотографированные в ночное время на Рождество пригородные дома, украшенные с навязчивой яркостью, высаятся во тьме зловещими пряничными бастиями, искусственность и материалистичность которых грозит истреблением как общественной, так и частной жизни.

“Уровень повышенной опасности”, выставленная в Москве, звучит как приговор американскому капитализму. Но новую разновидность зла, порожденного глобализацией и поразившего старый и новый дом художницы, уже невозможно идентифицировать в старых терминах. Вновь используя надувного “русского” медведя в молитвенной позе перед якобы русским православным иконостасом (“Картинки для медведя”, 2007) или создавая водительский талисман-иконку с изображением бензоколонки “Лукойл” (“Lukoil”, 2007), Нахова иронизирует над новыми русскими религиями, неорелигиозностью националистического толка, мало совместимую с чаяниями тех, кто некогда приветствовал смену режима. Коллажная эстетика обеих работ жиднется на фотоархивации повседневности, пусть даже фотоизображения служат всего лишь материалом для конструирования медвежьих “икон”. Свидетельствующие о возвращении художницы к коллажу (авангардный прием, который художница изобрела заново в “Комнате №1”) и фрагментарности (идеальная метафора способа потребления современной визуальной культуры) медвежьи “иконы” являются полуабстрактными, составленными из коллажных фрагментов красочной головоломки, синтезиро-

Kalliopi Minioudaki
Out of Extreme
Necessity...

▼ **Степень повышенной опасности.** 2004.
Фрагмент инсталляции
Alert: Code Orange. 2004.
Detail of the installation



▲ **Степень повышенной опасности.** 2004.
Вид инсталляции. Galerie im Traklhaus.
Зальцбург, Австрия
Alert: Code Orange. 2004.
Installation view, Galerie im Traklhaus.
Salzburg A

“Moscow Installation” (2006) firmly relate to the total transformation of space of her room in the 1980s. But the wallpapers that camouflage the gallery walls and windows in both works are not painted. They instead consist of enormous print-outs of digitally collaged photographs of city facades, landmarks and everyday inhabitants, digitally manipulated and over-painted, or actually partly erased by white stains that look like leaves (in “Probably Would”) or snowflakes (in Moscow Installation). In the former, Nakhova has created a dizzying urban dreamscape, a 360-degree environment of conflated spaces of urban architecture and moments of urban life from two American metropolises in which she has lived (New York and Detroit), achieving a fantastical environment experienced from far above the city terrain. By contrast, in the audiovisual, “total,” “Moscow Installation,” the photographs are old and new snapshots of snow-covered Moscow taken by the artist and marked by historic landmarks, buildings and statues, with prominent traces of its recent colonization by commercial posters and billboards. Furthermore, the wallpaper is cut out in the shape of bears of various sizes, which echo the white inflatable one that is activated, inflating and deflating, by the presence of the viewers in the middle of the room. Such toying with Russia’s ageless symbol, and its arrhythmic boasting and bowing in front of “new” Moscow’s urban paradise, adds an explicitly ironic undertone to Nakhova’s casting of the new face of her old home surrendered to the predicament of globalized capitalism. It is by offering doctored views of the urban assimilation of her new and old homes that, as an unintended diptych, “Probably Would” and “Moscow Installation” allow the collapse of photography’s documentary truth, releasing the sociopolitical tensions that underlie urban modernity in the era of globalization.

Yet Nakhova also used her camera to document the estranging artificiality and emptiness of life in American suburbs, as in Trip, by installing her photographic findings as light boxes in “Alert: Code Orange” (2004). Conjuring the orange code level of the terror-attack alerts that scared Americans into submission to the Bush administration’s military enterprises (multiply declared after 9/11 and often during Christmas, as in 2003), in “Alert: Code Orange” Nakhova evokes the true risks of capitalism, in effect exposing the complicity of military and consumer industries in the function of liberal economies. Amidst video recordings of the comings and goings of customers at supermarkets, and light boxes depicting commercial sites of the consumerist cornucopia ranging from gas station convenience stores to mega markets, her nocturnal views of suburban houses camouflaged excessively in colorful Christmas decorations loom as sinister toylands of artificiality and materialism that threaten to extinguish both social and inner life.

As another view of her new home, first exhibited in Moscow, “Alert: Code Orange” seems an indictment of American capitalism. But globalization has made it impossible to distinguish in Cold War terms this brand of evil that affects its old and new homes. Reusing the inflatable “Russian” bear in religious poses of prayer, alternately in front of a seemingly Russian Orthodox iconostasis (in “Images for a Bear,” 2007), or a quasi car talisman (evocative of the protective icons that Russians hang in their cars) humorously featuring an image of a Lukoil gas station (in “Lukoil,” 2007), Nakhova mocks New Russia’s religions — consumerism and oil — and nationalist neo-religiosity, which have undermined the once much-anticipated regime change. The photographic archive of everydayness inflects both works’ collage aesthetics, even though the artist has perhaps only

Каллиопа Миниудаки
По крайней
необходимости...

► **Кожи.** 2010. Печать
на латексе, печать
на прозрачном пластике
Skins. 2010. Eco-Solvent
inkjet printed on Latex,
print on transparent plastic



▲ **Кожи.** 2010. Вид инсталляции.
Orel Art Gallery, Лондон
Skins. 2010. Installation view,
Orel Art Gallery, London

ванными из обрывков страниц и вырезок из журналов и рекламы, вариациями на тему иконографической традиции православного иконостаса. В очертаниях этих вырезок, распечатанных на изысканной художественной бумаге, религиозная тематика (Рождество, Благовещение, Воскресение и так далее) остается узнаваемой, но священная иконография осквернена коммерческим содержанием, которое в изобилии присутствует в нашей жизни, а также вульгарными комментариями, написанными художницей.

Цифровые технологии играют значимую роль в “Кожах” (2010). В русле постоянных экспериментов с неконвенциональной живописью и печатными поверхностями²⁷Нахова напечатала снимки татуированных мужских и женских тел на латексе, на ощупь напоминающем человеческую кожу. Висящий на стене, будто содранный с человека кожа, каждый латекс снабжен текстом, в котором вкратце описывается жизнь “освеженного” персонажа. В этих текстах, стилизованных под репортажи “желтой” прессы, упоминаются имя и происхождение владельца кожи; причины, побудившие его или ее сделать татуировку религиозного или светского содержания; причины смерти в результате несчастного случая или уголовного преступления; обстоятельства “свежевания”, а также информация о посмертной выставке татуированной кожи. Это граничащее с абсурдом сознательное подражание повествовательной манере обэриутов изобилует, однако, клишированными мечтами современного человека о благополучии и преуспевании и страхами обнищания, войны и т.д., что придает этим выдуманным историям новое измерение. Когда их читаешь, так и тянет поискать в Интернете упоминаемые имена и обстоятельства, по сути, столкнуть медийную выдумку с реальностью и размыть границы между абсурдом реальности и ее гиперреальным отображением в СМИ. Комментируют ли эти тексты разные судьбы в эпоху постколониальной и посткоммунистической демократизации (чего стоит, например, история похищенной дочери русского нефтяного олигарха или индийского мальчика из Мумбая, который мечтал стать и стал брокером на Уолл-стрите) или обращаются к проблемам грязного бизнеса и культурного колониализма на арт-рынке, в совокупности они повествуют о темной стороне глобализации и отупляющем

used found photographic images for the concoction of the bear’s “icons.” Testifying to Nakhova’s return to collage (an avant-garde strategy that she herself reinvented with her “Room No.1”) and to the fragment (as the perfect metaphor for contemporary visual culture’s consumption), the Bear’s “icons” are semi-abstract renditions of iconographic staples of the Russian Orthodox Church’s iconostases, composed of collaged fragments: colorful puzzles synthesized from casually torn pieces of printed materials, such as cut-outs from magazines and advertisements. While their religious themes (such as Nativity, Annunciation, Resurrection, etc.) remain recognizable through the outlines of the expressionistically arranged cut-outs, their sacred iconography is violated by the commercial trappings of our material existence, such as commercial products, and the vulgar comments Nakhova has written over them — after, however, scanning and then printing them onto fine art paper.

Digital technology plays an even more crucial role in “Skins” stories (2010), however. In line with the artist’s continuous experimentation with unconventional painting and printing surfaces²⁷, Nakhova has printed out photographs of the front or the back of male and female tattooed bodies onto latex sheets that vaguely emulate skin’s feel. Hung from the wall as human hides, they are paired with wall texts that summarize the lives of their skinned subjects. As fictional posthumous reportage, the stories disclose the names and multicultural origins of the skins’ owners, the occasions of their religious or secular tattooing, the accidental or criminal causes of their deaths, the circumstances of their skinning, as well as information about the posthumous display of their tattooed skin. Verging on the absurd, in a conscious evocation of the OBERIU group’s storytelling, the narratives are, however, replete with clichéd dreams of contemporary prosperity and success, as well as familiar horrors of contemporary exploitation, impoverishment, war and cultural imperialism, which transcend the stories’ explicit fictitiousness. Reading the narratives, one is tempted to Google them, in effect making media fiction about to contemporary reality, if not vice versa, and purposively blurring the boundaries between reality’s absurdity and its mediated hyperreality. While the individual stories comment on the fates of both the privileged and the underprivileged of post-colonial and

27. В экспериментах Наховой с печатью и цифровыми технологиями обработки изображения важную роль консультанта и почти соавтора играет муж художницы, Джон Торми (генеральный менеджер компании “Applied Image Inc”), профессионально знакомый с этими техниками.

27. In Nakhova’s experimentation with printing techniques and materials, as well as digital image manipulation technologies, her husband, John Tormey (general manager of Applied Image Inc.) has played an important role as consultant—a near-collaborator—thanks to his expertise.

воздействию индустриальной экономики, включая индустрию культуры. В итоге в каждой истории угадывается пессимистический вывод, что все продается и рекламируется, как кожа и подробности личной жизни этих необычных жертв. Более того, все попытки субъективизироваться и дифференцироваться посредством татуировок, которые должны добавлять самоидентификации персонажам, идут прахом из-за фатальной обреченности, свойственной всем “Кожа́м”.

Именно на пересечении реальности и фикции, где базируется этот псевдодокументальный архив мультинациональных татуированных тел — отпечатки полностью сконструированных фотографий татуированных торсов, взятых из различных источников, включая обширную базу данных современной фотографии в Интернете, — и проявляется взрыв фотографического в творчестве Наховой. В этой пронзительной жалобе о несбывшихся обещаниях глобализации тела на снимках принадлежат друзьям художницы, сфотографированы ею самой или натурщиками, татуировки взяты из Интернета, либо нарисованы художницей, либо являются бесшовной комбинацией позаимствованных и придуманных образов, нанесенных на фотографии тел цифровым способом. Подкрепляя выдуманные истории сконструированной документацией, Нахова говорит о ненадежности слова и образа в идеологических манипуляциях, передачах СМИ и в самой истории нашего времени. Рабочие же практики художницы явно свидетельствуют о роли фотографии в ее инсталляциях. Сконструированность татуированных тел показывает, что Нахова не считает фотографию средством выражения истины, а отказ от авторства фотографий тел свидетельствует о том, что художница прибегает к фотографии потому, что видит в ней инструмент.

Не претендуя на художественность своих снимков, художница, по моему мнению, предпочитает фотографию многим другим средствам, которыми она пользуется в инсталляциях. Она обращается с фотографией с концептуальным “неотношением” как к “несредству выражения” или, лучше сказать, как временному способу создания образов²⁸. Онтологическая сомнительность фотографии и недостаток автономности, как у любого сугубо репрезентативного средства, а также ее широкое распространение в искусстве и повседневной жизни превратило фотографию в идеальное орудие для пополнения арсенала художницы по созданию образов в процессе осмысления реальности. Запутанные отношения фотографии с реальностью как очевидного средства выражения истины и одновременно сконструированного визуального языка позволили Наховой “включить” фотографическую репрезентативность в целях социальной и политической критики, не впадая в реализм, который она отторгала как экс-советский радикал, и не ища поддержки у реальности, которой она также не доверяла как подлинный концептуалист. Не случайно в “Зоне неразличения”, первоначально задуманной как исключительно звуковая инсталляция, снимки сценок из повседневной жизни проецировались на оконное стекло галереи, добавляя загадочности персонажам, то есть делая значение образов, которые они отображали и конструировали, еще более ускользающим или, иными словами, добавляя неоднозначности их смысловому содержанию.

28. “Фотография была важным элементом концептуализма, но к ней относились как к “несредству выражения”... фотографировать можно было лишь с “неотношением”. Campany. Art and Photography. P. 18.



▲ **Зона неразличения.** 2008.
Инсталляция. Кадр из видео

Zone Of No Distinction. 2008.
Installation. Video still

▲ **Зона неразличения.** 2008.
Инсталляция. XL Галерея, Москва

Zone Of No Distinction. 2008.
Installation view, XL Gallery, Moscow

28. “Photography was essential to conceptualism but it approached it as a non-medium... and it could only have been made with that non-attitude,” Campany, Art and Photography. P. 18.

post-communist democratization — think, for instance, of the fate of the kidnapped daughter of a Russian oil tycoon, and of the Indian boy from Mumbai that aspired to be, and became, a Wall Street broker in New York — or address the dirty business and cultural colonialism of the art market; they collectively capture the inescapable dark side of globalization, as ruled by expanded capitalism, and the numbing hold on our lives exercised by the industries, including the culture industry, that support it. After all, underlying all the stories is the pessimistic conclusion that everything is for sale and display, like so many of the skins and identity insignia of these uncommon victims. Moreover, all efforts toward subjectification and differentiation, via tattoos that seal the body with iconic emblems of different identities, are crushed to a pulp by the shared fatality of all of the “Skins” stories.

It is at the intersection of reality and fiction, underlying the pseudo-documentary photographic archive of multinational tattooed bodies — print-outs of essentially constructed photographs of tattooed torsos, gathered and combined from diverse sources, including the expanded database of the contemporary photographic archive, the Internet — where also lies the complexity of the eruption of the photographic in this powerful lament on the promises of globalization. While the bodies correspond to photographs of friends taken by the artist or by the sitters themselves, the tattoos — found on the Internet, drawn by the artist, or seamless combinations of both found and invented images — have been digitally added on to the photographed bodies. Reinforcing the fictional stories with constructed documentation, Nakhova makes a further commentary about the unreliability of both word and image, in the ideological manipulations of individual lives and stories by the media and in the construction of history itself. But her working process also speaks volumes about the role of photography in her installations. For the constructedness of the tattooed bodies proves that, for Nakhova, photography is not an unambiguous medium of truth, while the disclaiming of the authorship of the bodies’ photographs indicates that the artist did not resort to photography as a creative medium of pure essence.

Indeed, without any claim to art photography, Nakhova, it seems to me, has embraced photography as a medium of choice amidst the many that she has combined in her installations, yet has approached it with conceptual “non-attitude” as a “non-medium” or, better yet, as a timely image-making mode²⁸. Photography’s ontological impurity and lack of autonomy as an inherently representational medium, as well as its widespread presence in both art and everyday life, have made it an ideal tool for the updating of her image-making arsenal in order to negotiate reality — when that became an “extreme necessity” due to her disillusioning encounter with Western social reality and its colonization by the world of images. With its fraught relationship with reality, both as an evidentiary medium of truth and a constructed visual language, photography has allowed her to “turn on” representation for sociopolitical critique without succumbing to realism, which she naturally disdained as an ex-Soviet radical, or to reality, which she equally distrusted as a genuine conceptualist. It is not coincidental that in “Zone of No Distinction,” though initially conceived as a sound-only installation, snapshots of everyday scenes and gestures were projected in the form of slides onto a glass window of the gallery, offered for the mystery of the subjects they depicted, i.e. for the slipperiness of the meaning of the images they both reflected and constructed, or better yet for the opacity of the meaning of their contents.

Религия и история искусств в творчестве Ирины Наховой: влияние и преломления

Барбара Валли

1. Ирина Нахова.
Электронное письмо автору
от 14 июля 2010 года.

▼ Прогулка. 1973
Холст, масло. 120 × 90
Walk. 1973
Oil on canvas. 120 × 90



Когда весной 2010 года в Нью-Йорке Ирина Нахова попросила меня написать статью к предстоящей ретроспективе ее работ, я предложила тему влияния религии и истории искусства на ее творчество. Нахова поддержала мою идею, поскольку до сих пор критики не касались этого аспекта ее художественной деятельности сколько-нибудь подробно.

“Отсылки как к религии, так и истории искусства в моих работах очень важны для меня. Я постоянно подвергаю сомнению собственную жизнь. И обычно на вопрос «зачем я здесь?» напрашивается простой ответ: «потому что умеешь рисовать». Но сомнения относительно жизни вообще остаются, и само это сомнение подразумевает религиозные и нравственные вопросы, выходящие за рамки повседневности. Менее всего я сомневаюсь в истории искусств: я вижу и верю великие произведения. История искусства пребывает там, где мир и покой. Сидит себе тихонько и ждет, когда ее кто-нибудь для себя откроет”¹.

В дальнейшем, где бы каждая из нас ни находилась — в Нью-Йорке, Москве, Берлине, Зальцбурге или Санае, — мы часто обсуждали по электронной почте влияние религии и традиционного искусства на ее творчество. Меня интересовали взаимоотношения искусства и религии благодаря радикальному изменению собственной жизни. Я тридцать лет провела в мире современного искусства, в основном преподавала и исследовала проблемы феминизма, но затем ушла из этой среды и начала новую жизнь мусульманки в Санае, столице Йемена, стране, где религия доминирует в жизни всех и каждого, а современное искусство практически ничего не значит.

Во времена СССР Нахова росла в интеллигентной, атеистической московской семье. Творческую деятельность начала рано, в возрасте 15 лет. К 20 годам прочла Ветхий и Новый Заветы, а затем приняла крещение, в основном в знак несогласия с тогдашним режимом. Не-

сколькими годами позже она отказалась от религиозной обрядности, заподозлив православную церковь в связях с КГБ.

В СССР, особенно в период застойных 1980-х, традиционное искусство предоставляло Наховой (как и другим художникам, которые и поныне живут в условиях духовного и физического притеснения, когда любое протестное творчество подозрительно, а критика власти запрещена) пространство свободы для мысли и творчества — своего рода подмену существующей действительности и отправную точку для превращения реальности в сюрреальность или абсурд.

Говоря о ранних работах — живописи на сюрреалистические сюжеты, разыгрываемые маленькими схематичными фигурками в выдуманных пространствах, — Нахова упоминает о пропасти между настоящим миром с его реальным искусством (“социалистическим реализмом”) и ее собственным миром, творимым из образов старого искусства:

“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 Франческа или Фра Анджелико. Яркие цвета, множественность пространств на одной плоскости завораживали и интриговали. Книжки 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 Анджелико сменились руинами из других исторических эпох, где архитектурные

Impact and References of Religion and Art History in Recent Works by Irina Nakhova

Barbara Wally

1. I. N. in an email to the author,
dated July 14, 2010

When Irina Nakhova asked me in spring 2010 in New York to write an essay for her upcoming retrospective, I suggested discussing the impact of religion and art history in her work. She was immediately enthusiastic about the topic, which seemed to her to be an aspect of her artistic creation not yet reflected upon and critically elaborated. It stimulated her to think and rethink these references in her life and work:

“Both religious and art history references are very important for my work. I am constantly questioning my life, asking why I am here on this earth, putting everyday life in question. Usually I arrive at a mundane answer, “because you can paint.” But there remains a constant doubt in life itself, and this doubt also implies religious and moral questions beyond the everyday. I doubt art history the least, because I see, I believe, and live by the greatest examples of art that set very high bars for me. Art history lives in a place of utmost peace. It sits there quietly, waiting for personal discoveries.”¹

Since then we have often discussed the influences of religion and art history on her work by e-mail between New York, Moscow, Berlin, Salzburg, and Sanaa. I personally became interested in relationships between art and religion through a radical shift in my own life, leaving behind a thirty-year career in the contemporary art world, mainly in the field of teaching art and involving feminist issues. I began a new life as a Muslim in Sanaa, the capital of Yemen, a place where religion dominates the lives of everybody, and contemporary art production has almost no importance at all.

Nakhova, who was raised in an intellectual atheist family in Moscow in the Soviet Union, started her artistic career very early, at the age of 15. By the age of 20 she had read the Old and the New Testament and became baptized, mainly as a gesture of resistance against the regime. Some years later she ceased religious practice suspecting that the Orthodox Church was probably part of the KGB.

► Из Фра Анджелико.
Диптих. 1974. Холст,
масло. 50 × 50 каждая
From Fra Angelico.
Diptych. 1974. Oil
on canvas. 50 × 50 each



Барбара Валли
Религия и история
искусств в творчестве
Ирины Наховой:
влияние и преломления

- ▼ **Deposition.** 2000. Фрагмент инсталляции. Холст, масло, акрил. 183 × 117
- Deposition.** 2000. Detail of the installation. Acrylics and oil on canvas. 183 × 117



2. Ирина Нахова. Интервью автору. См.: Irina Nakhova. Works / Werke / Raboty 1973–2004. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg / National Centre for Contemporary Arts, Moscow. Salzburg / Moscow 2005; ed. Barbara Wally. P. 8
3. Электронное письмо автору. 20 мая 2010 года.
4. “Снятие с креста”, Rupertinum-Museum Moderner Kunst, Зальцбург. 2000
5. Жан Фуке. “Муленский диптих. Мадонна с младенцем”. Левая панель. Ок. 1450. Темпера, дерево. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Антверпен, Бельгия

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 то, как воздействовать на него, чтобы путем перемены концентрации внимания одно и то же изображение предоставляло зрителю множественные возможности восприятия”².

Нахова четко обозначает приемы, которые легли в основу ее более поздних произведений и которые она разрабатывала долгие годы, переходя от живописи к пространственным формам искусства — скульптуре, инсталляциям и художественным акциям. Эти приемы взяты из классического искусства с сохранением или без сохранения религиозного содержания. Разумеется, автор не переносит их напрямую в свои произведения, но использует для исследования пространства: как в нем возникают иллюзии, и как эти иллюзии воздействуют на зрителя. Позже Нахова начинает изучать, как восприятие визуальных образов манипулирует сознанием. Она включает в свои работы традиционные “народные” символы вроде русского медведя, лубка, являющегося русским протокомиксом, икон, изображений, почерпнутых из массмедиа, и других образов, существующих вне мира искусства. Отсылки к религиозным символам очень важны, поскольку именно эти символы определяют содержание европейской визуальной традиции и истории культуры. В последнее десятилетие религиозные мотивы стали еще более важными в творчестве Наховой по причине растущего влияния Русской православной церкви на российскую политику и общество; влияния, которое в чем-то заменило, а в чем-то дополнило советскую идеологию и поставило под угрозу принципы свободы творчества и толерантности.

Посещение вместе с Ириной художественного музея или выставки — событие всегда запоминающееся. Несколько лет назад я слушала ее комментарии на ретроспективе Марка Ротко в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В работах других художников и своих собственных Нахову более всего интересует, как автор устанавливает связь со зрителем: обрушиваясь на него либо затягивая в цветовое поле произведения, подчиняющего себе окружающее пространство.

В 2005 году Нахова по приглашению Фонда

Лейбе провела три месяца в Зальцбурге. Позже я спросила у нее, как отразился этот период в работах и особенно в живописной серии “Из ниоткуда”. Судя по всему, знакомство с выдающимися произведениями австрийских музеев оказалось для Наховой более важным, чем события реальной жизни:

“Серия «Из ниоткуда» целиком навеяна тем состоянием души, в котором я пребывала в доме творчества Лейбе, и самим местом. В то время там не было других художников, и я была предоставлена самой себе, изолированная от всего мира. Когда вот так откладываешь жизнь на три месяца, попадая в ситуацию «Волшебной горы», лишенную бытовых проблем, неизбежно больше думаешь о конечности всего. Также на серию «Из ниоткуда» повлияли выставка Рембрандта в Альбертине и одна картина Эгона Шиле в музее Леопольда. Выставка Рембрандта поразила меня экспозиционным решением. Стены были выкрашены темной краской, работы точечно подсвечены — и в результате темный фон картин совершенно исчезал, а образы оживали, существуя в одном пространстве со зрителем. Намерения Рембрандта стали очевидны: живопись равноценна жизни. В музее Леопольда я получила такие же сильные впечатления от одного из автопортретов Эгона Шиле: художник изобразил себя на абсолютно белом фоне, который совместился с белым пространством галереи, и художник предстает перед зрителем не нарисованным, но «как в жизни». Эти образы, взявшиеся ниоткуда, впечатываются в сознание зрителя с необычайной силой. Меня всегда интересовало, как именно живопись может взять тебя за горло: я начала экспериментировать с силой изолированных образов, повторяя их и размещая на белом фоне вне какого-либо контекста, кроме временного”³.

Одна из ранних работ, “Deposition” (“Снятие с креста”, или “Дача показаний”), служит наглядным примером обращения художницы к классическому искусству. Многосоставное произведение “Deposition” было впервые показано в зальцбургском Рупертинуме⁴. В этой инсталляции объединены образы классического искусства и из “мыльных опер”.

На создание “Deposition” Нахову вдохновил диптих Жана Фуке⁵, в частности, левая панель, представляющая Деву Марию с младенцем в окружении ангелов: шесть путти пурпурного цвета, сгрудившиеся вокруг трона Мадонны и скорее похожие на дьяволят, чем на ангелоч-

Barbara Wally
Impact and References
of Religion and Art History
in Recent Works by Irina
Nakhova

- ▼ **Deposition.** 2000. Вид инсталляции. Rupertinum, Museum Moderner Kunst, Зальцбург, Австрия
- Deposition.** 2000. Detail of the installation. Rupertinum, Museum Moderner Kunst, Salzburg A
- **Deposition.** 2000. Вид инсталляции
- Deposition.** 2000. Installation view



2. I.N. in an Interview with the author, in: Irina Nakhova. Works / Werke / Raboty 1973–2004. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg / National Centre for Contemporary Arts, Moscow. Salzburg / Moscow 2005; ed. by Barbara Wally. ISBN: 3901369236 (EAN: 9783901369230 / 978-3901369230). P. 8

In the USSR, especially during the “frozen” and stultifying 1980’s, art history offered her (as it has with many other artists who are now living under circumstances of mental and physical oppression, where creativity is suspect and criticism forbidden) a space of freedom and liberty, a kind of substitute for the present, offering a distant position from which to turn reality into surreality or absurdity. Art history became a universe of her own, a field of freedom to develop her art.

In speaking about her early work, mainly paintings with schematic small figures in fictitious spaces telling surreal stories, Nakhova refers to the gap between the real world with its real art (so-called Socialist Realism) and her own world created from images of art history:



“Storytelling is an immediately available 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 evoke 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.”²

Here, Nakhova clearly discerns the ingredients which became constituents of her later works

Барбара Валли
Религия и история
искусств в творчестве
Ирины Наховой:
влияние и преломления

► **Deposition.** Четыре живописные работы. 2000. Холст, масло. 183 × 117 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 × 130 × 150). Вид инсталляции. Rupertinum, Museum Moderner Kunst, Зальцбург, Австрия

Deposition. Four paintings. 2000. Acrylics and oil on canvas. 183 × 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 × 130 × 150). Installation view, Rupertinum, Museum Moderner Kunst, Salzburg A



ков, “гламурное” изображением Девы Марии в виде мирской королевы, выставляющей на обозрение публики обнаженную крепкую грудь. Нахова обращается к этому сюжету как ироничный исследователь.

“Deposition” состоит их двух частей, живописи и скульптуры, начало и конец одной истории. Фигура Мадонны с ангелами изображает начало — Благовещение. Конец истории зритель переживает через живопись, отсылающую к сюжету снятия с креста. Все элементы реагировали на присутствие зрителя: ангелы надувались; ветерок обдувал Мадонну, символизируя акт Благовещения и проявляя ее форму; картины при приближении зрителя начинали сетовать на жизнь, обвиняя свою родительницу.

Для более скромного галерейного пространства в Москве⁶ Нахова сократила инсталляцию до сюжета Благовещения, уменьшив количество ангелов и заменив фигуру Мадонны куклой Барби.

Изучение и усвоение европейской культуры остается для Наховой важным творческим стимулом. Избрав рабочим материалом произведения классического искусства на религиозные темы, она отсылает зрителя как к конкретному сюжету, так и к европейской ментальности в целом и христианству как его части.

Другой аспект, который интересует художницу в истории искусства, это контекст изображения. Какое значение имеют контекст религиозного произведения и его расположение в

храме? Как произведения устанавливают связь между окружающим пространством и зрителем? Как образы обретают власть, воздействуя на пространство?

“Годами я работала с темами из истории искусств, пытаюсь понять, как живущий 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”⁷.

Нахова пользовалась термином “сила живописи”⁸, когда преподавала и анализировала взаимоотношения произведения и зрителя. Она размышляет о пространственном контексте произведений, задается вопросами, как обстановка, в которой находится произведение, меняет его смысл, и в какой степени власть живописи способна повлиять на окружающее пространство. В своих последовательных поисках Нахова затрагивает целый комплекс исторических и теоретических проблем современного искусства.

“Живопись — это иллюзия. Но существует физическое пространство, в котором находится картина. Как эти пространства влияют друг на друга? К тому же существует третье пространство — концепции, находящиеся в сознании зрителя и художника. И это пространство сильнее всего влияет на зрителя. Оно зависит от того, кем является

Barbara Wally
Impact and References
of Religion and Art History
in Recent Works by Irina
Nakhova



▲ **Жан Фуке. Муленский диптих. “Мадонна с младенцем”.** Левая панель. Ок. 1450. Дерево, темпера. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Антверпен, Бельгия
Jean Fouquet. Diptych de Moulin. “Madonna and Child”. Left panel. C. 1450. Tempera on wood. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium

3. e-mail to the author, May 20, 2010.

4. “Deposition”, Rupertinum Museum Moderner Kunst, Salzburg Summer 2000.

5. Jean Fouquet. Diptych de Moulin. “Madonna and Child”. Left panel. c. 1450. Tempera on wood. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium.

erally begins to construct more levels into her work, which then may be read and understood from different aspects and perspectives. Further on, Nakhova becomes interested in how visual representation manipulates the viewer’s mind. She includes popular low traditions and symbols such as the Russian bear, icons, Russian proto-comics called LUBOK, images from the news media, and other images from beyond the art world into her work. Religious images play a major role because they constitute a major repertoire of European visual tradition and cultural history.

Religious visuals have become even more important in the last decade of Nakhova’s work, corresponding to the growing influence of the Russian Orthodox Church on Russian life and politics, which somehow replaced or replenished Soviet ideology and which has been threatening the freedom of art and tolerance, as recent occurrences prove. In these newer works she visualizes the commercial strategies and manipulations of the Church to comfort loneliness and disorientation, combining her globalized experiences in the United States and Russia in the contemporary world.

Visiting an art museum or exhibition together with Nakhova is always an extraordinary experience. I was amazed listening to her comments while visiting the Mark Rothko retrospective at The Museum of Modern Art in New York several years ago. Her main interest in the works of other artists (and certainly also in her own creations) consists of how the artist creates a relationship with the viewer by intruding upon him or her or sucking her or him into the aura of the work by empowering the surrounding space.

In 2005, Nakhova was awarded a three month residency at Leube in Salzburg, Austria. Later, I asked her about the lasting influences of this period upon her work, mainly on her From Nowhere series of paintings. It seems that encounters with the selected works in Austrian museums were more important than her real life experiences:

“The “From Nowhere” series of paintings is deeply rooted in my Leube state of mind and in the place itself. There were no other artists there at the time, and I was all by myself, contemplatively isolated from the entire world, gaining time to re-evaluate work and life. The opportunity to postpone life for three months, to be in a “Magic Mountain” situation, while having a safe shelter, is to confront your own mortality.

The other components that influenced the From Nowhere series were the Rembrandt exhibition at Albertina and one Egon Schiele painting at Leopold Museum. At the Rembrandt exhibition I was struck by how brilliantly it was installed. Dark painted walls and the small delicate light spots on paintings made the dark background of the paintings totally disappear, and the bare images came out of the paintings alive and existing in the same space with the viewer. Rembrandt’s intentions become obvious: the equality of painting and life. Profoundly touched by this personal discovery I started to think about the contemporary situation and found a quick answer at the Leopold Museum that Egon Schiele offered in putting one of his self-portraits on a completely white background eliminating it within the gallery space and therefore confronting the viewer with the naked self. From nowhere images stick into a viewer’s psyche with tremendous force. The power of painting always interested me: I started to search the power of direct images by repeating and placing them on the white background without any context, but time.”³

One of Nakhova’s works from an earlier time might serve here as an example of her addressing the history of art and religion is “Deposition,” a complex piece which was initially shown in the Rupertinum in Salzburg⁴. This installation linked themes of religion, soap opera and art history. Later, Nakhova used elements of “Deposition” in other combinations, referring to relative circumstances of space and impact of the exhibition.

Nakhova was inspired to create the installation Deposition from a diptych by Jean Fouquet⁵, especially from the left panel representing the Virgin with her Child surrounded by angels. It is the purple colour of the six putti around the throne of the Madonna, which look more like little devils than angels, together with the stylized exposure of the Virgin Mary as a mundane queen who presents her naked sturdy bosom to the audience that draws Nakhova to approach the subject with a spirit of research and irony at the same time.

Nakhova’s “Deposition” consists of two components: the paintings and the sculptures, both the beginning and end of a story. The sculpture of the Virgin and angels depicts the beginning of the story, the Annunciation. The end of the story is depicted 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

6. Благовещение. XL Галерея. Москва. 2001.

7. Ирина Нахова. Цитата из каталога “Московский партизанский концептуализм. Ирина Нахова и Павел Пепперштейн”, фронтиспис.

8. Название курса Наховой в Международной летней академии изящных искусств в Зальцбурге, 2004 г.

Барбара Валли
Религия и история
искусств в творчестве
Ирины Наховой:
влияние и преломления

9. Irina Nakhova. Works / Werke / Raboty 1973 — 2004. С. 28, 32.

10. “Nostalgia”. Barbara Bunting Gallery. Detroit, 2006.

▼ **Московская инсталляция.** 2006
Kunstlerhaus, Карлсруэ, Германия
Moscow Installation. 2006. Kunstlerhaus, Karlsruhe D

► **Картинки для медведя.** 2007. Смешанная техника, бумага, печать. 76 × 56
Images for a Bear. 2007
Print on paper, mixed media. 76 × 56



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.

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”⁹.

В “Картинках для медведя” (2007) Нахова использует структуру иконостаса православной церкви: 12 бумажных листов (каждый 76 × 56 см) отсылают к 12 великим праздникам литургического года, располагающимся в третьем ярусе православного иконостаса. Полуабстрактные работы составлены из коллажных фрагментов: религиозные образы узнаваемы, но составлены из обрывков коммерческой рекламы и журнальных вырезок. Коллажи были отсканированы и напечатаны на художественной бумаге, раскрашены и исписаны простыми, широко употребляемыми, а иногда и непристойными выражениями — такие фразы можно подслушать в толпе, собравшейся на праздник. Многослойность работ порождает слож-

ный пространственно-временной контекст. Медведь в названии работы появился потому, что в первоначальной версии инсталляции, показанной в Детройте в 2007 году¹⁰, “участвовал” надувной белый медведь, который стоял перед “иконами” на четырех лапах и “молился”, сдуваясь и надуваясь, когда мимо проходили посетители. Эта инсталляция была частью групповой выставки “Ностальгия”: четверо участников, все — иммигранты из разных стран, предавались воспоминаниям о родине. Нахова, однако, имела в виду нечто иное. Она определенно не ностальгировала по России; скорее ее работа — это реакция на укрепление наиболее консервативных и фундаменталистских религиозных персонажей, сотрудничающих с крайне правыми националистами, которые в постсоветской России находятся под опекой государства.

Медведь, конечно, представляет Россию и русский народ. Сделанная из парашютного шелка надувная (как и многие скульптуры Наховой) фигура меняется в размере и объеме, когда дышит, и оттого кажется живым существом, хрупким и уязвимым. Медведь символизирует “русскую душу” и ее способность терпеть бесконечные горести и угнетение с какой-то нерассуждающей покорностью. Он готов страдать вечно: и при тирании советского режима, и при господстве прежней церкви, и при господстве нынешней, заключившей союз с



Barbara Wally
Impact and References
of Religion and Art History
in Recent Works by Irina
Nakhova

6. “Annunciation”, XL Gallery, Moscow 2001

7. I. N. Motto of the catalogue “Moscow Partisan Conceptualism. Irina Nakhova and Pavel Pepperstein”, op.cit., frontispice

8. title of her class at the International Summeracademy of Fine Arts, Salzburg, 2004

9. I. N. in an Interview with the author, in: Irina Nakhova. Works / Werke / Raboty 1973–2004, op.cit., pp. 14, 9

▼ **Картинки для медведя.** 12 рисунков. 2007. Смешанная техника, бумага, печать. 76 × 56 каждый
Images for a Bear. 2007. Print on paper, mixed media. 76 × 56 each



responded to the presence of the viewer: the red suspended angels were inflated by fans, a wind blew onto the Virgin and symbolized the act of annunciation and reception of the divine spirit, revealing her form; the paintings emitted sound of pain and misery.

For a much smaller gallery space in Moscow⁶, Nakhova reduced the installation to the beginning of the story (the Annunciation component) with fewer angels and a tiny Barbie doll playing the role of the Virgin.

Her itinerary of studying and absorbing European culture started very early and constitutes an important impetus throughout her life. By using works from art history with religious subjects and themes as a source of inspiration, Nakhova refers to a particular story and to European thinking in general, and to Christianity to the extent that it is a part of European thinking.

Another aspect of Nakhova’s approach to art history and religion is her interest in the context of images. How does display, arrangement and the context of religious works function? How do they create a relationship between the surrounding space and viewer? How do images gain power by using and creating space?

“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. I always get interesting, unpredictable ideas



not only from objects themselves, but also from how they are displayed.”⁷

Nakhova has been using the term “power of painting”⁸ when teaching art and analysing the relationship between work and viewer. She refers to the spacial context of paintings, she questions how far the meaning of a painting is influenced by its neighbourhood and how far the power of a painting can change the meaning of the surrounding space. Nakhova, as such, combines the historical and theoretical background of contemporary issues in art together with a vital, far reaching and progressive concern.

“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.

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.”⁹

In “Images for a Bear,” 2007, Nakhova refers to the iconostasis in the Orthodox Church. She created 12 images on paper, 76 × 56 cm each, which represent the twelve great feasts of the liturgical year, according to the third row of icons in an Orthodox iconostasis. She initially made collages that were scanned and printed on fine art paper. She then painted on the prints with watercolours and drew on them with coloured pencils, making scribble-like, sometimes unreadable comments on a particular event in the icon in direct, plain and sometimes profane language, in English or Russian, such as could be heard in a crowd witnessing an event. The four steps of the production process imply four levels of meaning and readings, which is extremely important to the artist. The layers and sometimes hardly readable puzzle-like underlayers create a complex

Барбара Валли
Религия и история
искусств в творчестве
Ирины Наховой:
влияние и преломления

▼ **Иконка Лукойла.** 2007.
Печать на виниле. 13 × 11
Lukoil icon. 2007.
Print on vinyl. 13 × 11



►► **Кастрюля.** 2010.
Алюминиевая кастрюля,
подставка, выключатель,
аудио. 66 × 40 × 40
Pot. 2010. Aluminum pot,
pedestal, switch, audio.
66 × 40 × 40

11. “Moskau Installation”.
Künstlerhaus Karlsruhe, 2006.
12. Выставка работ,
номинарованных на премию
Кандинского. Рига, 2008.
13. Ирина Нахова. Электронное
письмо автору 14 июля 2010 г.
14. Интервью Ирины Наховой
Маргарите Тупицыной.
См.: Московский партизан-
ский концептуализм. С. 32.

политической властью. То есть этот медведь и есть Россия, пережившая разнообразные политические перемены и революции, вернувшаяся после 70 лет отрицания религии к набожности и благочестию и снова пребывающая в положении молящегося перед иконами.

Медведь фигурировал в произведениях Наховой и раньше: например, в работе, показанной на выставке “Московская инсталляция” в Карлсруэ в 2006 году¹¹. Там с его помощью обыгрывалось расхожее представление о медведях, разгуливающих по улицам Москвы. Появление того же медведя в иной ситуации, перед иконами, в некотором смысле наделяет этого “участника” инсталляции личностными чертами.

Нахова показывала свои 12 “икон” и в других контекстах, без медведя, а медведь, в свою очередь, перекочевывал в другие инсталляции. Молящийся русский медведь возник в другой работе, иконка “Лукойла”, которую автор сделала специально для выставки в Риге¹². иконка “Лукойла” создана по образу и подобию маленьких икон массового производства, которые теперь можно увидеть во многих российских автомобилях. Их помещают на приборную панель с целью уберечь водителя от опасностей на дорогах. Художница оставляет рамку, но меняет изображение Богоматери (самой популярной заступницы) на бензоколонку Лукойла, подсказывая водителю идею помолиться на бензоколонку, прося не оставить его и его машину, а заодно спасти и сохранить коррумпированную экономику. Бензоколонку Лукойла Нахова сфотографировала прямо за углом своего американского дома в Си-Герте, штат Нью-Джерси: жители Нью-Джерси предпочли Лукойл прочим нефтяным компаниям. Нахова также намекает на московский обычай освящать автомобили (вереницы новеньких “мерседесов” и “майбахов” ждут благословения священника, за совершение обряда счастливые владельцы выкладывают толстую пачку денег).

Еще одна работа, трактующая новую моду на религиозность, “Кастрюля” создана совсем недавно, в 2010 году. Нахова преобразает бытовой предмет в идеальное личное убежище. Когда посетитель выставки, предварительно нажав на кнопку и тем самым включив кастрюлю, надевает ее на голову, он слышит молитвы. Поскольку с кастрюлей на голове человек ничего не видит, он сосредотачивает все свое

внимание на звукозаписи. Молитвы из разных религий звучат на разных языках: православные на русском, иудейские на иврите, мусульманские на арабском, римско-католические на латыни и буддийские на тибетском.

Избыток новой религиозности стал темой недавней серии “Кожи”. Одиннадцать оттисков татуировок, украшающих чьи-то тела спереди или сзади, нанесены на латекс, напоминающий человеческую кожу, и снабжены короткими историями.

“Некоторые истории и татуировки отражают «религиозную» тему и то, как она отражается в современной поп-культуре. Я думаю, что тату сегодня — это современное искусство для народа; люди получили возможность выразить себя в нишах, где царят клише, а неумение самостоятельно мыслить, неразвитость сознания и мазохистские склонности к истязанию собственного тела только способствуют такому самовыражению. Истории имитируют нелепости «желтой» прессы. Все они в определенной мере заимствованы из различных массмедиа, но в едином контексте становятся гротескными и сюрреалистичными”¹³.

Все истории, сопровождающие татуировки, сочинены по одной и той же схеме: сначала вкратце сообщается о географической, культурной, семейной и религиозной идентичности персонажа. Затем рассказывается, по каким причинам (обычно связанным с религиозными запросами или суевериями) человек решил нанести татуировку, далее следует ее описание: расположение на теле, форма, рисунок. А потом герой истории погибает (часто его жестоко убивают), и его свежуют. В конце каждой истории указано место, где в качестве реликвии хранится содранная кожа, и часы посещения, когда на нее можно взглянуть. Так сюрреалистическая история приобретает признаки документальной.

Маргарита Тупицына сравнила нарратив “кожных” историй с повествовательными приемами булгаковской религиозной темы в “Мастере и Маргарите” и рассказами Даниила Хармса¹⁴, и все же в первую очередь Нахова отсылает зрителя к абсурдности “желтой” прессы, использующей чьи-то несчастья для зомбирования масс. Истории в “Кожах” заставляют также вспомнить о прежних концентрированных формах рассказа, например, о душераздирающих страданиях или русском лубке, являвшем-

context in time and space. When presenting Images for a Bear in an exhibition space, she changes the traditional display of the icons.

The images are called “Images for a Bear” because in the original installation in Detroit in 2007¹⁰ there was a white inflatable bear on all fours in front of the “icons,” “praying,” inflating and deflating as viewers pass by. The work was part of a group show entitled Nostalgia which included four participants who were immigrants from different countries, recalling aspects of their home country. Nakhova referred to something else, as she was definitely not nostalgic about Russia; her concern was about the rise of the most conservative and fundamentalist religious elements working with an extreme nationalism promoted by the state in post-Soviet Russia.

The Bear, of course, represents Russia and the Russian people. Made of white parachute silk, and inflatable (as are many of Nakhova’s sculptures), he changes shape and volume by breathing; he stands as a living creature, fragile and vulnerable. He symbolizes the “Russian soul,” and its capacity to bear endless misery, suffering oppression with some kind of devotional dullness. He is willing to suffer the tyranny of the Soviet regime, the old suppression of the Orthodox Church, and the new oppression by the Church in conjunction with the new political power. Thus, the bear represents that Russia which has survived all kinds of political changes and revolutions, and has become devotional and pious after seventy years of abstinence from religion and now appears in a position of worshiping icons.

Originally, the bear was created for “Moscow Installation” in 2006 in Karlsruhe, Germany¹¹. There he was representing the popular notion that there are bears in the streets of Moscow. In some way, showing this bear with the icons in different situations make him a personage rather than a particular object in an installation.

Nakhova has also shown the 12 “icons” in other contexts, without the bear, and also the bear as part of another installation. The praying Russian bear appeared with another icon that Nakhova made especially for an exhibit in Riga, Latvia: the “Lukoil” icon¹². The “Lukoil” icon was made after the small, mass-produced icons that are now displayed in almost all the cars in Russia. They are placed on the dashboard of the car to protect the driver from any peril on the road. Nakhova keeps the frame and replaces the image of the Virgin Mary (the most popular protector) with

the Lukoil pump, suggesting the idea that he will be praying to the oil pump not to abandon him or his car and to also keep the corrupt economy going. Nakhova made the photo of the Lukoil pump in Sea Girt, New Jersey, just around the corner from the place where she lives in the United States, since Lukoil became the fuel company of choice for New Jerseyans. She also refers to car devotion in Moscow, where queues of brand new Mercedeses or Maybachs wait nearby the churches for a priest to bless them (meaning the cars) as their eager new owners give lump sums of dough for the holy event.

Another work on the new dull religiosity is the recently created “Kastryulya” (“The Pot”), 2010. Nakhova conceived this performative piece as a perfect shelter for a person. When a listener turns on the pot with a switch and puts the pot on his or her head, prayers can be heard. Because the listener cannot see anything while in the pot, he or she concentrates with full attention on the audio. The prayers are of different religions and heard in different languages: Orthodox (Russian), Judaism (Hebrew), Islam (Arabic), Roman Catholic (Latin) and Buddhist (Tibetan).

The excesses of new religiosity are also theme of the new series of works entitled “Skins.” These are 11 prints of tattooed breasts or backsides of human torsos on skin-like latex, accompanied by short stories.

“Some of the skin images and the stories reflect on “religious” matter and how it is used in contemporary pop culture. I think that tattoos became THE modern art for the masses because people became able to express themselves in clichéd niches in the absence of independent thinking, and in the poverty of the mind and masochistic inclinations towards one’s own abused body. Many would disagree with me. The stories refer to the absurdity of the yellow press media. All the elements of the stories are drawn from different media, but put together they become grotesque and surreal.”¹³

Each of the stories accompanying the “Skins” is composed following the same scheme: the person is introduced briefly by her geographical, cultural, familiar and religious identities. Then the story reports why (mostly for a higher spiritual religious or superstitious reason) the person decides to become tattooed, followed by a description of the tattoo, its location on the body, its shape and figure. Then the person in the story dies (mostly violently killed), and then becomes



10. “Nostalgia”, Barbara Bunting
Gallery: Detroit, 2006
11. “Moskau Installation”, Künstler-
haus Karlsruhe, 2006
12. Kandinsky Prize, Exhibition
of Selected Nominees, Riga,
LV, 2008
13. I.N. in an email to the
author, dated July 14, 2010

Барбара Валли
Религия и история
искусств в творчестве
Ирины Наховой:
влияние и преломления

- **Кожи.** 2010. Печать на латексе, печать на прозрачном пластике
- Skins.** 2010. Eco-Solvent inkjet printed on Latex, print on transparent plastic

ся чуть ли не единственным развлечением для в основном неграмотных и нищих крестьян в царской России. Снискавший народную любовь лубок, по сути, протокомикс: цветные литографии иллюстрировали короткие тексты: сказки, страшные истории или назидательные вирши. Лубок заложил основы богатой и востребованной традиции книжной иллюстрации, достигшей своего расцвета в 1970—1980-е годы.

Вплоть до 1986 года Нахова занималась иллюстрацией, на ее счету около 50 детских книг. Для нее, как и для Кабакова и других русских концептуальных художников, иллюстрирование в основном детской литературы было не только способом выживания, но и опытом, серьезно повлиявшим на отношение художника к зрителю. Самым важным итогом этого опыта для Наховой стала привычка постоянно помнить о зрителе, вовлекая его в творческий процесс. Каждая работа задумывалась как интерактивная поверхность:

*“...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”*¹⁵.

Большинство работ Наховой содержат три концептуальных уровня: отсылка к истории искусств, то есть художественный уровень; чувственно-эмоциональный, создаваемый прежде всего визуальным материалом и аудиоэффектами; и наконец, повседневный уровень — быт, жизненные обстоятельства и человеческие взаимоотношения во всей их абсурдности. Влияние религии и излишней обрядовости,



затрагивающее эти три уровня, побудило художницу к созданию выразительных, а иногда и прямолинейных работ с применением стратегий как высокого, так и низкого искусства.

Приверженность Наховой к религиозной тематике прослеживается с самого начала ее карьеры. Она никогда не забывала о хрупкости живых существ, отсюда и постоянные возвращения к темам дыхания, насилия, смерти и погребения.

Религия не была важным аспектом ее жизни и творчества до тех пор, пока не обрела черты политической и социальной стратегии для захвата власти политическим силами, которые норовят отвлечь людей от критического мышления и под флагом истинной веры сеют вражду. Нахова обнаруживает нулевую толерантность по отношению как к тем, кто использует религиозность в сомнительных политических целях, так и к тем, кто отказывается от личной ответственности и собственной индивидуальности в обмен на отупляющую зависимость и патернализм. В поздних работах она прибегает к деконструкции наряду с острой сатирой и язвительной иронией с целью разоблачения стратегий “новой религиозности”.

Перевод Валентина Дьяконова



- ▲ **Кожи.** 2010. Печать на латексе, печать на прозрачном пластике

Skins. 2010. Eco-Solvent inkjet printed on Latex, print on transparent plastic

skinned. All stories end mentioning the place where the skinned piece is preserved like a relic and at which times it can be visited, twisting the story from surreality into documentary.

Margarita Tupitsyn compared the narration of the “Skins” stories to the narrative mindset of Bulgakov’s religious satire The Master and Margarita and Daniil Kharms’ short stories¹⁴, yet Nakhova reminds the viewer of the yellow press media’s absurd zombifying of individual calamities. Skins’ short stories also refer to earlier drastic popular reporting such as ballads, or the Russian Luboks, which were a typical entertainment for the almost illiterate, poor rural class of tsarist Russia. The Luboks were widespread proto-comic strips, sheets of coloured lithographs illustrating short texts which often combined fairytales, calamities and ballads. These Luboks built the base for the rich and widespread tradition of book illustration which especially flourished in the later years of the Soviet Union during the 1970’s and 1980’s.

Up until 1986, Nakhova illustrated about fifty children’s books. For Nakhova, as with Kabakov and other Russian conceptual artists, the experience of illustrating mainly children books was not only an essential survival option, but also strongly influenced the artistic attitude towards the viewer. The most important result of illustrating books for her own art (beyond combining text and image) was to keep the viewer constantly in mind and to involve him or her in the creative process. Each work is conceived as

“an interactive surface for the artist and for the viewer, because the viewer also has work to do. There are choic-

*es 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.”*¹⁵

Most of Nakhova’s works contain three conceptual levels. Firstly, a reference to art history and thus an inherently artistic level; secondly the sensual and emotional level produced primarily by visual material and auditory stimuli; and finally the everyday level, the conditions and experiences of life and human relationships in all their absurdity. The impact of religion and the contemporary excesses of religiosity on all of these levels impelled her to create strong, even drastic works using strategies of both high and low imagery.

Nakhova’s personal contribution to the subject of religion is manifested inherently from the beginning of her career on, in her continuous involvement with the themes of fragility of living creatures: breathing, violence, death and burial.

Throughout her artistic life, art history has offered her an unlimited repertoire of inspiration, discovery, experience and the consciousness of being a part of the world of art and artists over the centuries. It is a world that exists parallel to real life and allows her a distant and critical perspective in layers multiplied by time and space. Religious subjects in art history serve as objects to study the power of art and as then as stories to decompose.

She understands herself as a religious person insofar as she is continuously involved in existential questions of the human being. Religion was not an especially important issue in her life and work until it became a political and sociological strategy for the ideological abuse of power by political forces to keep people away from critical thinking and to create conflicts, even wars, under the flag of faith. Nakhova has zero tolerance for both those who abuse religiosity for political power, and for those who abandon personal responsibility and give up individual identity in exchange for dull dependency and paternalism. In her recent work, she uses deconstruction, as well as sharp satire and poignant irony, to unmask the strategies of the “new religiosity.”

15. Ирина Нахова. Интервью в: Irina Nakhova. Works / Werke / Raboty 1973–2004. Зальцбург — Москва. 2004. С. 31.

14. Interview I.N. by Margarita Tupitsyn, in: catalogue “Moscow Partisan Conceptualism”, op.cit. P. 32

15. I. N. in an Interview with the author, in: Irina Nakhova. Works / Werke / Raboty 1973–2004. op.cit. P. 13

Архаика и дистанция

Телесность в работах Ирины Наховой

Валентин Дьяконов

Ирина Нахова работает в разных техниках и следует за их внутренней логикой. Нельзя сказать, что в живописи Нахова, например, реализует проектные идеи для видеоинсталляций — и наоборот. Тем интереснее взглянуть на ее работы с внешней точки зрения, используя понятие, обладающее рядом критериев вне зависимости от техники. Для этого текста я выбрал понятие “телесность” и намереваюсь очертить, хотя бы приблизительно, “приключения тела”, за которыми можно проследить в разных работах Наховой.

В официальном советском искусстве только изображение анатомически правильного тела могло гарантировать художнику хоть какую-то выставочную биографию. Любые эксперименты с анатомией автоматически переводились в область этики. Это, безусловно, наследие “культурной революции” начала 1930-х годов, как идеологически обусловленного, так и сознательного отхода от авангардных практик в искусстве. Искаженное художником тело было политически осмыслено как нездоровое, асоциальное на выставке “Дегенеративное искусство” в фашистской Германии. И если после войны на территории Западной Германии эта связь была разорвана, в том числе и стараниями американской администрации, проводившей прогрессивную культурную политику, то на Востоке — в Европе и в СССР — прочтение искривленного или фрагментированного тела оставалось консервативным. Вплоть до перестройки советские художники могли пользоваться все большим количеством композиционных и стилистических приемов, от динамизма в духе итальянских и русских футуристов (см., например, мозаику А. Васнецова, П. Никонова и Н. Андропова на фасаде театра “Октябрь”, 1967) до импрессионизма (никогда не покидавшего советскую живопись, как писал А. Эфрос в знаменитом эссе), символизма и даже сюрреализма (особенно в 1980-е годы — см. работы Т. Назаренко, Н. Нестеровой, А. Ситникова и других). Тем не ме-

нее человеческая фигура должна была быть оснащена обязательным набором признаков и особенностей (две ноги, две руки, антропоморфность и т. д.). Нерушимость пропорций соотносилась с представлением о создании произведения искусства как об одновременно физиологическом процессе порождения новой жизни (которая должна быть здоровой) и о продолжении традиций высокого, “реалистического” искусства.

Эксперименты западных и русских художников начала XX века были отчасти связаны с фрагментацией тела под влиянием технического прогресса, массовой и урбанистической культуры. Кажется, что неразвитость последней послужила причиной почти полного отсутствия в русском искусстве 1910–1920-х годов аналога сюрреализму и дада. Попытки некоторых авторов¹ максимально сблизить сюрреализм во Франции и продукцию Союза художников в 1930-е годы наталкиваются, помимо прочего, на вопрос телесности.

Сюрреалисты в предвоенной Европе сопротивлялись навязанным моделям тела, связывая их с традицией и подавлением импульсов, осуществляемым христианской цивилизацией. В статье “Опасность загрязнения” (1931) Макс Эрнст писал: “Благодаря предусмотрительности Отцов Церкви женское тело разделено на пристойные и непристойные зоны с ужасающе четкими границами. Неостановимая страсть иногда смыкает эти границы, но они снова возвращаются с тошнотворной четкостью и будут возвращаться до того славного дня, когда радостная бойня избавит мир от осиных гнезд клерикалов”². Тело воспринималось сюрреалистами как “пластическая анаграмма”: для них оно “как предложение в литературе, оно приглашает нас переставить порядок слов так, что его настоящий смысл становится ясен благодаря серии бесконечных анаграмм”³. Так писал Ханс Беллмер, один из наиболее глубоких исследователей и нарушителей границ пристойного и непристойного в сюрреализме.

Valentin Diaconov

Imminence and Distance:

Corporeality in Irina Nakhova’s Works

Irina Nakhova works in several media. She exploits features of different techniques and often follows their internal logic. That makes her pieces very different in meaning and intention. It is impossible to postulate, for instance, that Nakhova uses painting to rehearse project ideas for her videos, and vice versa. It has to be all the more interesting to survey her work from a non-media point of view, as if corresponding to a abstract notion that has several criteria, which do not depend on media. In this article I have chosen “corporeality” as a starting point and hope to underline, at least roughly, “adventures of the body” that the viewer can experience in several of Nakhova’s works.

I’ll start with a short description of the situation with corporeality in both official and underground art in Russia during the 1970s. It can be postulated that there have been several taboos in the official context, and breaking them automatically excluded artists from exhibitions and even the field of aesthetics. Depicting an ugly or anatomically incorrect body on purpose was one of them. All experiments with anatomy were seen as an ethical problem, and the authors were perceived as a cross between Dr. Frankenstein and

Dr. Mengele. This is undoubtedly linked to the “cultural revolution” of the 1930s, when avant-garde practices were discouraged on both ideological and internal grounds. A body twisted into strange forms by an artist was politically linked to sickness and sociopathy since the infamous “Degenerate Art” show in fascist Germany. And if in Western Germany after the war the link between the unusual form and decadence was successfully cut, with help from American culture policy in the region, the East — both Soviet and European — continued to read the twisted body literally. Up to perestroika, Soviet artists could use the ever-expanding array of compositional and stylistic strategies, starting with dynamism in the vein of Italian and Russian futurists (this influence is evident, for example, in a mosaic for the “October” film theatre, made by A. Vasnetsov, P. Nikonov and N. Andronov) and going all the way to impressionism (that has never left Soviet painting, as A. Efros successfully argued in his essay), symbolism or even surrealism (especially in the 1980s in the works by T. Nazarenko, N. Nesterova, A. Sitnikov, O. Bulgakova et al). In spite of the relative stylistic freedom, a human figure had to abide to a set of rules and features (two legs,

1. См., например, *Деготь Е.* Трансмедиальная утопия живописи социалистического реализма // (Советская власть и медиа: сб. статей. Под ред. Ханса Гюнтера и Сабини Хэнсген. СПб: Академический проект, 2006. С. 204–215), где между ними стоит знак равенства на том основании, что и там, и там “критическая модель мышления” модернизма была заменена “суггестивной”. Сопоставлению сюрреализма и соцреализма противоречит к тому же наличие namного более близкого последнему феномена в европейском искусстве, чаще всего называемого неоклассикой.

2. *Ernst Max.* Danger of Pollution. In: *Le Surrealisme au service de la revolution*, #3, Paris, December 1931. Цит. по: *Ernst Max.* Sculptures. Edizioni Charta, Milano, 1996. P. 17 (перевод автора).

3. Цит. по: *Webb Peter, Short Robert.* *Hans Bellmer.* Quartet Books, London. 1985. P. 38 (перевод автора).

► **Большой красный.** 1998. Фрагмент инсталляции **Big Red.** 1998. Detail of the installation



Освободить тело от норм морали — значит расчленить его на части или уподобить отдельные органы механизмам. Ориентация на целостное тело связывается с навязыванием четких представлений о морали и общественном долге. Поэтому в Советском Союзе эстетический контроль за искусством предполагал нерушимость границ и очертаний изображаемого тела, а культуру в целом — особенно в сталинское время — часто осмыслили как фабрику по производству “типических” образов, героев постановочных парадных картин на сюжеты, диктуемые политическим моментом.

Долгий период “типического” в годы “оттепели” сменяется поиском “индивидуального тела”. Как в официальном искусстве, так и в андеграунде “оттепели” “индивидуальное тело” было идентично телу автора: ценились манера, жест, собственное видение или, говоря языком советских журналов, своеобразие. Следующее поколение художников, уже в 1970-е годы, вело работу над конструированием “индивидуального тела” (“персонажа”) в противовес “коллективному”, используя не экспрессивный язык собственного стиля, но принципы коллажа и литературного повествования. С этим же периодом исследователи связывают появление гендерной проблематики⁴. Владимир Янкилевский с конца 1980-х годов работал над серией “Люди в ящиках”. Отсылая, возможно, к чеховскому “Человеку в футляре”, Янкилевский показывает человека как социальный или сексуальный механизм, ready-made, отделенный от сограждан оболочкой ящика. Серия “Проекты для одинокого человека” (1975) Виктора Пивоварова развивает необычный для советского искусства сюжет одиночества и замкнутости. И у Пивоварова, и у Янкилевского стремление освободить тело от поведенческих норм общества и техник тела, которые транслирует социалистический реализм, выражается с помощью приемов из арсенала сюрреализма. Цитаты и сопоставления с сюрреалистами в советском искусстве 1970-х можно обнаружить в самых неожиданных местах. Сравним, например, красную голову манекена Джорджо Де Кирико из картины “Утро муз” (1972 и раньше) с акцией группы “Коллективные действия” “Третий вариант” (1978), в которой действует персонаж с красным воздушным шаром вместо головы. Главное в интерпретации телесности кругом московского концептуализма становится не освобождение

“индивидуального тела” от навязанных норм морали, как у сюрреалистов, а установление дистанции (“полосы неразличения”). И хотя “действия” и “коллективные”, представленные ими зрелища не массовые и рассчитаны на личный опыт зрителя, объективирующийся в обсуждениях акций.

Подход Наховой к проблеме дистанции в противовес коллективности, с одной стороны, вписывается в практики ее коллег и сверстников, с другой — акцентируется на теле в его архаическом измерении. Ее интересует мертвое тело (в инсталляции “Репетиция”). Она обращается к классической скульптуре (“Частичный триумф”, “Друзья и знакомые”). Как и для ее коллег, советский опыт выявления политически и социально свободной отдельной телесности для нее важнее, чем эксперименты с идентичностью и сексуальными ролями. Нахова далека от феминистских тем (“Я до сих пор верю, что быть человеком — это больше, чем быть мужчиной или женщиной”⁵), что не удивительно, ибо художница формировалась в среде, в которой “речь шла о правах человека вообще, независимо от пола”⁶. Такая позиция не исключение среди выходцев из Восточной Европы, пишет современный исследователь: называть себя феминисткой для них “значило бы поддерживать государственную идеологию номинального “равенства полов”, невозможный жест для тех, кто сопротивлялся государственной машине в целом”. Наиболее сексуально выразительные работы Наховой — инсталляции “Большой красный” и “Побудь со мной” — выполнены в масштабе архаического памятника, исключаящем интимное отношение к созданным художницей аналогам пениса и вагины.

В “Побудь со мной” зритель заходит в черную кабинку. Постепенно его полностью обволакивает красная ткань, слышится запись беседы престарелой женщины со взрослым ребенком неопределенного пола. Согласно краткому опросу, проведенному автором статьи, “Побудь со мной” действует умиротворяюще на женщин и вызывает чувство тревоги у мужчин⁷. Сравним с инсталляцией Моны Хатум “Отстраненное тело” (1994), представляющей собой круглый павильон, на пол которого демонстрируется микросъемка поверхности тела художницы. Подобная демонстрация одновременно обнажает и фрагментирует тело, вполне в духе сюрреализма. На-

1. See E. Degot's "Transmedial Utopia Of Socialist Realist Painting" (Soviet Power And Media: Ed. by Hans Gunther and Sabina Hansgen. Spb: "Akademicheskyy proekt", 2006. Pp. 204–215), where the author equates Surrealism and Socialist Realism on the grounds that modernism's "critical mode of thinking" was replaced by a "suggestive" mode in both instances. There are several things to point out in the argument against making Surrealism and Socialist Realism one and the same, not least by acknowledging the existence of "neoclassical" tendencies in European art of the 1930s.
2. Ernst Max. Danger of Pollution. In: Le Surrealisme au service de la revolution, #3, Paris, December 1931. Цит. по: Ernst Max. Sculpture. Sculptures. Edizioni Charta, Milano, 1996. P. 17.
3. Robert. Hans Bellmer. Quartet Books, London. 1985. P. 38.
4. See: Chukhrov, Ketі. Was there gender in the USSR? / <http://www.openspace.ru/art/projects/iii/details/16634/>

two hands, anthropomorphic proportions, etc). This inviolability was connected to the notion of creating an artwork as both an act of giving new life in the physiological sense (a life that has to be healthy to survive) and a process of continuing the traditions of high (“realistic”) art.

In the beginning of the 20th century Western and Russian artists experimented with transforming the body, influenced by progress and mass culture that thrived in the urban space. It seems that the urban space's shortcomings in Russia were the main reason of a near-total lack of surrealist and dadaist practices in the art of the 1910–1920s. Several authors tried to establish a connection between French surrealism and creations by Soviet practitioners of Socialist Realism in the 1930s, but their attempts are undermined by the question of corporeality and manipulation of the body¹.

In pre-Second World War Europe the Surrealists rebelled against the prescribed models of the body by connecting them to tradition and repressive Christian civilization. Max Ernst wrote in an article, entitled “Danger of Pollution”: “Thanks to the prescience of the Church Fathers, the female body is now divided by horribly precise borders into indecent and decent areas. Irresistible passion may sometimes cause

these borders to disappear, but they continually return with nauseating sharpness — until the glorious day when a happy massacre will rid the earth of clerical pests forever”². Surrealists saw the body as a sort of a “plastic anagram”: “the body is like a sentence that invites us to rearrange it, so that its’ real meaning becomes clear through a series of endless anagrams”³. The above quote is from Hans Bellmer, one of the most profound researchers and transgressors of the borders between morality and indecency in the art of Surrealism. To free the body from the moral dogma is to deconstruct it and/or liken its parts to mechanisms. Thus, a wholesome body is connected to clear understanding and postition of morals and duties to society. Soviet culture administration pondered the question of “typicality,” basically — role models in plays based on the subjects that were chosen according to their political relevance.

In the 1950s a long period of “typical” art is exchanged for a search for an individual body. In both official and underground art of the “thaw” the individual body was identical to the author's body: Individual style, gesture, vision or, using the Soviet magazines’ vernacular, “originality” were highly valued. The generations of artists since the 1970s began to construct this individual, escapist body in the form of several personae to oppose the “collectivist” body of Soviet art. Questions of gender also appear for the first time in the art of the 1970s⁴. At the end of the 1970s Vladimir Yankilevsky created his series “People In Boxes.” While these series can be seen as a riff on Anton Chekhov's “The Man In A Case,” Yankilevsky also showed a distance that existed between people in collectivist, socialist society, but was not acknowledged by official art. “Projects For A Lonely Man” (1975), a series of paintings by Victor Pivovarov, are also important in the context of a personal break with collective living. Both Pivovarov and Yankilevsky strive to rid the body from behavioral norms and techniques of the body, evident in socialist society and mediated by Socialist Realism, by using Surrealist methods. Other artists of the period, sometimes surprisingly, quote directly the legacy of Surrealism. It is possible to compare a recurring motif of De Chirico, that of a red head of a mannequin, with Collective Actions (Andrei Monastyrski's group) performance “The Third Version” (1978), where one of the actors wears a red balloon that substitutes his head. The key speciality of the

4. См: Чухров Кети. Был ли гендер в СССР?

5. Интервью Барбары Валли с Ириной Наховой // Ирина Нахова. Работы 1973–2004. Зальцбург — Москва, 2004. С. 34.

6. Там же. С. 30.

7. Интересно, что у Наховой получились противоположные результаты.

► **Побудь со мной.** 2002. Фрагмент. Вид инсталляции. XL Галерея, Москва
Stay With Me. 2002. Detail. Installation view, XL Gallery, Moscow





хова тоже снимает дистанцию, не ограничивая площадь взаимодействия зрителя с работой одними лишь органами зрения. Разница в том, что “Побудь со мной” — анонимная работа, не отсылающая к телесности автора. “Большой красный” более комичен, что видно уже из названия: оно вызывает в памяти расхожий намек на эрекцию в английской разговорной речи — “is there something in your pants or are you just happy to see me?”. Но для Наховой в “Большом красном” важен не сексуальный аспект, а именно дистанция: объект она называет “жалким”, “милым”, и его постепенное увеличение для художницы — порыв к общению, а не фаллическая угроза.

Нейтральна в гендерном смысле и одна из самых известных работ Наховой — инсталляция “Гладильные доски” (2001). Спины и затылки женщин, утюги с фрагментами плоти на глядящей поверхности можно интерпретировать как аранжировку темы прикосновения вообще, вне контекста взаимоотношений полов. Ритм развески досок и их вертикальное расположение напоминают ритм алтарной преграды, а персонажи соответственно играют роль мучеников и святых. Нахова вообще часто размышляет над темой досветского взаимодействия с искусством. Инсталляцию “Королева” — скульптуру в человеческий рост, заключенную в футляр из парашютного шелка, который наполняется воздухом и превращается в подобие презерватива при приближении зрителя, — легко представить себе как постепенный переход из визуального плана в символический по мере уменьшения зрительской дистанции. Именно дистанция позволяет разглядеть детали, осознать важнейшие характеристики объекта-тела. Фаллема становится символом доизобразительной силы, коллективных переживаний, отсылающих к архаике.

Любовь к архитектуре и скульптуре античности становится еще одним мостиком между творчеством Наховой и классическим сюрреализмом. Нахова использует римскую арку в качестве композиционного элемента в инсталляции “Комната № 5”, а некоторые живописные работы напоминают итальянское ар-деко эпохи Муссолини, в частности, легендарный “Квадратный Колизей” в римском районе EUR. В инсталляции “Друзья и знакомые” (1994) памятники античной скульптуры написаны на плащах, работы демонстрируются на портновских манекенах (любимый мотив Де Кирико,

Valentin Diaconov
Imminence and Distance:
Corporeality in Irina
Nakhova's Works

◀◀ **Побудь со мной.** 2002. Фрагмент. Вид инсталляции: Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Stay With Me. 2002. Detail. Installation view: Russian State University for the Humanities, Moscow

► **Королева.** 1997. В процессе создания. Инженер: Гордон Мелдрам

Queen. 1997. In progress. Engineering: Gordon Meldrum

5. Wally, Barbara. Interview with Irina Nakhova. // Irina Nakhova. Works 1973–2004. Saltzburg-Moscow. 2005. P. 34

6. Ibid. P. 30.

7. It is interesting to note that Nakhova's results are quite opposite.

1970s is not, however, freeing the body from moral norms imposed by authorities and society. The artists of this circle create a distance between the individuals, acknowledging their need of a personal space of interpretation.

Both distance and imminence are the keywords to describe Nakhova's version of corporeality. She demonstrates a wide array of interpretations of corporeality. She's interested in the dead body (“Rehearsal”). She often references ancient Greek and Roman sculpture (“Partial Triumph,” “Friends And Neighbors”). Still, the Soviet experience of recovering a politically and socially liberated corporeality is much more important to her than experiments with identity and sexual roles. Distance is used to establish a dialogue and to abolish an imposed monologue of the collective body or someone who addresses it.

Nakhova positions herself far from feminist topics (“I still believe that to be human is much more important than to be a man or a woman”⁵). This is not surprising, considering that Nakhova's personality formed under the conditions where “we talked about human rights, not gender relations”⁶. This view is also true for artists of Eastern Europe: they refuse to call themselves feminists, because “[t]hat would have been seen as supporting the state's ideology of only nominal “equality” and therefore an unacceptable gesture for those who opposed the government machinery as a whole.” That is why her most sexually pronounced works — “Big Red” and “Stay With Me” — are made in a monumental scale that prohibits an intimate interaction with these counterparts of penis and vagina.

In “Stay With Me,” the viewer enters a black cabin and gradually becomes enveloped in red cloth while listening to a recording of an old woman's telephone conversation with her child of an unidentified gender. According to a survey taken by this author, “Stay With Me” is perceived as a soothing experience by most women, but drives men to panicking⁷. We can compare this installation to Mona Hatoum's “Estranged Body,” where a video of the artist's body surface is projected on the floor of a cylindrical pavilion. This demonstration simultaneously uncovers and fragments the body, as is usual for the Surrealist idiom. Nakhova also erases distance, suggesting that the interaction with the work is not limited to looking at its appearance. The symptomatic difference is that “Stay With Me” is anonymous, it does not reference the actual body of its au-



Валентин Дьяконов
Архаика и дистанция.
Телесность в работах
Ирины Наховой

8. В те же годы практика переодевания в персонажей из гимназической классики расцвела в Санкт-Петербурге, в кругу Тимура Новикова. См., например, картину Олега Маслова и Виктора Кузнецова “Триумф Гомера”, где в роли слепого поэта изображен сам Новиков.

▼ **Королева. 1997.**
В процессе создания
Queen. 1997.
In progress.



позднего Марселя Дюшана и других). Вспоминая попутно стихотворение Генриха Сапгира из цикла “Московские мифы” (“И был он бог и древний грек/Простой советский человек”), укажем на игру с противопоставлением идеального тела античной скульптуры, тела-образца (правда, в основном для художника, а не для обывателя) и далеких от атлетических параметров античности “клиентов” Наховой-портнихи⁸. В качестве реальной одежды эти объекты создают для того, кто их носит, некий “пьедестал, который всегда с тобой”, ауру музейного объекта, символически повышающую цену индивидуальной жизни (эта цена — большой вопрос русской культуры). Мотив одежды как второго тела, намного более привлекательного, чем первое, оказывается перевернут в работах серии “Кожи” (2009–2010). Напечатанные на латексе имитации содранной человеческой кожи, покрытой татуировками, сопровождаются краткими биографиями бывших “носителей”. Здесь “индивидуальное

тело” в первую очередь социально, покрыто знаками принадлежности к тем или иным группам и слоям общества. Татуировка выступает как инструмент социального, сексуального и религиозного “брендинга”. На “шкуры” несчастных неудачников нанесены обереги, но они в конечном счете не помогают: судьбы персонажей незавидны. Символ, принятый слишком “близко к телу”, по мнению Наховой, не имеет силы, поскольку в физиологическом плане снимает дистанцию между индивидом и общностью, к которой отсылает. Независимость тела приравнена к свободе мышления от современных аналогов “идолов” Фрэнсиса Бэкона, античному “вопрошанию” объекта, невозможному со слишком близкого расстояния. В исследовании напряженных отношений между близостью и слепотой, даже смертью, как мне кажется, состоит главная ценность искусства Ирины Наховой.



Valentin Diaconov
Imminence and Distance:
Corporeality in Irina
Nakhova's Works

8. Roughly at the time of Nakhova's installation Saint-Petersburg artists close to Timur Novikov practiced imagining themselves in the skin of mythological heroes. See, for example, Oleg Maslov's and Victor Kuznetsov's “The Triumph Of Homer”, where Novikov is depicted as the poet.

◀▶ **Королева. 1997.** Железо, алюминий, папье-маше, парашютный шелк, деревянный постамент с вмонтированными электрическими и электронными приборами. 238 × 59 × 59 (в сдутом виде), 366 × 69 × 69 (в надутом виде). Инженер Гордон Мелдрам
Queen. 1997. Iron, aluminium, papier mâché, parachute silk, wooden pedestal with fitted electrical and electronic parts, 238 × 69 × 69 (deflated), 366 × 69 × 69 (inflated). Engineering: Gordon Meldrum

Author's translation

thor or any human body in particular. “Big Red” is much more comical, as is evident from its title: It makes one think of an often used double entendre — “is there something in your pants or are you just happy to see me?” But Nakhova is not keen on emphasizing the sexual aspect of the work, for her the installation's slow enlargement is about communication, not sexual harassment. “Ironing Boards” (2001), one of Nakhova's most celebrated works, is also gender-neutral. Spines and heads of women and flat irons with fragments of bodies of the working surface can be interpreted as an arrangement of a notion of touch in general, not connected to sex. The ironing boards are hanging vertically, resembling parts of a Catholic altarpiece, where the heroes of the installation play the roles of martyrs and saints. Nakhova often references pre-secular forms of interaction with art in her work. “Queen,” a human-sized sculpture encased in parachute silk that is filled with air and starts to resemble a condom when a viewer approaches,



is easily seen as a transition from a visual plane to a symbolic one while the distance to the work gradually shortens. And distance lets one ponder the details and understand the important characteristics of the body-object. A phallic symbol becomes a token of pre-visual force of an image, collective experience that references archaic art. Nakhova's sympathy to ancient sculpture and architecture becomes another bridge to a classic version of Surrealism. Nakhova uses the Roman arch as an element of composition in her “RoomNo. 5,” and several of her paintings reinterpret the aesthetics of Italian Art Deco in the times of Mussolini, the famous “Square Coliseum,” the main building in EUR, Rome, in particular. In “Friends And Neighbors” (1994) Nakhova paints artefacts of ancient sculpture on coats and displays them on mannequins (De Chirico, late Marcel Duchamp and other artists spring immediately to mind). While remembering a poem by Genrich Sapgir from his “Moscow Myths” cycle (“He was a god, an ancient Greek, a simple Soviet man”), one can point to a game of contrasting the ideal body of ancient sculpture, a body-model (for an artist, at least) with Nakhova's “clients” that are pretty far from the athletic parameters of Greek gods⁸. When used as real clothes these objects cultivate an aura of “a moveable pedestal” or a museum object, that symbolically raises the price of individual life (this price is a sore subject for Russian culture). Clothing as a second body, a body that is infinitely more appealing than the natural one, becomes turned upside down in Nakhova's “Skins” (2009–2010). Latex imitations of stripped skin covered with tattoos are accompanied by fictional biographies of those who “wore” it. Here the individual body is social, it is covered with signs of belonging to different social stratas or subcultures. Tattoo is an instrument of social, sexual and religious branding. It also serves as a charm against the real and magic powers, but the losers' biographies happen to be a tragic read. Nakhova maintains that a symbol that is too close to the body loses its' power, because it destroys the distance between the individual and the community. The body's independence is linked to freedom of thought, an escape from the “idols” of the mind, a questioning of the object that is impossible when one is too close. In Nakhova's research of tense relations between closeness and blindness or even death lies the utmost appeal of her art.

Блестит только вдали

Андрей
Монастырский

Единый и блистающий мир Запада, каковым он был в представлении художников нашего круга 1970–1980-х годов, значительно утратил свою блистательность, как это случается со всякой обустроенной и обжитой психоделикой. Теперь и здесь и там для художника — обычная карьерная рутина. В сущности, одно и то же: что на Западе добиваться участия в престижных выставках, что здесь стараться получить хорошо оплачиваемые заказы и стремиться в академики. Экзистенциально-психоделическое начало, романтические фантазии растворились без следа. Сказанное, разумеется, относится только к определенному типу художников (прежде всего я это отношу к себе). Но я и не могу иначе видеть ситуацию, в том числе и творчество И. Наховой, кроме как через призму своего собственного мироощущения и сквозь грани тех изменений, которые оно претерпело за 1990-е годы — время активного сближения России и Запада.

Раньше Запад был и мотивом, и результатом творчества, метафизическим коннотатом и адресатом всех художественных жестов. Конечно, был “советский мусорный человек”, были сюрреализм и романтизм, но все это создавалось в интонации некоего “поиска и доклада”: здесь, в России полевые условия, а там, на Западе — цивильное и комфортное место, куда все это стекается, привозится и обсуждается с западной точки зрения. Дискурс современного искусства был исключительно западный, как бы мы ни называли его международным. Мало того, что здешний референтный круг дискурса теперь распался (не для кого готовить “доклады”), но и вообще так называемый международный дискурс, похоже, также пребывает в глубочайшей спячке, поскольку нет напряженной международной ситуации в идеологическом смысле (не являлась ли “холодная война” обязательным условием референтной дискурсивности современного искусства? Скорее всего, дело обстояло именно так).

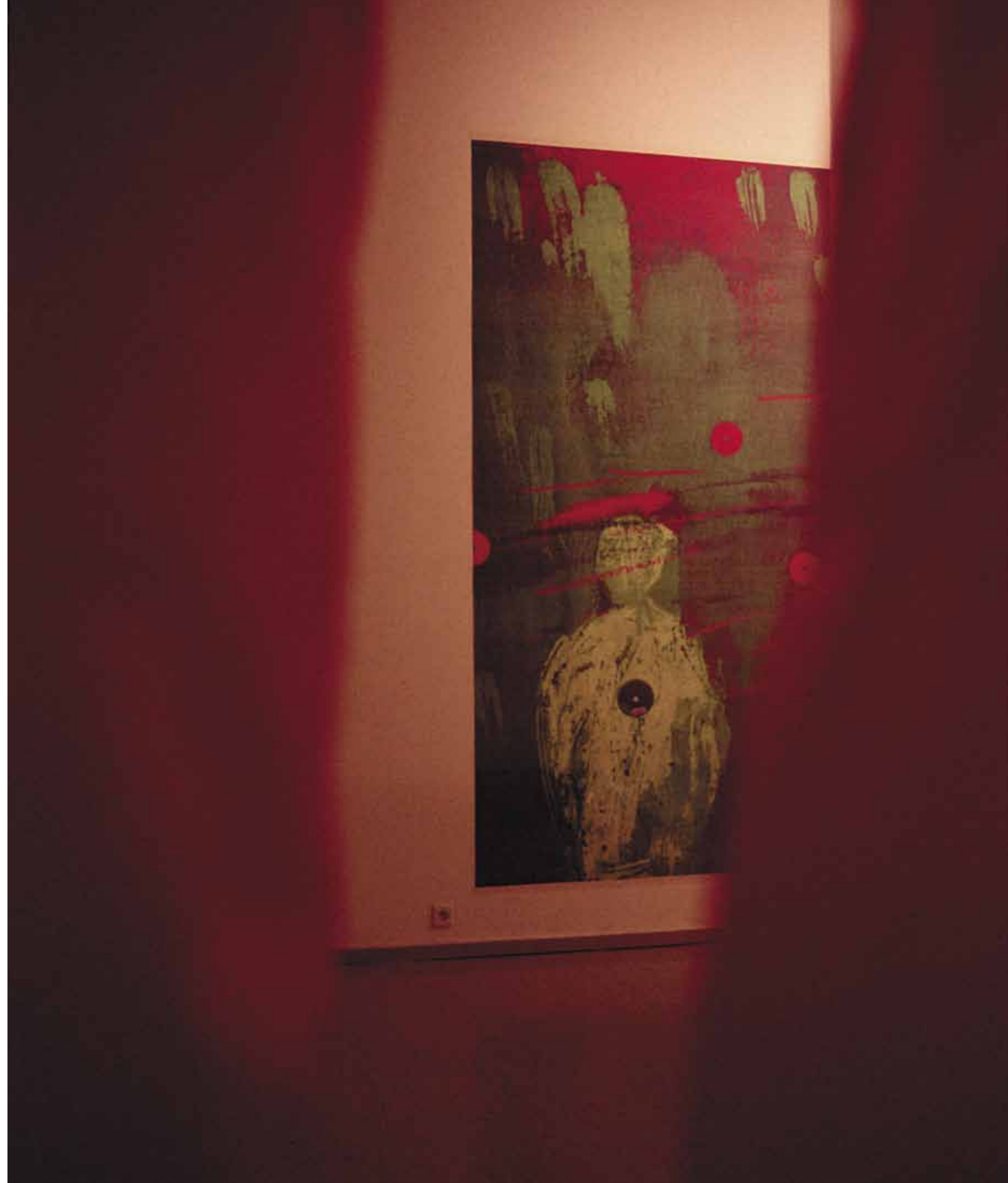
Обсуждаемый горизонт происходящего имеет прямое отношение, повторяю, только к определенному кругу художников, так сказать, чрезвычайно идеологизированных, с сильными умственными дерзаниями (концептуалисты), которые легко переходят в сильные душевные терзания.

На мой взгляд, вся эта проблематика применима к творчеству И. Наховой, которая принадлежит именно к такому кругу художников. Она уже 10 лет живет на Западе и на своей судьбе испытывает всю эту метафизику перемен. Интересно, что “блеск Запада”, с которого я начал текст, буквально воплотился в ее новой инсталляции в кружках блесок, коллажированных в рисунки, при увеличении которых до огромных размеров блески превращаются в тускловатые туманные кружки, 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 некой “большой идеологии” (в данном случае “разрядке”), когда процесс этот закончился? Где найти эту новую блестящую даль? Вблизи ведь все невыносимо давит, как это и происходит в той же инсталляции Наховой, которая прекрасно метафоризирует эффект “близкого взгляда” своей комнатой-маткой, стенки которой сжимают несчастного зрителя, и он может освободиться от этих объятий, только выйдя наружу, где вновь может обрести дистанционный взгляд на все происходящее, издали имеющее вполне привлекательный, красиво-галлюцинозный розово-зеленый вид. Собственно, ответ на этот вопрос 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 полотнах — всего лишь маленькие сверкающие блески. А знание, как известно, большая сила.

►► Побудь со мной. 2002.
Фрагмент.

Stay With Me. 2002.
Detail.



Андрей Монастырский
Блестит только вдали

Идеологический художник с сильными дерзаниями — это всегда так или иначе религиозный художник (почему не записать на этот же “религиозный горизонт” и просвещение, и гуманизм в качестве большой антропоцентрической идеи?). И такой художник не может ограничиваться в своем творчестве только ображениями моды или современного стиля. Он работает на других энергиях и основаниях. И если в определенные неясные времена в его творчестве вдруг начинают просматриваться

черты того или иного сектантства (в хорошем смысле какой-либо духовной школы), это как раз то, что нужно. Концептуальное сектантство сейчас со своим особым стилем, своей иронией и эстетическими предпочтениями (противостоящими мейнстриму западно-российско-международного официоза) — именно те умные блески в инсталляции Наховой, маркирующие “блестящую малую даль” (сектантство) и большую духоту официального безвременья “здесь и теперь”.

Впервые текст опубликован в каталоге выставки Ирины Наховой “Побудь со мной”. XL Галерея, 2002.

▼ **Побудь со мной.** 2002.
Термопечать на ткани.
Фрагмент
Stay With Me. 2002.
Thermal inkjet on fabric.
Detail



**Andrei
Monastyrski**

Translated
by Valentin Diaconov

Only From Afar It Shines

The Western world, wholesome and shining as seen by the artists of our circle in the seventies and eighties, generally lost its glory, as happens with any psychedelia when one settles down inside of it and makes it habitable. Now both here and there artists follow a normal career routine. Whether one strives for participation in prestigious Western exhibitions, or tries to obtain well-paid commissions and to secure a place in academia here, it’s essentially the same thing. Existential/psychedelic origins, romantic fantasies vanished without a trace. This is true, of course, only for a certain type of artist (and for myself in the first place). Yet I can see the situation, including I. Nakhova’s art, in no other way but through the prism of my own world-view and through the facets of changes it has undergone during the 1990s, the time of active convergence of Russia and the West. The West used to be both the motivation and the result of our creativity, the metaphysical connotation and the addressee of all the artistic gestures. Certainly, there was the “Soviet garbage man,” Surrealism and Romanticism, and yet everything was being created with the intonation of “research and report”: In Russia there’s field testing, while the West is the civilized and comfortable place, where it all flows to, being brought there and discussed from the Western point of view. Contemporary art discourse was exclusively Western, it didn’t matter if we called it international. Not only has the local circle of discursive reference fallen apart by now (there is no one to make “reports” for), but the so-called international discourse in general, it seems, is also in a deep hibernation, as there is no intense international situation on the ideological plane (was not the “Cold War” a compulsory condition for the referential discourse of contemporary art? Looks like it was).

I have to stress that the horizon of actuality being discussed here has direct relation to the specific circle of artists only, utterly ideologized, so to speak, with exceptional intellectual courage (the Conceptualists), that is easily transformed into strong spiritual suffering.

To my mind, these problematics are applicable to the work of I. Nakhova, who belongs to

this particular artistic circle. She has been living in the West for ten years now, experiencing all these metaphysics of change in her own destiny. It is interesting that the “Western glory” I have started the text with is embodied literally in her new installation with spangles collaged into the drawings. Blown up to gigantic size, those spangles turn into dull hazy circles that lose their original glitter. It works just as it is, indeed: anything that shines does it from afar and turns into fog when we approach it.

So, what do the artists whose destiny was to take part in some “big ideology” (in this case, the “relaxation”) do when the process is finished? Where can they find a new shining path? As it all weighs unbearably nearby, just like it happens in the same installation that beautifully metaphorizes the effect of a “close-up view” with its womb-room, where the walls squeeze the poor viewer who can free himself from this embrace only by stepping outside, restoring again the distance to objects that possess quite an attractive, pretty and hallucinational pinky-greenish look. In fact, the question is answered in outline: one should simply step outside, somewhere beyond. Especially since we know that these black and misty circles/targets on the cloth are merely small shining spangles. And knowledge, as they say, is a great power.

An ideological artist with courage is always a religious artist in some way (should we not include both Enlightenment and humanism into the same “religious horizon” as great anthropocentric ideas?). And such an artist cannot confine his creativity to the considerations of fashion or contemporary style. He works on different energies and grounds. And if his creations start to show traits of any type of sectarianism (some spiritual school, in a good sense) in certain obscure times, this is exactly what is needed. Conceptual sectarianism with its own special style, irony and aesthetic preferences (opposed to the mainstream of the Russian-Western-international officialese), can be seen as those smart spangles in Nakhova’s installation, which mark a “shining small distance” (sectarianism) and the overbearing stuffiness of official timelessness “here and now.”



Бумага, гуашь, пластик. 120 × 120 × 480
Paper, gouache, plastic. 120 × 120 × 480



Лыжи, дерево, акрил, оргалит, земля, масло. Пять частей. 125 × 675 (125 × 125 каждая)
Skies, wood, acrylic, masonite, dirt, oil. 5 panels. 125 × 675 (125 × 125 each)

Кемпинг. 1990 Camping. 1990

► Вид инсталляции. Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк
Installation view, Phyllis Kind Gallery, New York US

Девять раскладушек. Холст, масло, акрил.
38 × 72 × 198 каждая
9 individual cots. Acrylics and oil on canvas.
38 × 72 × 198 each





**Частичный
триумф I**
1989

**Partial
Triumph I**
1989

Шесть картин. Холст, масло, акрил.
2: 200 × 200, 2: 200 × 150, 2: 150 × 200*, гипсовые обломки
* Собрание Stella Art Foundation
6 paintings. Oil and acrylics on canvas
2: 200 × 200, 2: 200 × 150, 2: 150 × 200*, multiple plaster pieces
* Collection of Stella Art Foundation

Вид инсталляции: Vanessa Devereux Gallery, Лондон
Installation view: Vanessa Devereux Gallery, London, UK



**Momentum
Mortis**
1990

**Momentum
Mortis**
1990

Полиуретановая пена, холст, акрил, видео.
Вид инсталляции и детали. Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк
Polyurethane foam, acrylics on canvas, video.
Installation view and details, Phyllis Kind Gallery, New York US



Частичный триумф II

1991

Partial Triumph II

1991



Детали инсталляции: **мужской торс**. Холст, масло, гипс. 199 × 72. **32 модульных элемента**. Холст, масло. 30 × 20 каждый. Собрание Германа Титова, Вологда. **Саркофаг**. Бетон (мумия: гипс, ткань, противогаз). 70 × 200 × 100. Инсталляция в Galeria Berini, Барселона, Испания

Details: **Male torso**. Oil on canvas, plaster foot. 199 × 72. **32 interchangeable parts**. Oil on canvas. 30 × 20 each. Collection of German Titov, Vologda RU. **Sarcophagus**. Concrete (mummy: plaster, fabric, gas mask) 70 × 200 × 100. Installation in Galeria Berini, Barcelona E

In Memoriam

1992

In Memoriam

1992

Детали: **электрическая парилка 1930-х годов**, гипс, акварель, живые растения; **мужской торс**, оргалит, акрил, масло. 190 × 70; **4 модульных лица**, гипс, акварель, оргалит, акрил, масло, 120 × 100 каждое. Инсталляция на международной выставке в Чикаго, США. Details: **1930s steam bath**, plaster, watercolors, living plants; **male torso**, acrylics and oil on board, 190 × 70; **4 interchangeable faces**, plaster, watercolors, acrylics and oil on board, 120 × 100 each. Installation on Chicago International Art Exposition, USA





Вид инсталляции.
Phyllis Kind Gallery,
Нью-Йорк, США.
Детали: **4 торса**. Гипс,
керамика, машинное
масло, земля. 51 × 50 × 14,
52 × 42 × 13, 70 × 50 × 10,
62 × 56 × 13

Installation view,
Phyllis Kind Gallery,
New York US
Details: **4 Torsos**. Plaster,
ceramics, motor oil, dirt
51 × 50 × 14, 52 × 42 × 13,
70 × 50 × 10, 62 × 56 × 13

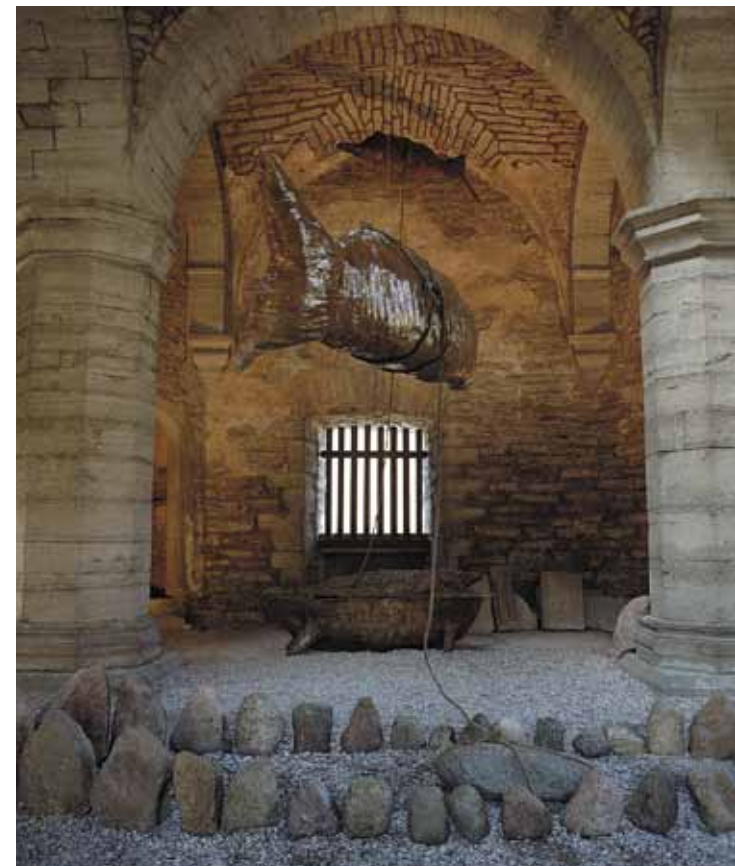




Вид Инсталляции. Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, США
 Детали: **3 глаза**. Оргалит, акрил, масло, гипс, пластик.
 38 × 112 × 2.5, 86.5 × 132 × 2.5, 107 × 99 × 2.5

Installation view, Phyllis Kind Gallery, New York US
 Details: **3 Eyes**. masonite, oil, acrylics, plastics, plaster.
 38 × 112 × 2.5, 86.5 × 132 × 2.5, 107 × 99 × 2.5





Вид инсталляции. Висби, Готланд, Швеция
Камни, бетон, ткань, веревка, софиты.

Installation view, Visby, Gotland, Sweden
Stones, concrete, fabric, rope, stage lights.



Вид инсталляции. Musée de la poste, Париж
Гипс, керамика, пластиковые трубки, вино.

Installation view, Musée de la poste, Paris
Plaster, ceramics, plastic tube, wine.

Что я видел? 1997

What I Saw. 1997



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

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

ДЖОН ТОРМИ

Haul Ass, Dude. 1997

JOHN TORMEY

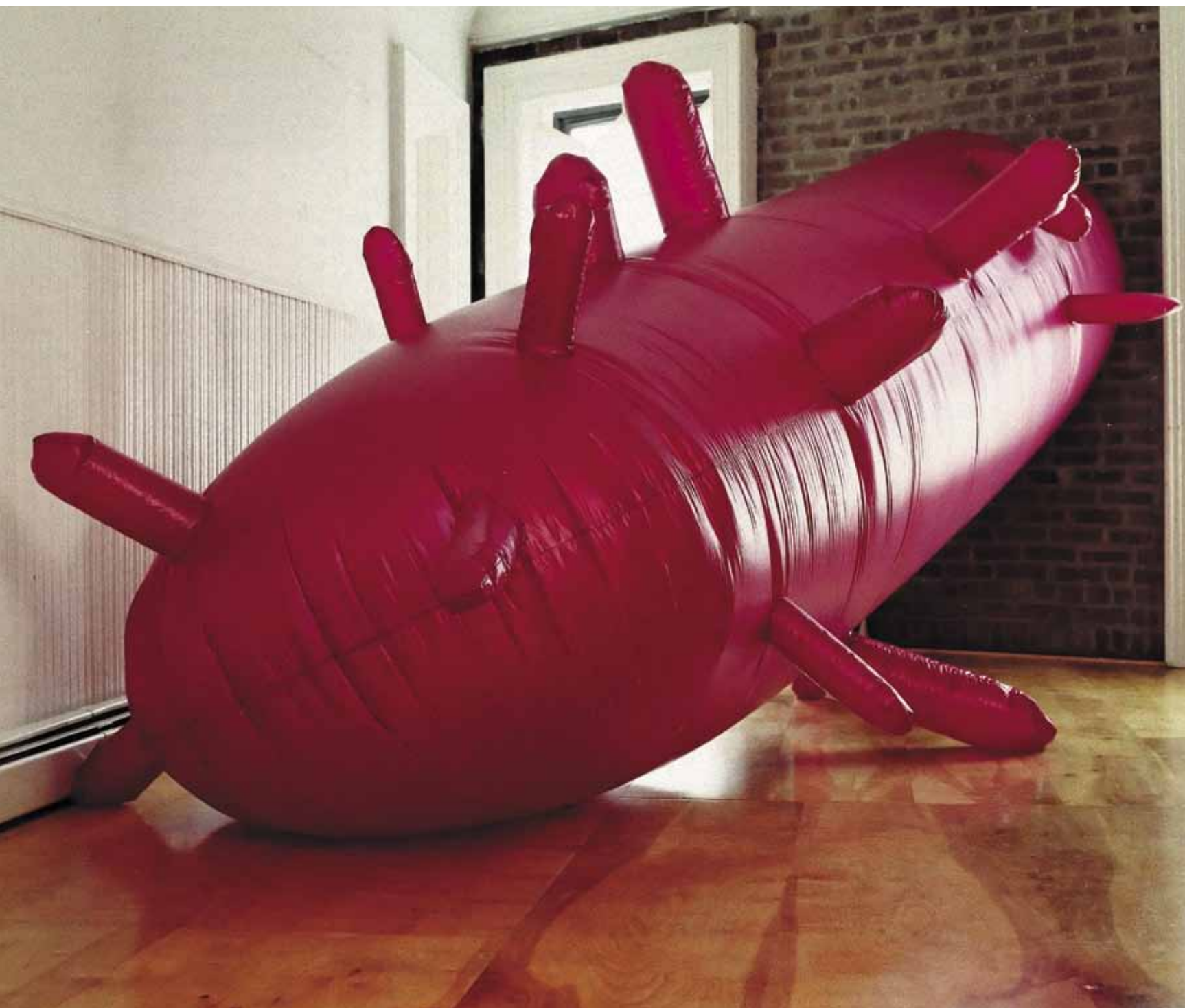
Haul Ass, Dude. 1997



Выставка Джона Торми, параллельная с выставкой Ирины Наховой "Что я видел" в XL Галерее и ИСИ, посвященная теме общения.

Папье-маше, ткань, электроника, видео, звук

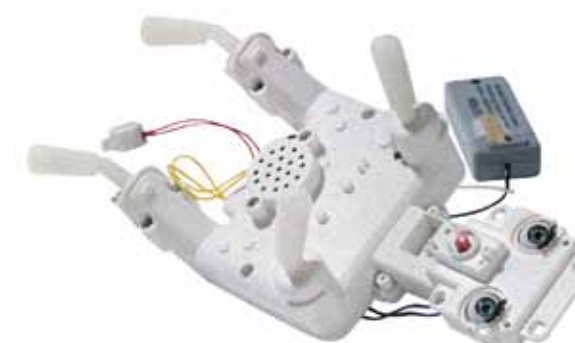
Simultaneous exhibitions by Irina Nakhova and John Tormey, held in Moscow at XL Gallery and ICA respectively, are devoted to the theme of communication
Papier-mache, fabrics, electronics, video, audio



Showroom с Большим Красным.
1998. Вид инсталляции. Eboran
Gallery, Зальцбург, Австрия.

Объекты: надувные из парашютного
шёлка, 140 × 450 × 100; из паралола
и ткани, 65 × 90 × 20; звук, электроника

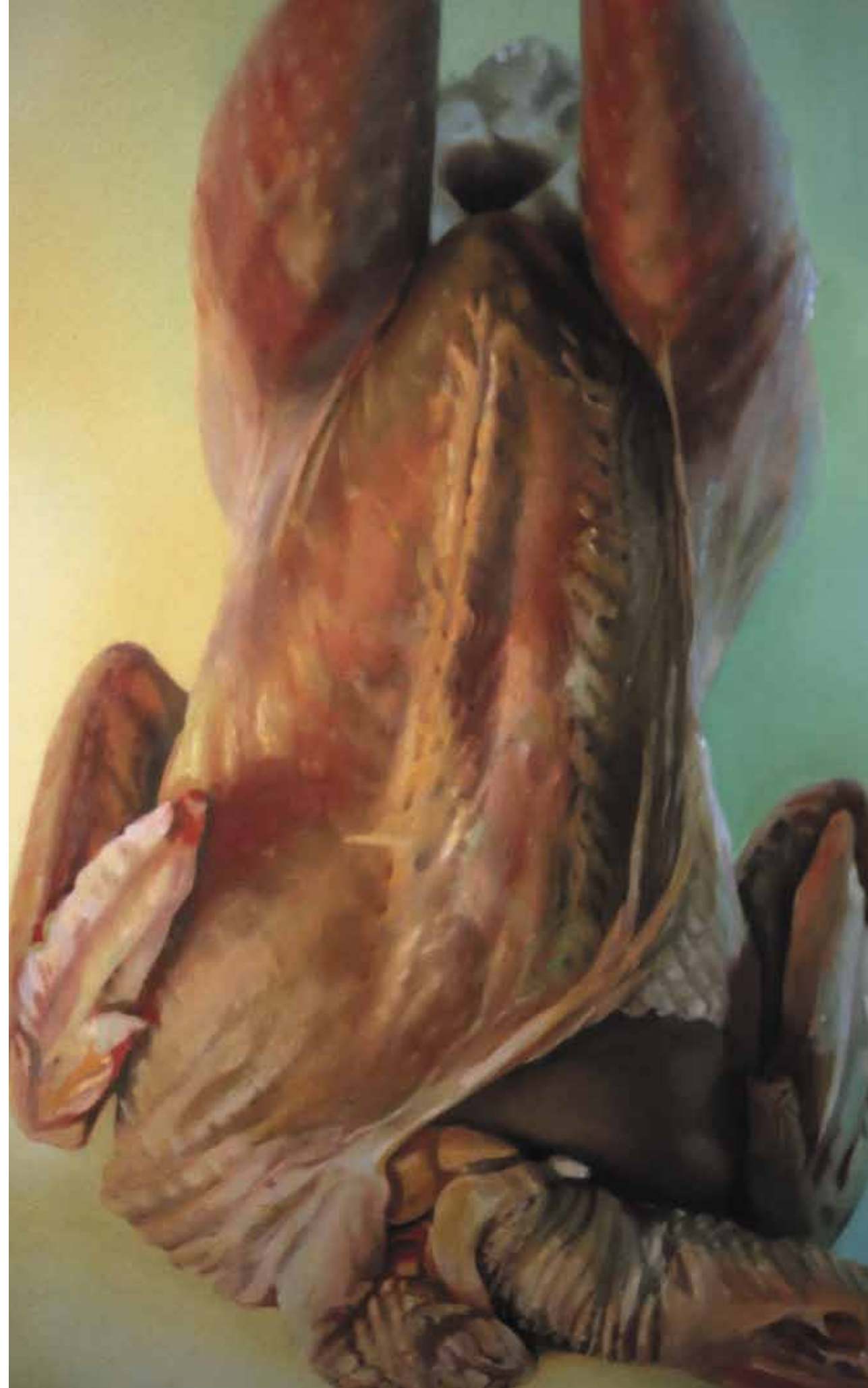
Showroom with Big Red. 1998.
Installation view, Eboran Gallery, Salzburg A.
Objects: Parachute silk inflatable,
inflated approx. 160 × 450 × 100; foam,
fabric, 65 × 90 × 20; sound, electronics





Восемь принтов на холсте,
122 x 183; 122 x 183;
79 x 60; 59 x 79; 59 x 90;
91 x 59; 61 x 79; 61 x 90;
найденные объекты;
скульптура из ткани
и принтов, 180 x 60 x 50

8 prints on canvas, 48 x 72;
48 x 72; 31 x 24; 23 x 31;
23 x 35.5; 36 x 23; 24 x 31;
24 x 35; found objects,
fabric and print sculpture,
180 x 60 x 50



Deposition

2000

Deposition

2000

◀◀ **Deposition:**
Мужчина. 2000.
Фрагмент инсталляции.
Холст, масло, акрил.
183 × 117

Deposition:
Man. 2000.
Detail of the installation.
Oil and acrylics on canvas.
183 × 117

◀ **Deposition:**
Курица. 2000.
Фрагмент инсталляции.
Холст, масло, акрил.
183 × 117

Deposition:
Chicken. 2000.
Detail of the installation.
Oil and acrylics on canvas.
183 × 117



Deposition

2000

Deposition

2000

◀◀ **Deposition:**
Женщина. 2000.
Фрагмент инсталляции.
Холст, масло, акрил.
183 × 117

Deposition:
Woman. 2000.
Detail of the installation.
Oil and acrylics on canvas.
183 × 117

◀ **Deposition:**
Рыба. 2000.
Фрагмент инсталляции.
Холст, масло, акрил.
183 × 117

Deposition:
Fish. 2000.
Detail of the installation.
Oil and acrylics on canvas.
183 × 117

**Гладильные
доски**
2001

**Ironing
Boards**
2001



Термопечать на ткани,
доски. 135 × 42 × 3
каждая, четыре утюга,
термопечать на клеящем-
ся виниле (высота 23).
Собрание Московского
музея современного
искусства

Thermal inkjet prints on
fabric, boards, 135 × 42 × 3
each; four irons, thermal
inkjet on adhesive vinyl,
23 cm height; printing:
Applied Image Inc.
Collection of Moscow
Museum of Modern Art

Искусственные кусты. Сидящая
на берегу и искусственная волна
2003

Artificial Shrubbery. Woman Sitting
on the Beach and Artificial Wave
2003

Вид инсталляции. Лулёа, Швеция
Installation view, Luleå S

- ▶ **Анютины глазки. Искусственные кусты.** Ламинированная термопечать, оргстекло, электроника. 100 × 100 × 100
Violets. Artificial Shrubbery. E-stat, acrylic glass, sound electronics. 100 × 100 × 100
- ▶▶ **Форциссия. Искусственные кусты.** Ламинированная термопечать, оргстекло, электроника. 150 × 200 × 70
Forsythia. Artificial Shrubbery. E-stat, acrylic glass, sound electronics. 150 × 200 × 70



- ▲ **Люпины. Искусственные кусты.** Ламинированная термопечать, оргстекло, электроника. 145 × 55 × 55
Lupins. Artificial Shrubbery. E-stat, acrylic glass, sound electronics. 145 × 55 × 55
- ▶ **Искусственная волна.** Ламинированная термопечать, оргстекло, дерево. 82 × 300 × 72
Artificial Wave. E-stat, acrylic glass, wood. 82 × 300 × 72
- ▶▶ **Сидящая на берегу.** Ламинированная термопечать, оргстекло. 86 × 56 × 56
Woman Sitting On The Beach. E-stat, acrylic glass. 86 × 56 × 56

С выражением глубокой признательности KILen,
группе художников из Лулёа / Швеция
Printing: Applied Image Inc.; special thanks
to KILen, The Artists Group in Luleå / Sweden





Installations

Репетиция. 2003

Вид инсталляции. Государственная Третьяковская галерея.
Один лайтбокс на стене (169 × 125 × 20), 50 лайтбоксов
(24 × 47 × 18 каждый), ламинированная термопечать
на поликарбонате. Печать: Applied Image Inc.

Rehearsal. 2003

Installation view, State Tretyakov Gallery. 1 light box
on the wall, 169 × 125 × 20, 50 light boxes on the floor,
24 × 47 × 18 each, laminated thermal inkjet
on polycarbonate. Printing: Applied Image Inc.



Степень повышенной
опасности
2004

Alert:
Code Orange
2003



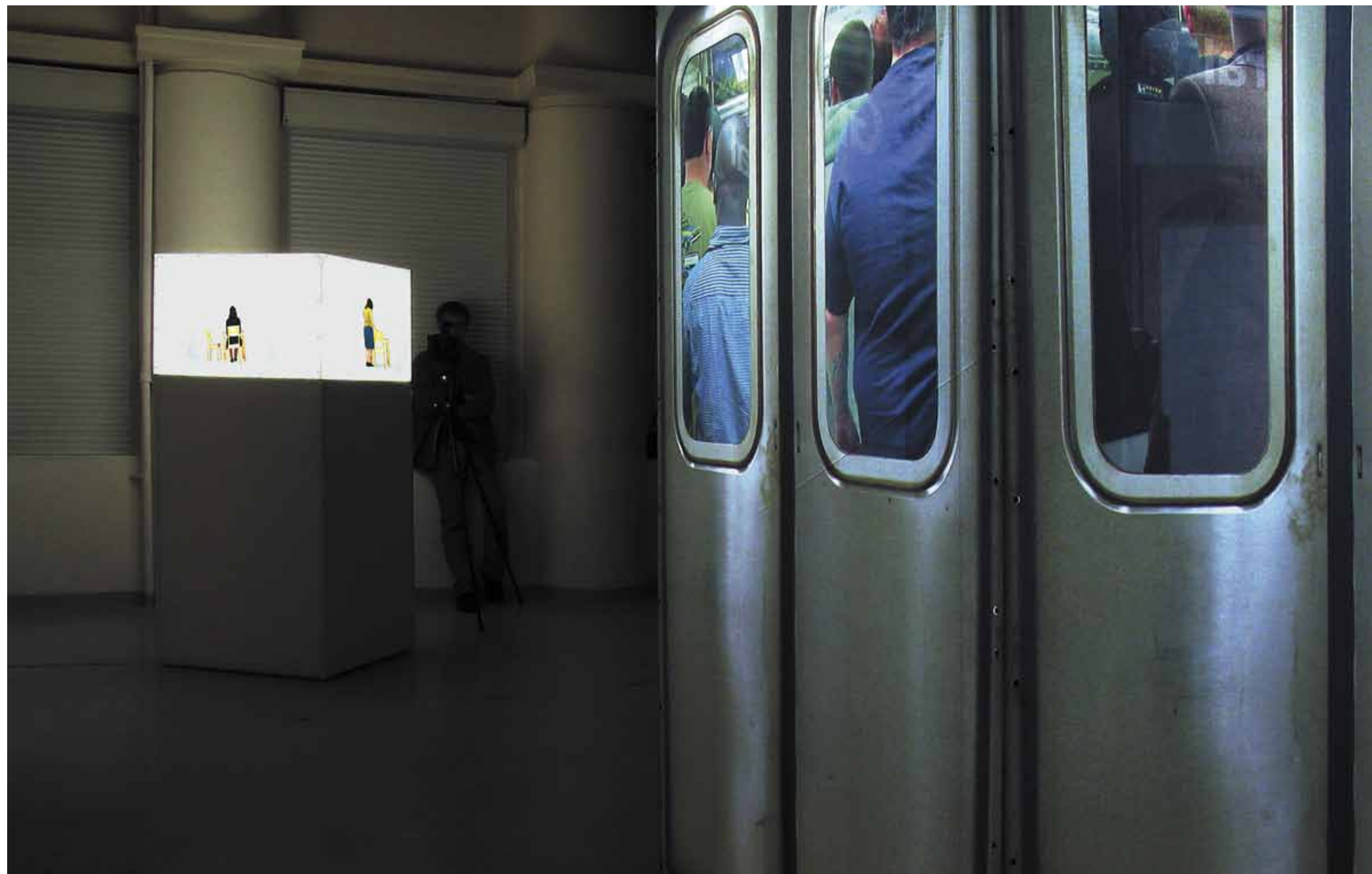
Вид инсталляции. Государственный центр
современного искусства, Москва. Две видеопроекции,
24 лайтбокса (от 17 × 24 × 24 до 28 × 90 × 90).
Особая благодарность Владиславу Ефимову

Installation view, National Centre
for Contemporary Arts, Moscow 2 video projections,
24 light boxes, various sizes from 17 × 24 × 24
to 28 × 90 × 90. Special thanks to Vladislav Efimov



Два лайтбокса.
Ламинированная термопечать,
оргстекло, дерево, электроника.
181 × 124 × 124; 50 × 80 × 80
Вид инсталляции. XL Галерея,
Москва. Собрание Государственного
центра современного искусства,
Москва

Two light boxes.
E-stat, acrylic glass, wood, sound
electronics. 181 × 124 × 124; 50 × 80 × 80.
Installation view, XL Gallery, Moscow.
Collection of National Centre
for Contemporary Arts, Moscow



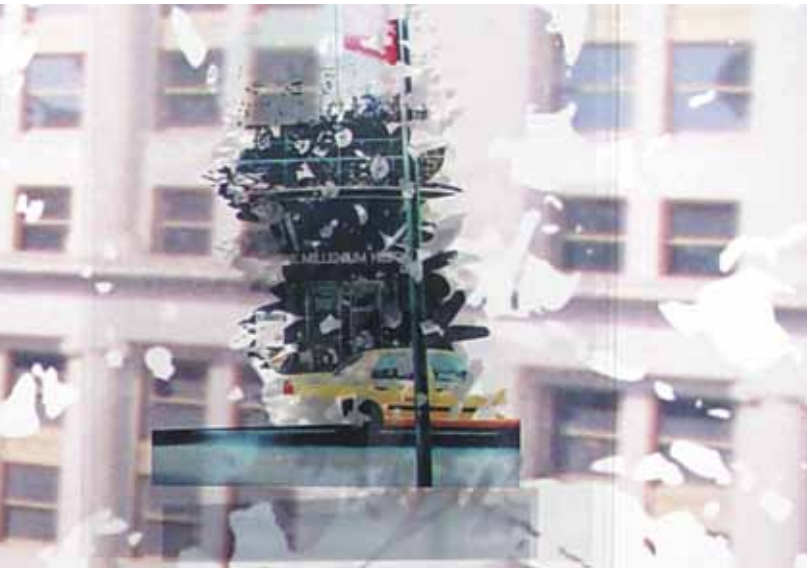


Вид инсталляции. Nailya Alexander Gallery, Нью-Йорк, США
Ламинированная термопечать на виниле, около 2400 × 380

Installation view, Nailya Alexander Gallery, New York US
Laminated UV inkjet on vinyl, approx. 2400 cm × 380

ИРИНА НАХОВА: Для инсталляции “Probably Would” большое количество фото-материалов было отобрано и обработано, чтобы составить один гигантский коллаж. На коллаже представлена круговая панорама воображаемого городского пейзажа — пересечения улиц Fulton и Nassau в Нью-Йорке. Мною были использованы фотографии, сделанные на протяжении нескольких лет жизни на Fulton Street в Нью-Йорке (деловые будни, спортивные парады для Yankees, зимние вьюги а также фотографии, сделанные сразу после событий 11 сентября 2001 года) и фотографии постиндустриального, разрушающегося Детройта, сделанные в 90-х годах прошлого века. Инсталляция преобразует пространство галереи в визуальный континуум без начала и конца; в сновиденческий городской ландшафт, который полностью обволакивает зрителя — как в измененном физическом пространстве галереи, так и в городе, созданном включенными в коллаж изображениями. Перспектива изображений дает зрителю чувство медленного полёта на уровне второго-третьего этажа городских домов — среди конфетти и снежинок. Физически коллаж охватывает все четыре стены и пол галереи. По мере того как формы природы наступают, городской пейзаж частично замещается тысячами органических форм, которые, соединяясь в круглом куполе природно-архитектурного космоса, дают ощущение иллюзионистского смерча движущейся, крошащейся реальности.

IRINA NAKHOVA: For this exhibition, many photo materials were sifted, selected and edited many to assemble a giant three-dimensional collage of a cityscape that spans four walls and the floor. The collage is a 360° panamoric of an imaginary urban landscape — the crossing of Fulton and Nassau street in New York City. The photographs used in the landscape are from a period of a few years while living on Fulton Street in New York (busy afternoons when Fulton and Nassau were closed to car traffic, a ticker-tape parade for the Yankees, a winter blizzard, and finally pictures that were taken in September 2001). The collage also employs images of the post-industrial deterioration of Detroit, Michigan, taken during the 90’s of the last century. The installation converts the gallery space into a visual continuum without beginning or end, a dreamlike landscape that envelops the viewer in both the altered physicality of the actual gallery and the constructed landscape created by the images. When visitors walk into the installation, the images’ perspective gives them a sense of being elevated to the second- or third- floor level, as if floating in space among confetti or swirling snowflakes. As the forms of nature intrude, the cityscape becomes partially obscured and fragmented by thousands of organic shapes, united in a round dome of overarching architectural space, producing a feeling of spinning into the illusionary vortex of a shifting, crumbling reality.



**Probably
Would**
2005

**Probably
Would**
2005

- ◀ Монтаж инсталляции
Applying printed film
to the gallery walls
- ◀ Вид инсталляции.
Nailya Alexander Gallery,
Нью-Йорк
Installation view,
Nailya Alexander Gallery,
New York US



Вид инсталляции. Дом художника, Карлсруэ, Германия. Ламинированная термопечать на виниле, размер варьируется, пятиканальное аудио. Звук: Димитрий Касьян.

Installation view, Kunstlerhaus, Karlsruhe D

Laminated thermal inkjet on vinyl, size varies, five channel audio. Sound: Dimitry Kassian.



ИРИНА НАХОВА: Московская инсталляция была создана специально для галереи Дома художников в Карлсруэ, Германия. Была осуществлена и показана в мае 2006 года. Московская инсталляция представляет собой гигантский коллаж, где фотографии зимней Москвы разных лет соединены в единый городской пейзаж, охватывающий все стены и окна галереи. Пространство галереи преобразовано в визуальный континуум без начала и конца, где воображаемый московский пейзаж полностью охватывает зрителя — как в измененном физическом пространстве галереи, так и в пределах созданного изображениями ландшафта. Изображения города существуют внутри силуэтов медведей, тем самым отсылая зрителя к архетипическим представлениям о русской культуре, где косопалый мишка ходит по улицам города и мирно сосуществует с людьми. Этот элемент усиливает сновиденческую атмосферу и добавляет юмор к восприятию инсталляции. Интерактивная скульптура большого белого надувного медведя, как будто материализовавшегося из силуэта со стене, способствует той же цели. У попадающих в это пространство зрителей возникает ощущение одновременного пребывания в разных местах. Изобразительный и звуковой ряд инсталляции безошибочно отсылает восприятие зрителя к зимней Москве: широкие улицы, заснеженные дворы, архитектурные памятники, спальные районы, места поблизости от моего дома на Малой Грузинской. Все это — различные маршруты моего московского бытия, а реальность весеннего германского города, проступающего через архитектуру Дома художника и частично сквозящего через окна, смущает, вносит чувство раздвоенности. Важная часть инсталляции — интерактивность. Помимо скульптуры медведя, который надувается при приближении зрителя, большое и сложное пространство галереи позволило создать разные звуковые зоны, где звуки могут быть независимо активированы проходящим зрителем. Используемые звуковые ряды характерны для Москвы: звуки метро, разговоры на кухне, выскабливание льда и снега дворниками во дворах.

IRINA NAKHOVA: Moscow Installation is a site-specific photographic environment, made especially for the exhibition space at Kunstlerhaus, Karlsruhe, Germany, and shown May, 2006. Moscow Installation meshes and layers large photographic images from different years in Moscow and transforms the entire gallery into a giant, 360° three-dimensional cityscape that spans all walls and the floor. The gallery space is converted into a visual continuum without beginning or end, and becomes a dreamlike landscape that envelops the viewer within both the altered physicality of the actual gallery and the constructed landscape created by the images. All the elements of the landscape exist within the silhouettes of bears. The viewer is directed towards archetypal notions about Russian culture, where the Russian Bear is walking on city streets and peacefully coexisting with people. This element reinforces a dream-like atmosphere and adds humor. An interactive sculpture of a big white inflatable bear, as if materialized from one of the silhouettes off the wall, accomplishes a similar purpose. When visitors walk into this landscape, the images' fragmentation gives them a sense of being simultaneously in various places at the same time: wide streets, overgrown yards, well-known landmarks, Krushchev-era anonymous "sleeping districts" and the vicinity of my apartment on Malaya Gruzinskaya Street — all my various personal routes of Moscow existence. This fragmentation, combined with the reality of the springtime German town seeping through the windows and architecture of Kunstlerhaus, creates confrontation and confusion within a clashing, split-personality of time and space. An important part of the installation is sound, to be triggered by visitors. A large and intricate space can have to different triggering zones; sound is heard independently, not interfering with the perception of the overall installation. Sounds that are typical of the Moscow winter: the subway, private kitchen parties, and the scraping of ice and snow by yardmen will be randomly chosen each time from a professionally recorded sound library created especially for the installation.



Вид инсталляции.
Barbara Bunting Gallery, Детройт, США.
Двенадцать рисунков, смешанная техника,
бумага, печать. 76 × 56 каждый

Installation view,
Barbara Bunting Gallery, Detroit US.
12 mixed media prints on paper. 76 × 56 each





Мама – папа. 2009

Мама – Папа. 2009



◀ **Мама.** 2009.
Холст, масло. 200 × 200.
Мама. 2009.
Oil on canvas. 200 × 200

▲ Вид инсталляции.
Открытая галерея, Москва
Installation view,
Open Gallery, Moscow



▲ Вид инсталляции.
Открытая галерея, Москва
Installation view,
Open Gallery, Moscow



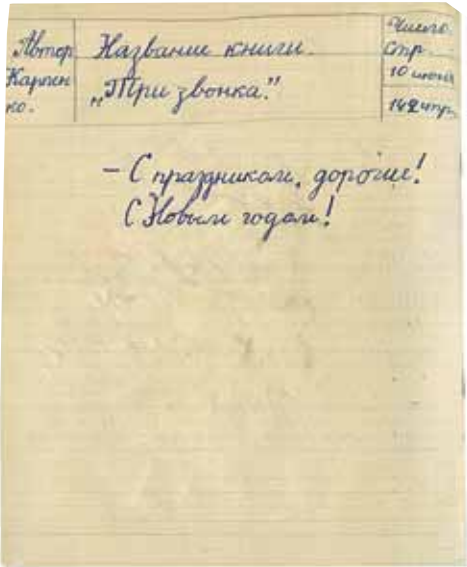
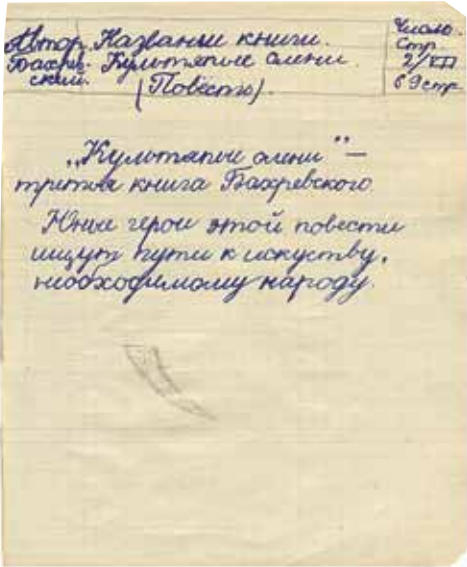
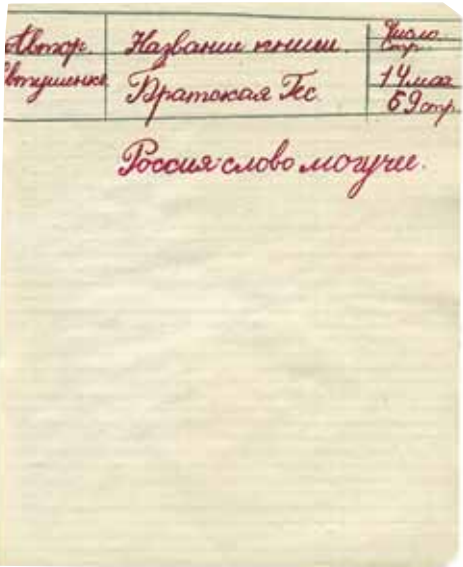
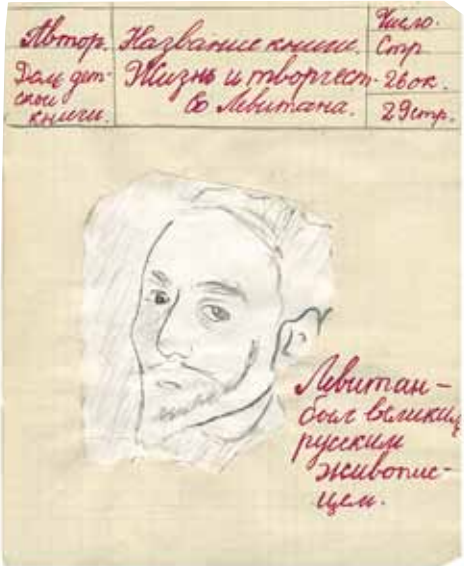
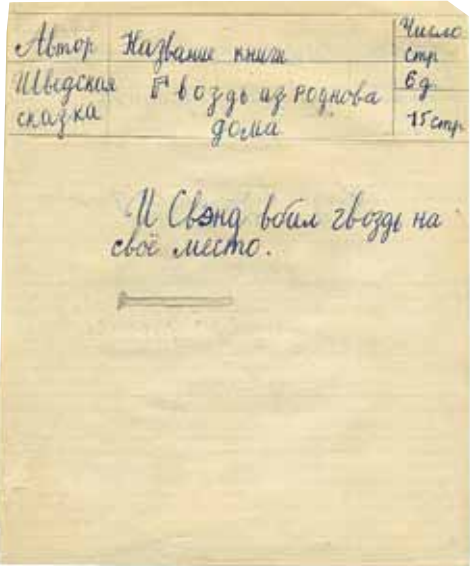
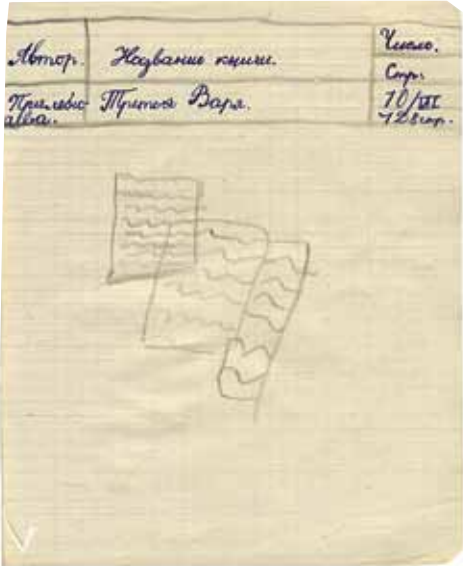
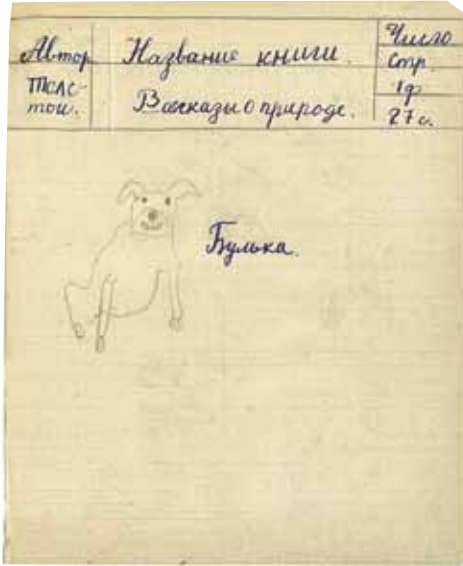
▲ Деталь. панель 33 × 39,
печать на бумаге
Detail: panel 33 × 39,
inkjet on paper

▶▶ Папа. 2008.
Холст, масло. 200 × 200
Папа. 2008.
Oil on canvas. 200 × 200



Внеклассное чтение
2009/1963

Extra Credit Home Reading
2009/1963



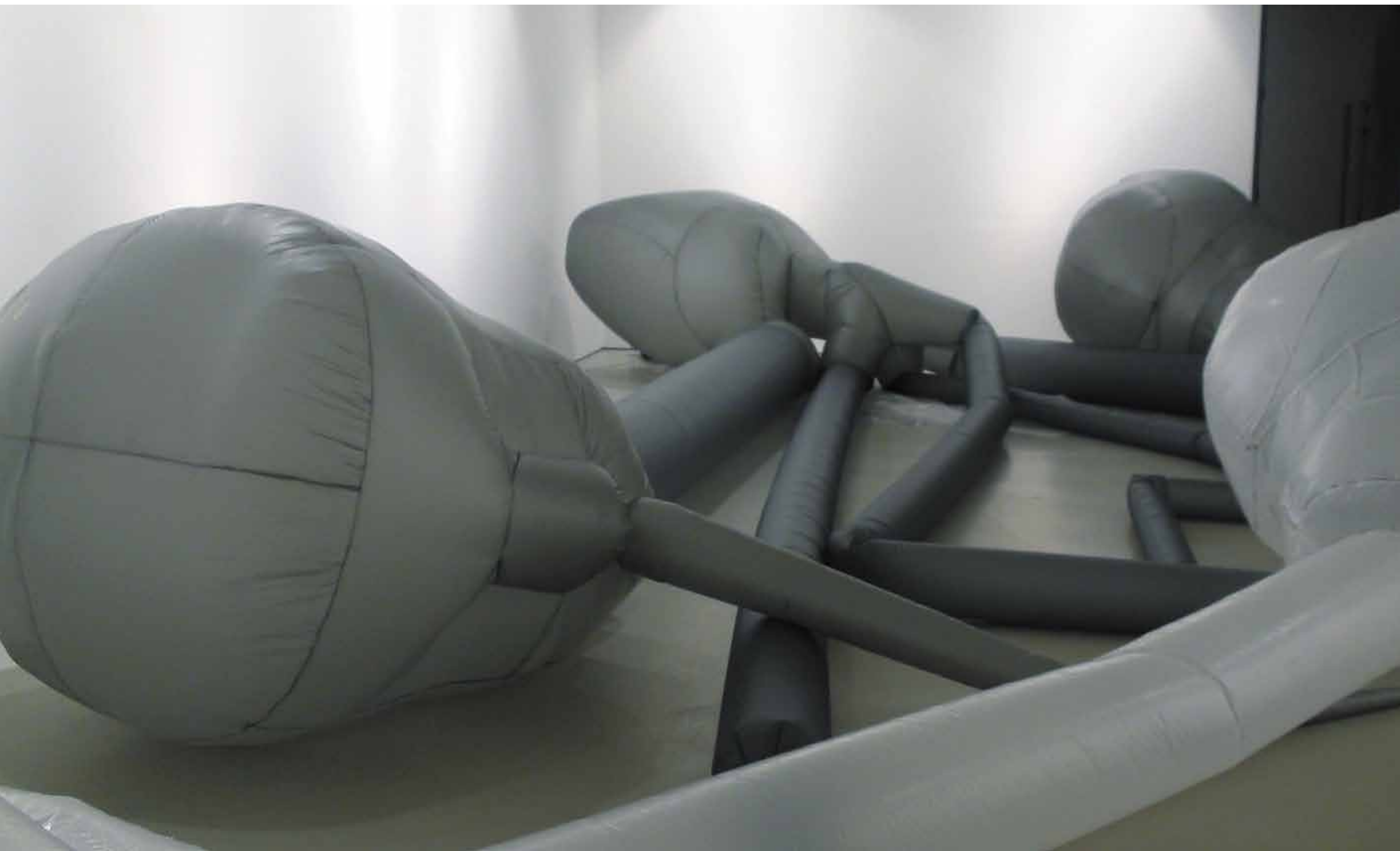
Одиннадцать листов. Бумага, печать. 39 × 33 каждый
11 prints on paper. 39 × 33 each

Вид инсталляции. Orel Art Gallery, Лондон

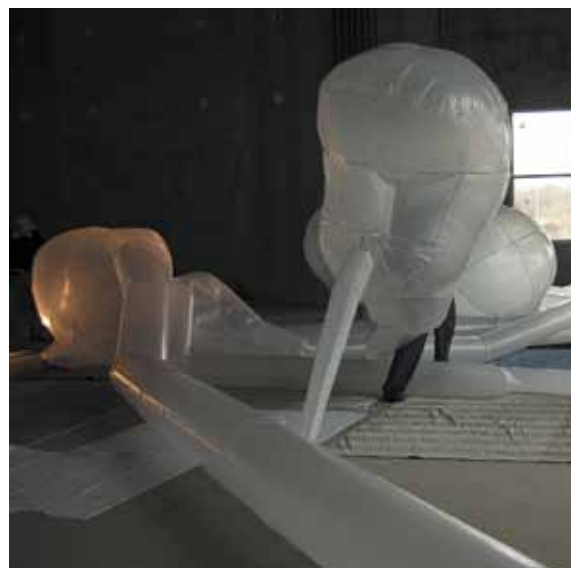
Надувные скульптуры из парашютного шелка и полиэтилена,
размеры варьируются, отработанное машинное масло, два оцинкованных корыта

Installation view, Orel Art Gallery, London UK

Parachute silk and plastic inflatables, variable sizes, used oil, 2 galvanized basins



Работа над инсталляцией. Нью-Джерси. США
Installation in progress. New Jersey US





Инсталляции

Power Shower. 2000

Power Shower. 2000

Пять душевых установок, 5 аудиотрэкков. Общий размер инсталляции 250 × 500
5 shower fixtures, 5 audio tracks. Overall installation size 250 × 500



Installations

Кастрюля. 2010

Pot. 2010

Алюминиевая кастрюля, подставка, выключатель, аудио. 66 × 40 × 40
Aluminum pot, pedestal, switch, audio. 66 × 40 × 40



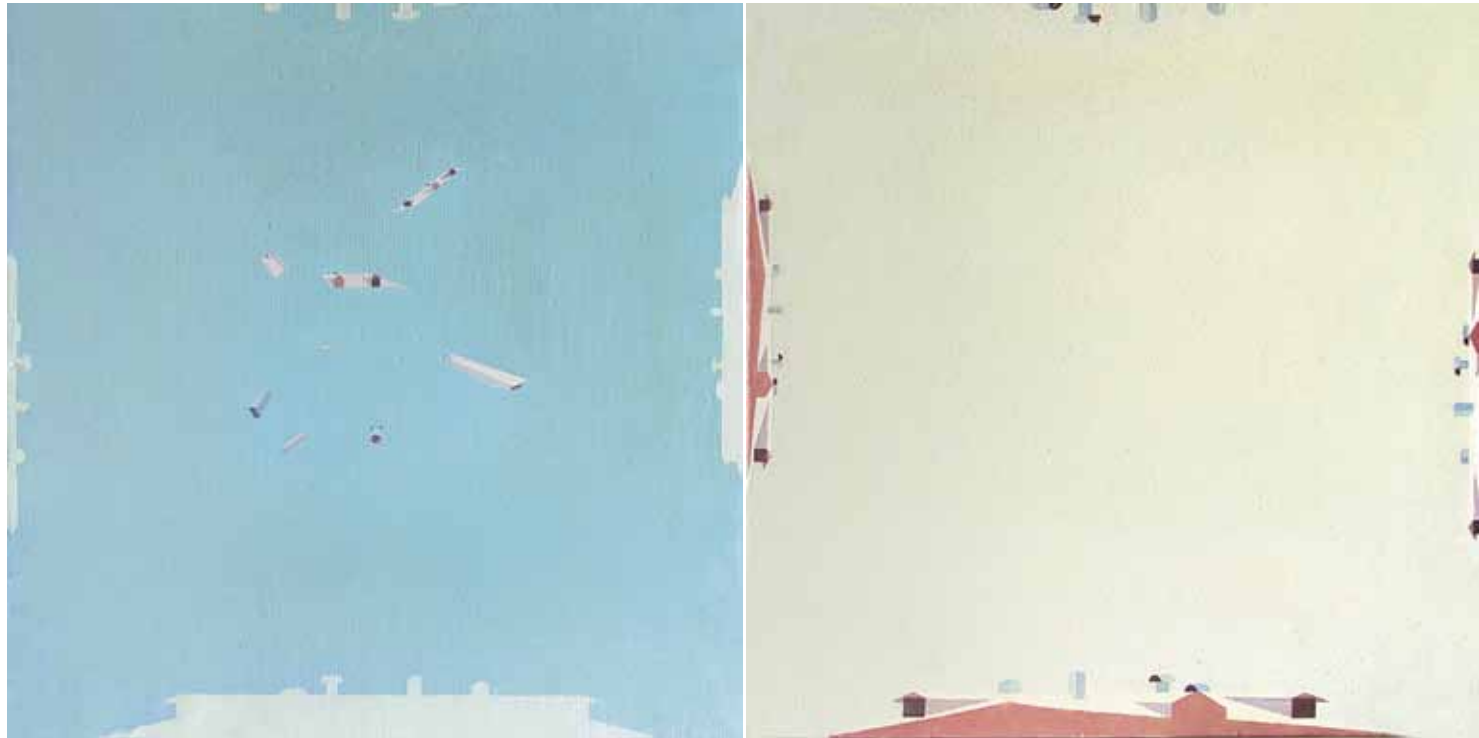
▲ Из Пьеро делла Франческа. Диптих. 1974. Холст, масло. 60 × 45 каждая
From Piero della Francesca. 1974. Diptych. Oil on canvas. 60 × 45 each



▲ Замены. 1976. Полиптих. Холст, масло. 100 × 600 (6 частей, 100 × 100 каждая)
Replacements. 1976. Polyptych. Oil on canvas. 100 × 600 (6 parts, 100 × 100 each)



▲ Замены. 1976. Деталь. Холст, масло. 100 × 100
Replacements. 1976. Detail. Oil on canvas. 100 × 100



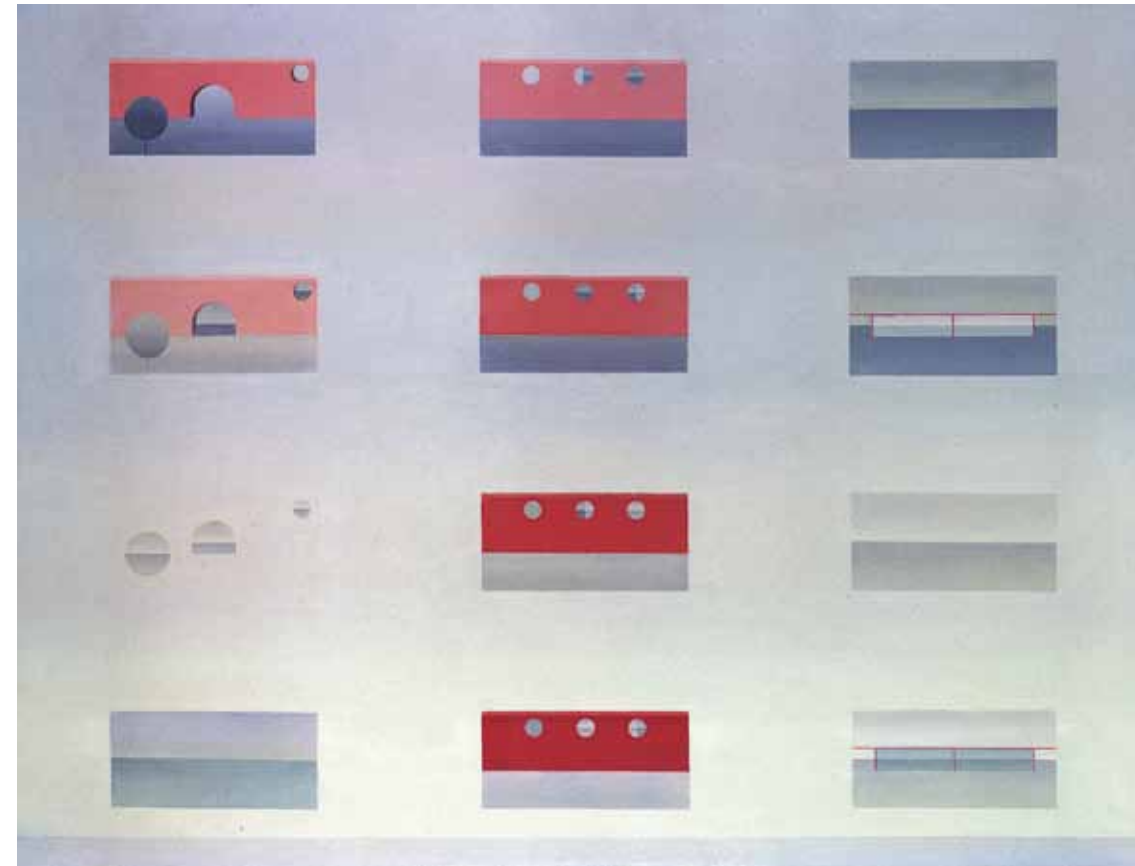
▲ **Крыши.** Диптих. 1976. Холст, масло. 48 × 46 каждая. **Roofs.** 1976. Diptych. Oil on canvas. 48 × 46 each



▲ **Дом.** 1976. Холст, масло. 60 × 80
Частное собрание, Москва
House. 1976. Oil on canvas. 60 × 80
Private collection, Moscow



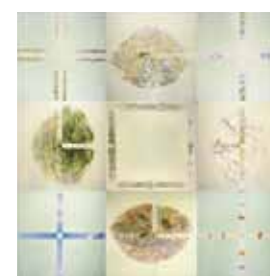
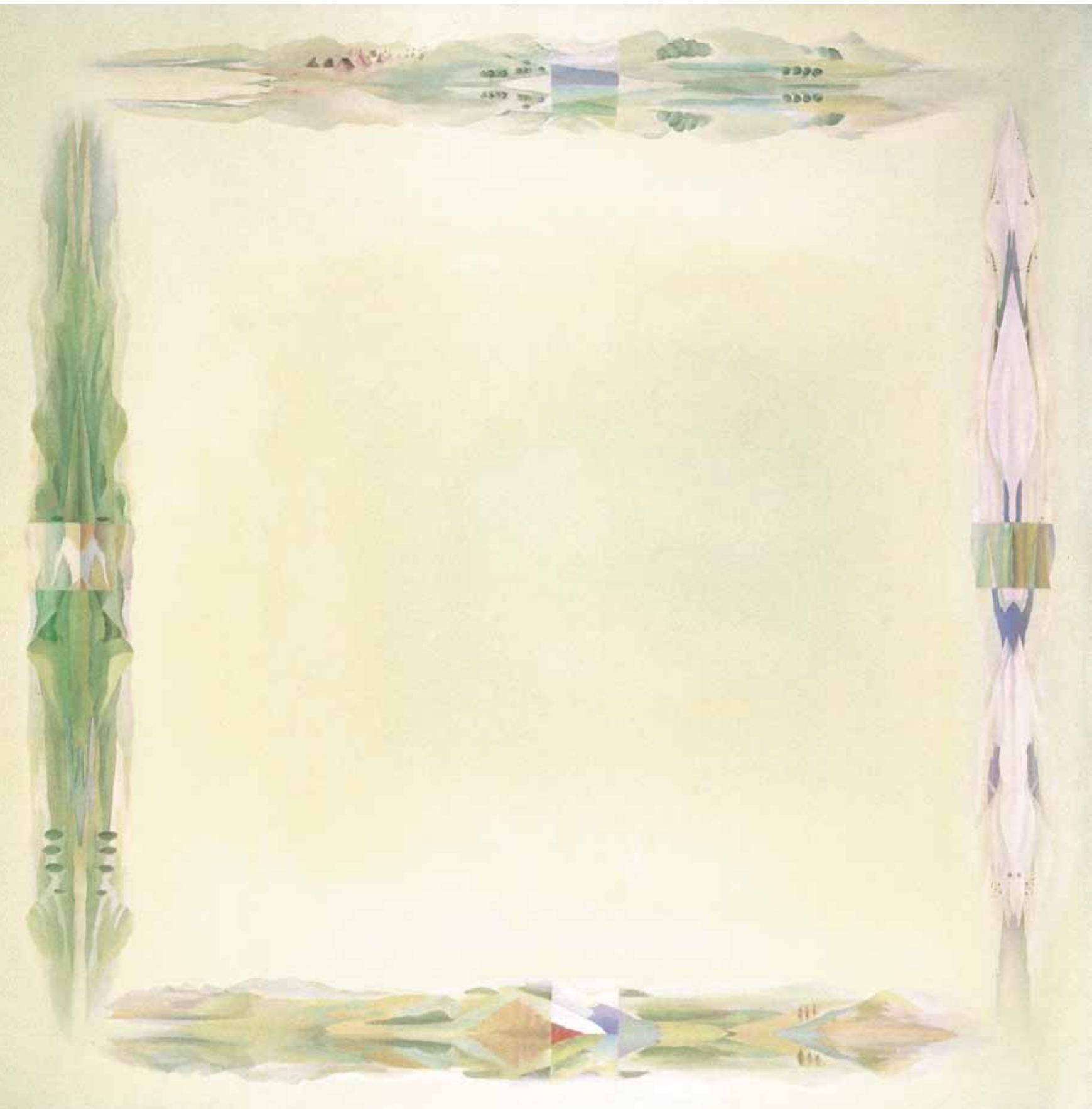
▲ **Идеальный город.** 1976. Холст, масло. 100 × 100
Частное собрание, Швейцария
Ideal City. 1976. Oil on canvas. 100 × 100
Private collection, Switzerland



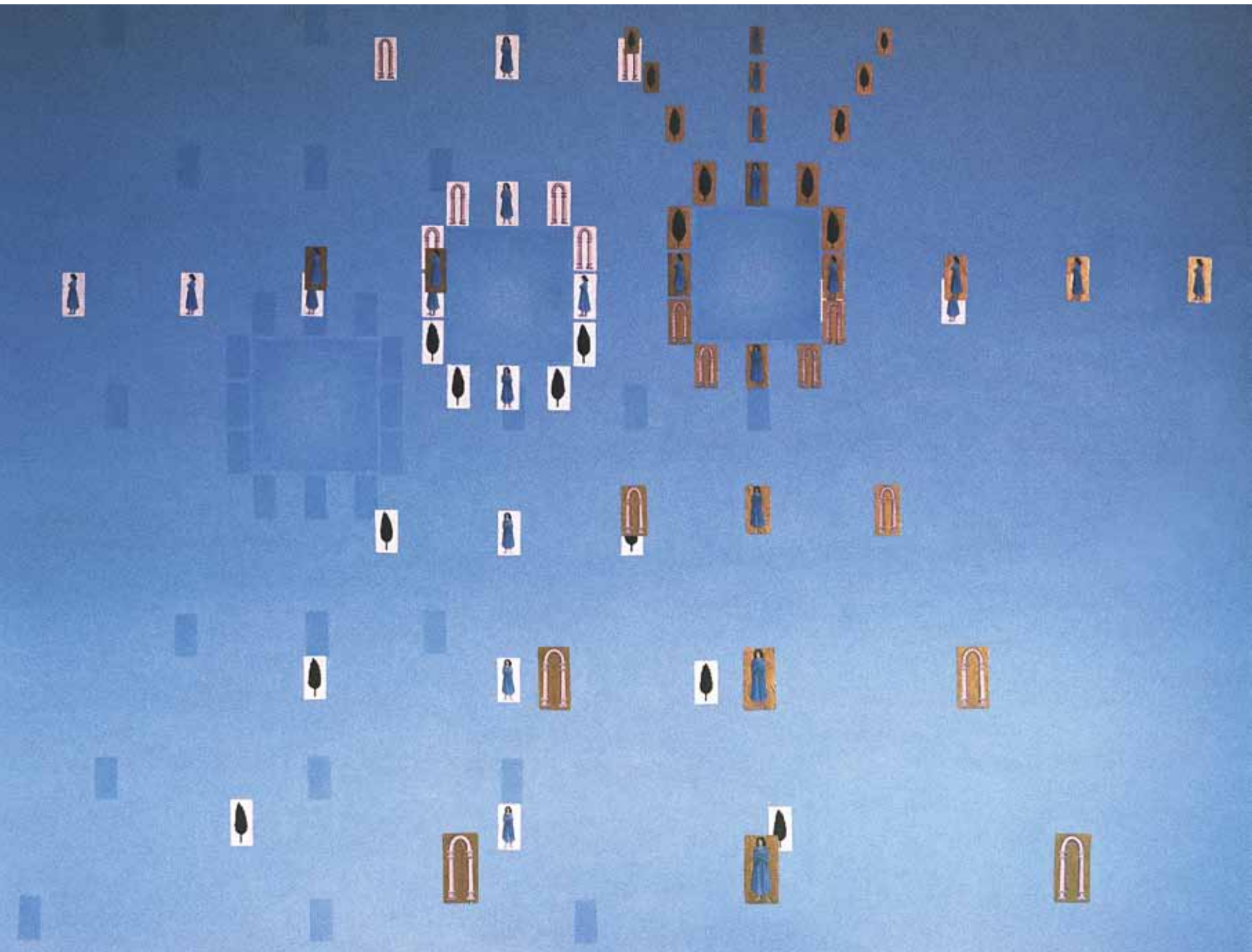
◀ **Стена.** 1978
Холст, масло. 150 × 200
Wall. 1978
Oil on canvas. 150 × 200



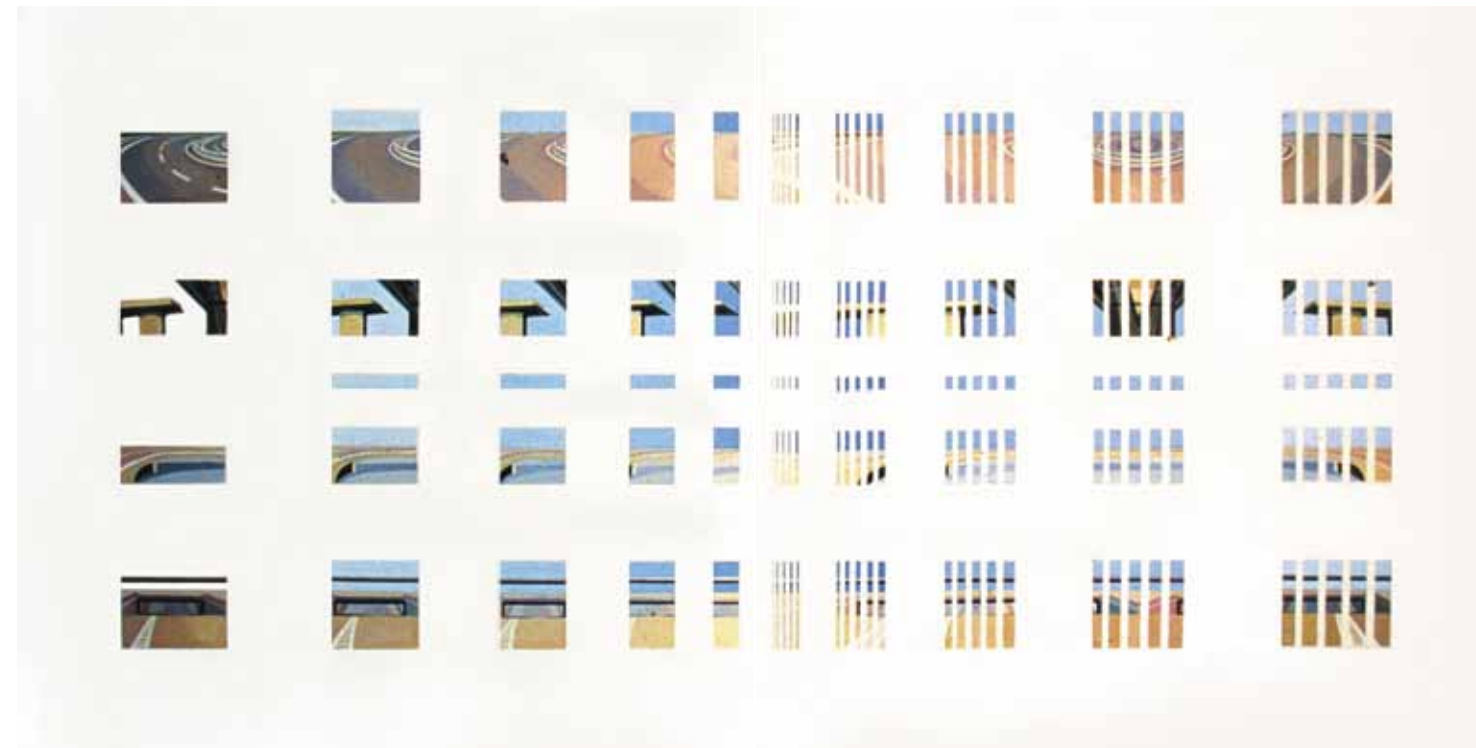
◀ **Времена года.** 1978
Холст, масло. 150 × 200
Seasons. 1978
Oil on canvas. 150 × 200



◀ **Плафон "Времена года".** 1979. Холст, масло. 450×450 (9 частей, 150×150 каждая)
Plafond: Seasons. 1979. Oil on canvas. 450×450 (9 parts, 150×150 each)

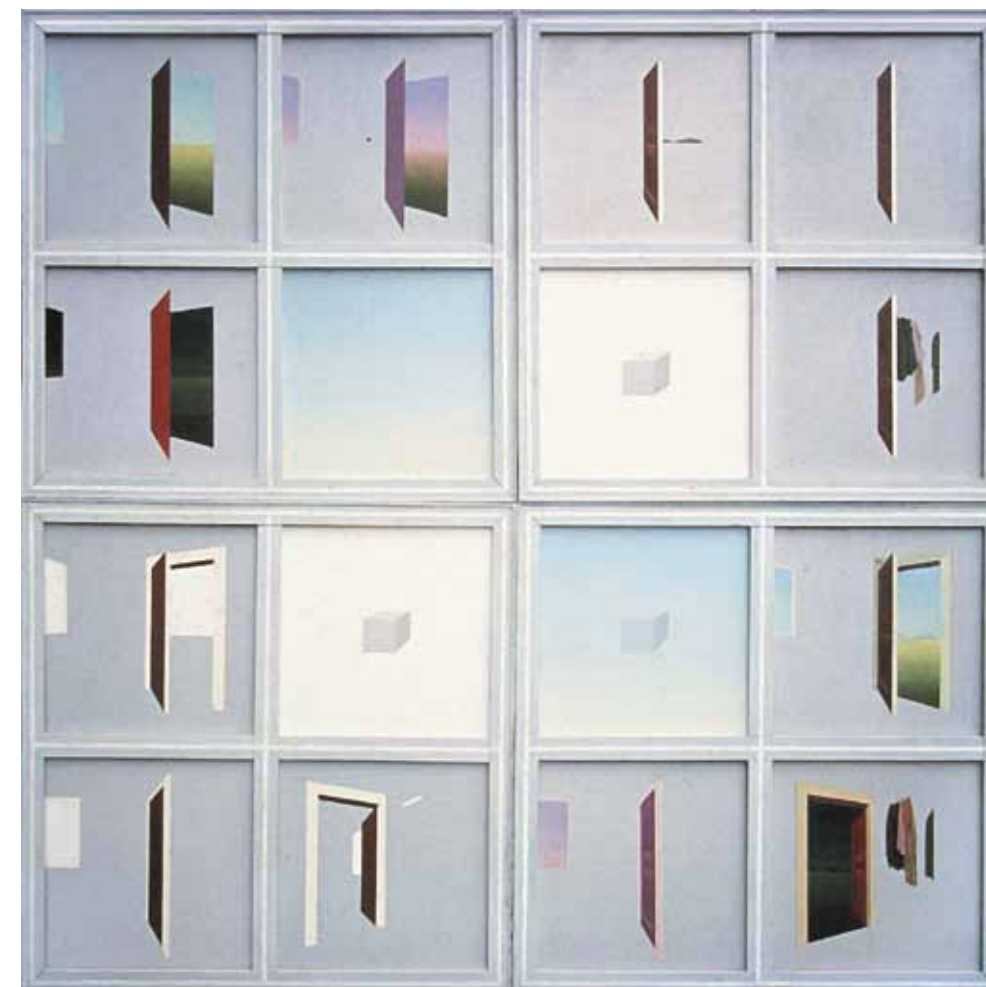


▲ **Формула.** 1979. Холст, масло. 150 × 200. Утеряна и разыскивается
Formula. 1978. Oil on canvas. 150 × 200. Missing and wanted



▲ **Границы Видимости**
 Диптих. 1980. Холст, масло
 100 × 200 каждая

Visual boundaries
 Diptych. 1980. Oil on canvas
 100 × 100 each



◀ **Алфавит.** 1981. Масло,
 оргалит, дерево. 230 × 230
Alphabet. 1981. Oil on masonite
 board, wood. 230 × 230



▲ **Вариативный пейзаж.** 1983. Оргалит, масло. 125 × 125 (25 × 25 каждая панель).
Собрание Zimmerli Art Museum, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США

Variable Landscape. 1983. Oil on masonite board. 125 × 125 (25 × 25 each panel).
Collection of Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ US

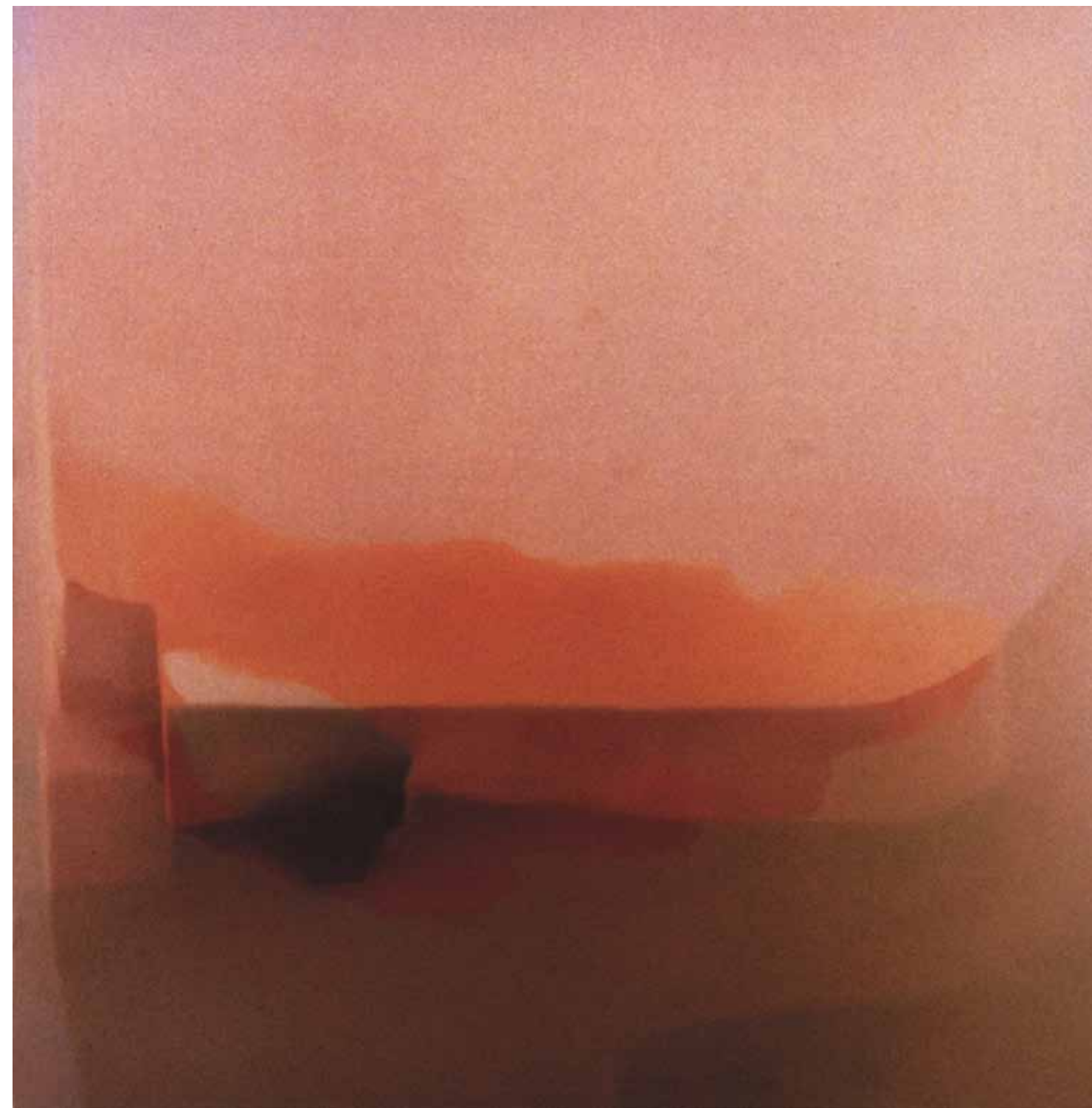


◀ **Триптих.** 1983
Холст, Масло. 150 × 150 каждая

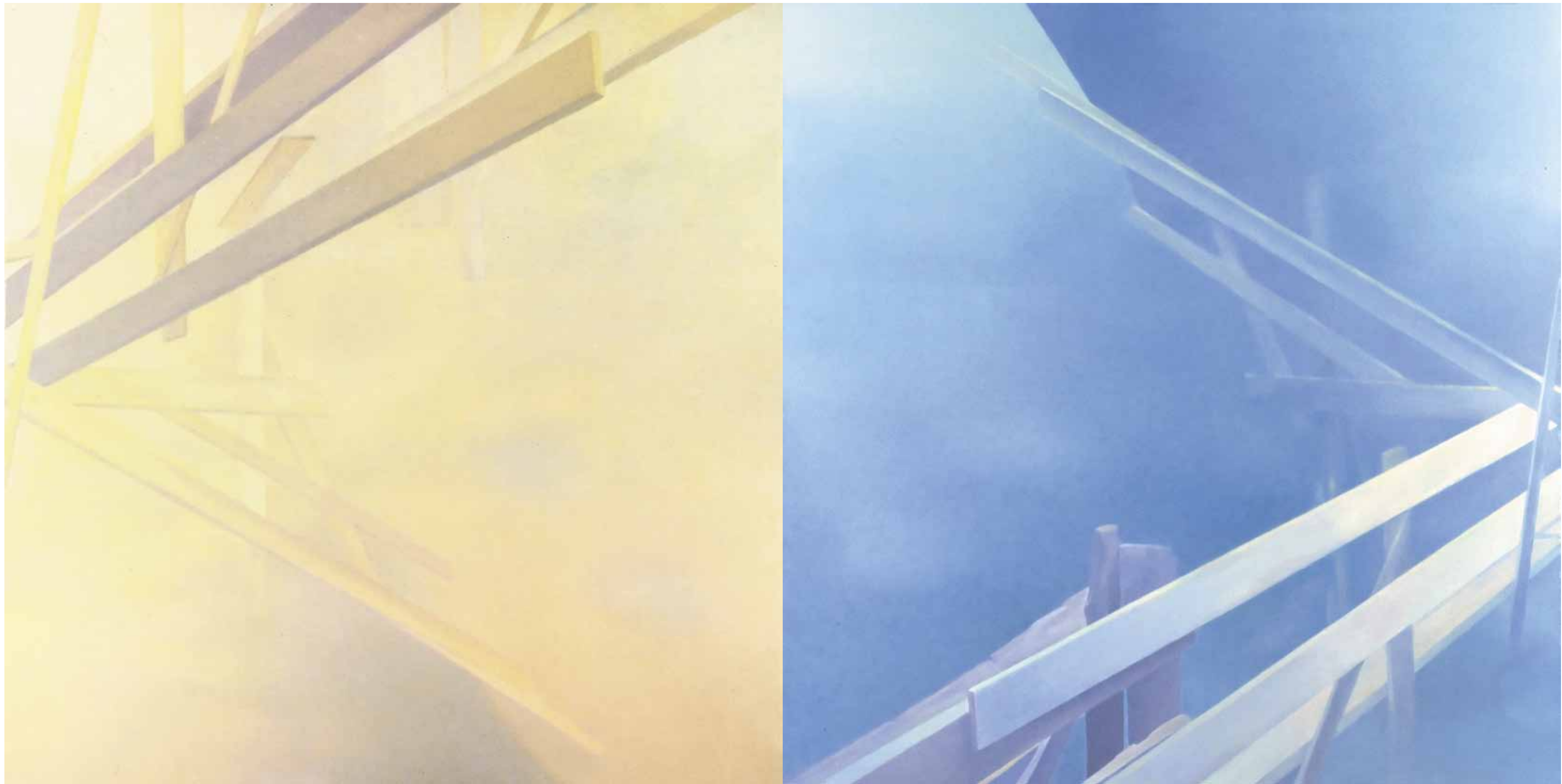
Triptych. 1983
Oil on canvas. 150 × 150 each



▲ **Розетка.** 1984. Холст, масло. 150 × 150. Частное собрание, Москва
Rosette. 1984. Oil on canvas. 150 × 150. Private collection, Moscow



▲ **Кирпич.** 1984. Холст, масло. 150 × 150. Частное собрание, Москва
Brick. 1984. Oil on canvas. 150 × 150. Private collection, Moscow



▲ **Леса.** Диптих. 1984. Холст, масло. 150 × 150 каждая. Собрание Zimmerli Art Museum, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США
Scaffolding. 1984. Diptych. Oil on canvas. 150 × 150 each. Collection of Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ US



▲ **Стена № 1.** 1985. Холст, масло. 200 × 200. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных, Москва
Wall No. 1. 1985. Oil on canvas. 200 × 200. Collection of Ekaterina and Vladimir Semikhin, Moscow

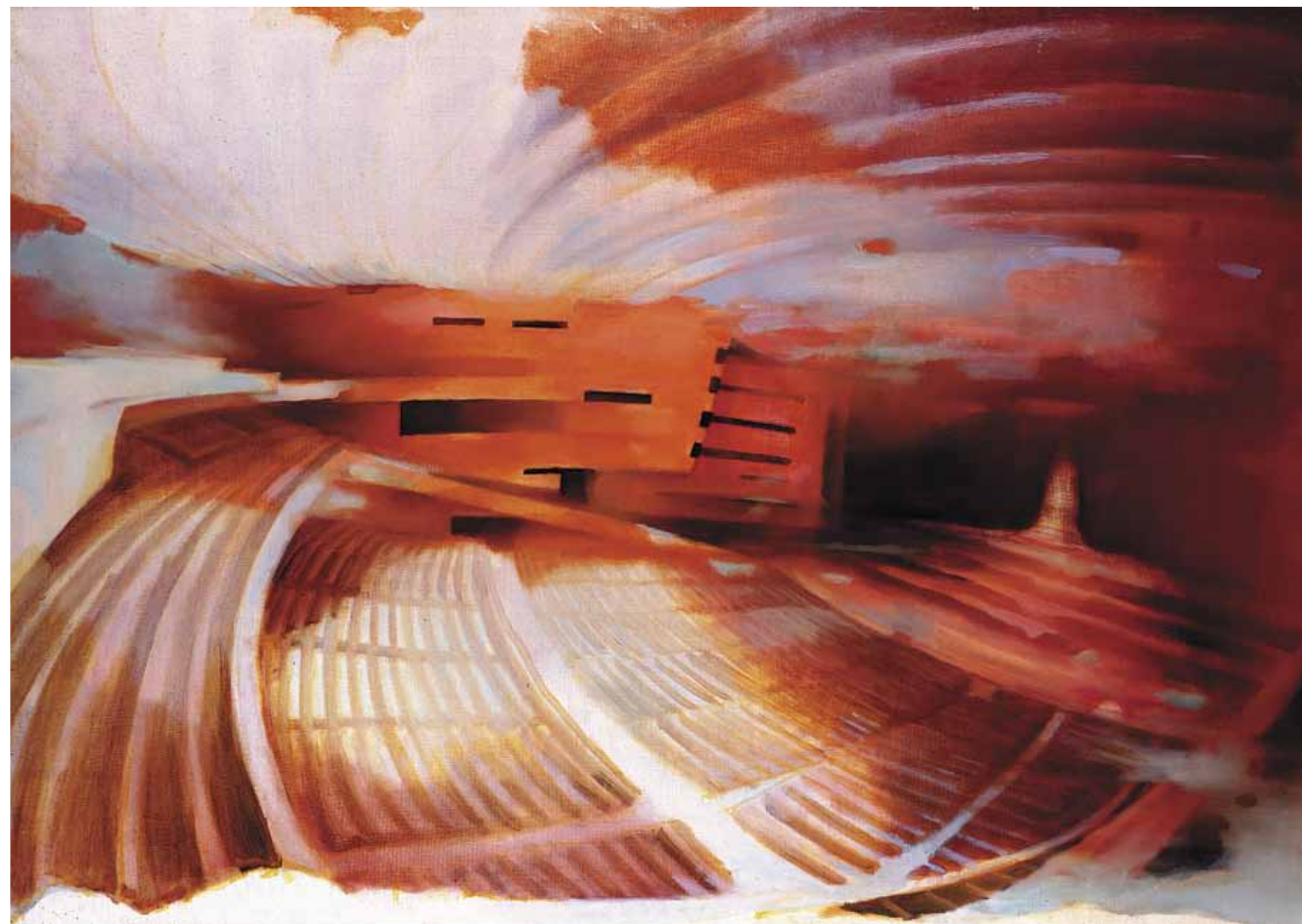


▲ **Стена № 2.** 1986. Холст, масло. 200 × 200. Утрачена и разыскивается
Wall No. 2. 1986. Oil on canvas. 200 × 200. Missing and wanted

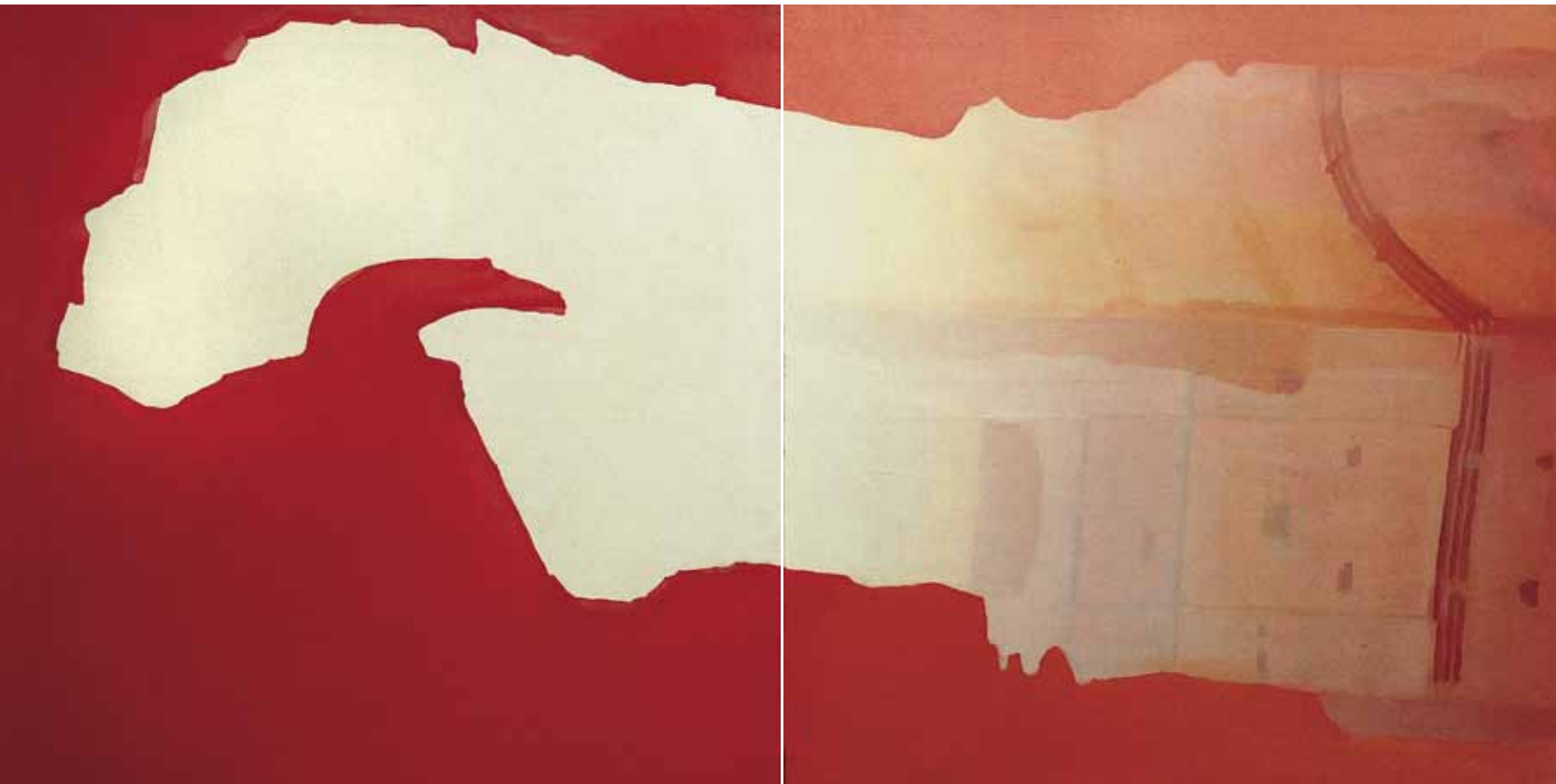


▲ **Забор.** Диптих. 1986. Оргалит, масло. 125 x 125 каждая. Частное собрание, США
Fence. 1986. Diptych. Oil on masonite board. 125 x 125 each. Private collection, USA

▼ **Психдиспансер.** Диптих. 1986. Холст, масло. 150 x 150 каждая
Psychiatric clinic. 1986. Diptych. Oil on canvas. 150 x 150 each



▲ **Амфитеатр/Дворец съездов.** 1987. Холст, масло
140 x 200. Частное собрание, Швейцария
Amphitheater/Convention Hall. 1987. Oil on canvas
140 x 200. Private collection, Switzerland



▲ **Башня.** Полиптих. 1988. Холст, масло. 100 × 400 (4 части, 100 × 100 каждая). Частная коллекция, США
Tower. 1988. Polyptych. Oil on canvas. 100 × 400 (4 parts, 100 × 100 each). Private collection, USA

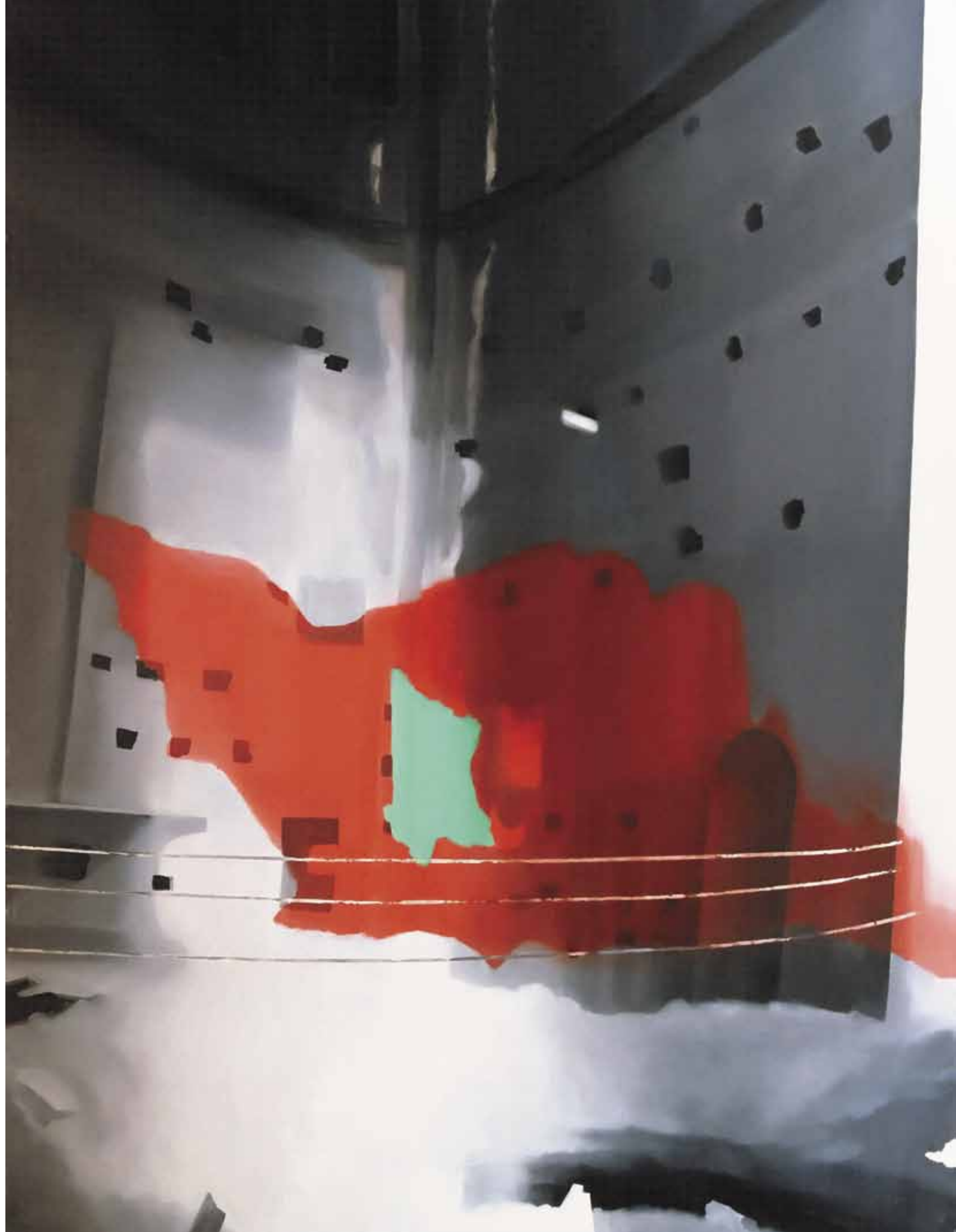


- **Двойное зрение.**
Полиптих. 1988.
Холст, масло. 4 части,
150 × 200 каждая
- Double Vision.**
1988. Polyptych.
Oil on canvas. 4 parts,
150 × 200 each.

▼ *На следующем развороте:*

- ▼ **Одновременный
контраст.** Диптих.
1989. Холст, масло.
200 × 150 каждая
- At the next spread:*
- Simultaneous
Contrast.** 1989.
Diptych. Oil on
canvas. 200 x 150 each







▲ **Мёбиус.** Диптих. 1990. Холст, масло. 124 × 396
Mobius. 1990. Diptych. Oil on shaped canvas. 124 × 396



► **Таблицы для определения
цветного зрения № 1.** Диптих. 1990.
Холст, масло. 150 × 150 каждая.
Частное собрание, Италия
Eye Chart for Color Vision No. 1.
1990. Diptych. Oil on canvas. 150 × 150 each.
Private collection, Italy



◄ **Таблицы для определения
цветного зрения № 2.** Диптих. 1990.
Холст, масло. 150 × 150 каждая.
Частное собрание, Италия
Eye Chart for Color Vision No. 2.
1990. Diptych. Oil on canvas. 150 × 150 each.
Private collection, Italy



▲ **Машина.** 1996. Масло, четыре офсетные алюминиевые пластины, алюминий. 114×457.
Car. 1996. Oil on four found offset aluminum plates, aluminum. 114×457



▲ **Домашняя живопись № 2.** 1998. Холст, масло. 200 × 200
Home Painting No.2. 1998. Oil on linen. 200 × 200



▲ **Домашняя живопись: салат.** 1999. Холст, масло. 61 × 76
Собрание Германа Титова, Вологда
Home Painting. Salad. 1999. Oil on canvas. 61 × 76
Collection of German Titov, Vologda RU



◀ **Без названия.** 1999. Холст, масло. 200 × 200
Home Untitled. 1999. Oil on canvas. 200 × 200



▲ **Основные цвета 2.** 2003. Холст, масло, акрил. 116 × 183
Primary Colors 2. 2003. Acrylics and oil on canvas. 116 × 183



▲ **Основные цвета 1.** 2003. Холст, масло, акрил. 116 × 183
Primary Colors 1. 2003. Acrylics and oil on canvas. 116 × 183



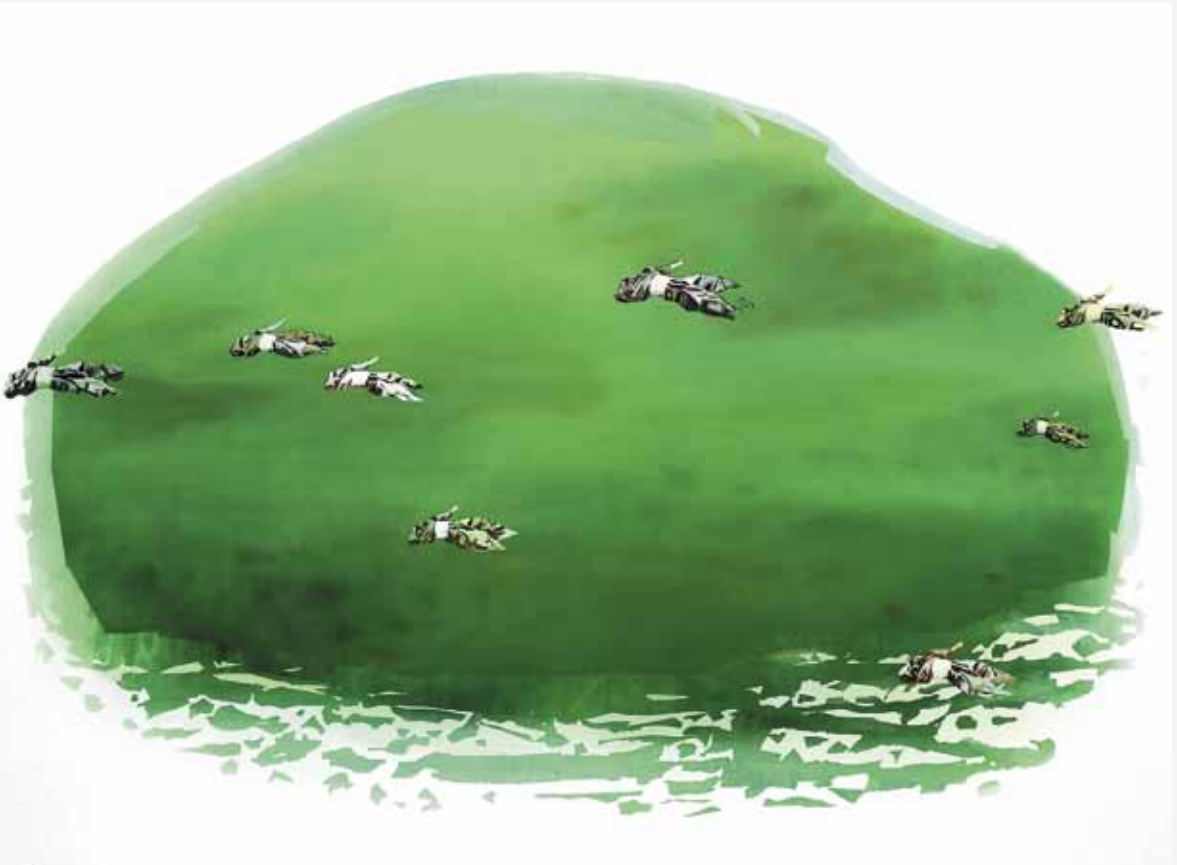
► **Из ниоткуда: гора.**
2004. Холст, масло,
акрил. 150 × 200
From Nowhere: Mountain.
2004. Acrylics and oil
on canvas. 150 × 200



► **Из ниоткуда: постель.**
2004. Холст, масло,
акрил. 150 × 200
From Nowhere: Bed.
2004. Acrylics and oil
on canvas. 150 × 200



◄ **Из ниоткуда: стул.**
2004. Холст, масло,
акрил. 150 × 200
From Nowhere: Chair.
2004. Acrylics and oil
on canvas. 150 × 200



◄ **Из ниоткуда: поле.**
2004. Холст, масло,
акрил. 150 × 200
From Nowhere: Field.
2004. Acrylics and oil
on canvas. 150 × 200

►► На следующем развороте:

Упражнения в цвете 2.
2008. Холст, масло,
акрил. 200 × 150

Next spread:

Color Exercise 2. 2008.
Acrylics and oil on canvas.
200 × 150

На следующем развороте:

Упражнения в цвете 1.
2008. Холст, масло,
акрил. 200 × 150

Next spread:

Color Exercise 1. 2008.
Acrylics and oil on canvas.
200 × 150



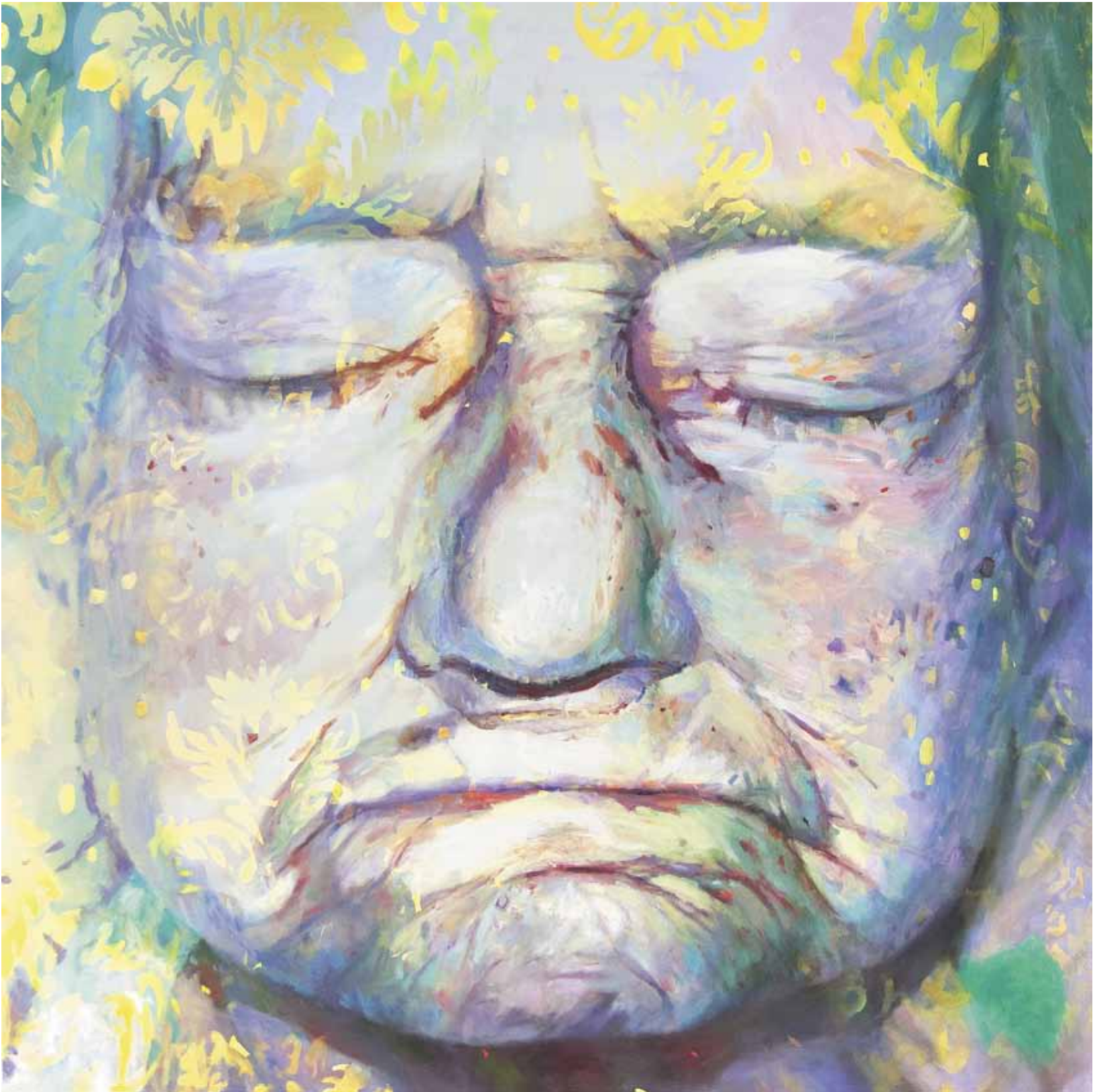




◀◀ На предыдущем развороте:
Previous spread:
Упражнения в цвете 4. 2008. Холст, масло, акрил. 200 × 150
Color Exercise 4. 2008. Acrylics and oil on canvas. 200 × 150
Упражнения в цвете 3. 2008. Холст, масло, акрил. 200 × 150
Color Exercise 3. 2008. Acrylics and oil on canvas. 200 × 150

▲ **Перцы и баклажан.** Триптих.
2010. Холст, масло,
акрил. 61 × 141,5
(61 × 45,5; 61 × 50,5; 61 × 45,5)
Peppers and eggplant. 2010.
Triptych. Acrylics and oil on canvas.
61 × 141,5 (61 × 45,5; 61 × 50,5; 61 × 45,5)

▶▶ **Мама 2.** 2010.
Холст, масло.
200 × 200
Mama 2. 2010.
Oil on canvas.
200 × 200





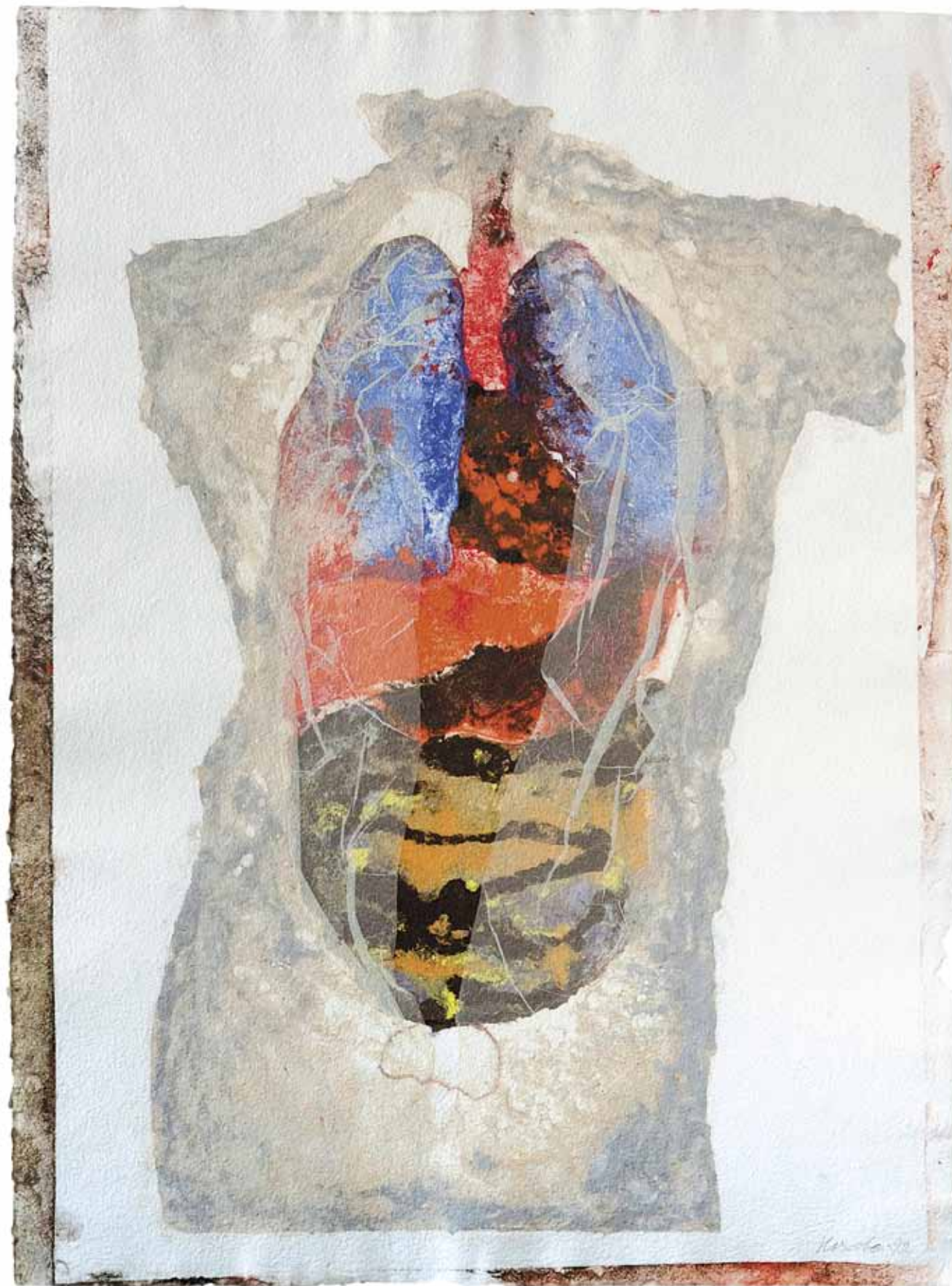
▲ **Органы чувств: яблоко.** Диптих. 2010. Холст, масло. 78×78
Senses: Apple. Diptych. 2010. Oil on canvas. 78×78



▲ **Органы чувств: роза.** Диптих. 2010. Холст, масло. 73,5 × 73,5
Senses: Rose. Diptych. 2010. Oil on canvas. 73,5 × 73,5



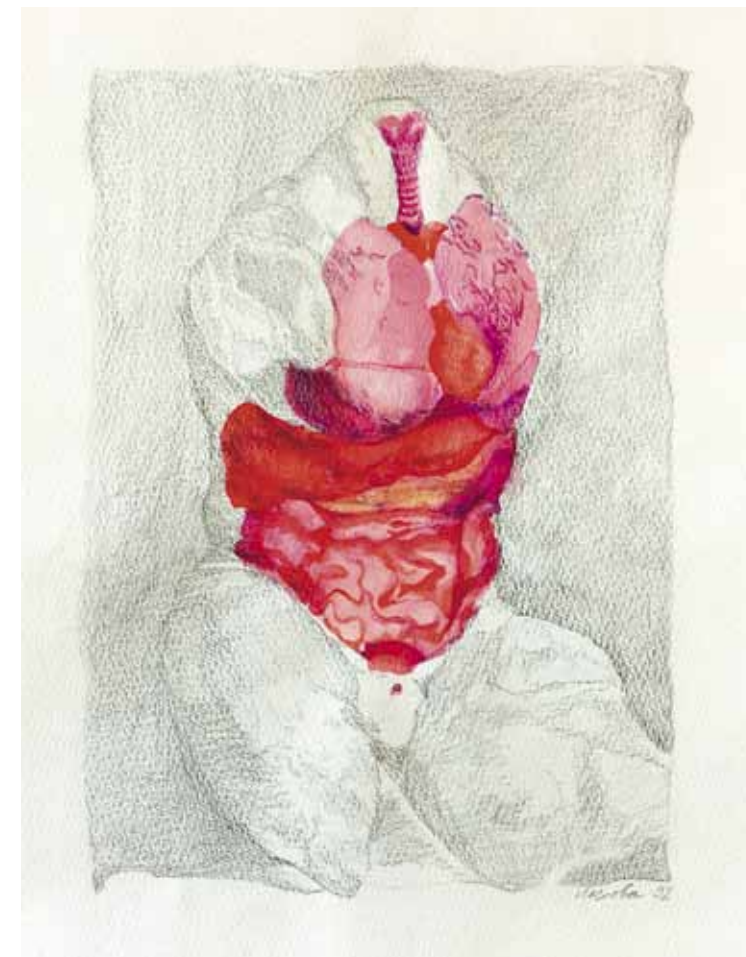
- **Афродита.** 1992.
Литая бумага,
цветная пульпа,
нити. 74.5 × 55.5
Aphrodite. 1992.
Cast paper, color pulp,
ropes. 74.5 × 55.5
- **Аполлон.** 1992.
Литая бумага,
цветная пульпа,
нити. 74.5 × 55.5
Apollo. 1992.
Cast paper, color pulp,
ropes. 74.5 × 55.5





▲ **Афродита.** 1992.
Бумага, карандаш,
акварель. 48 × 36

Aphrodite. 1992.
Pencil on paper,
watercolor. 48 × 36



▲ **Мужской торс.** 1992.
Бумага, карандаш,
акварель. 48 × 36

Male Torso. 1992.
Pencil on paper,
watercolor. 48 × 36

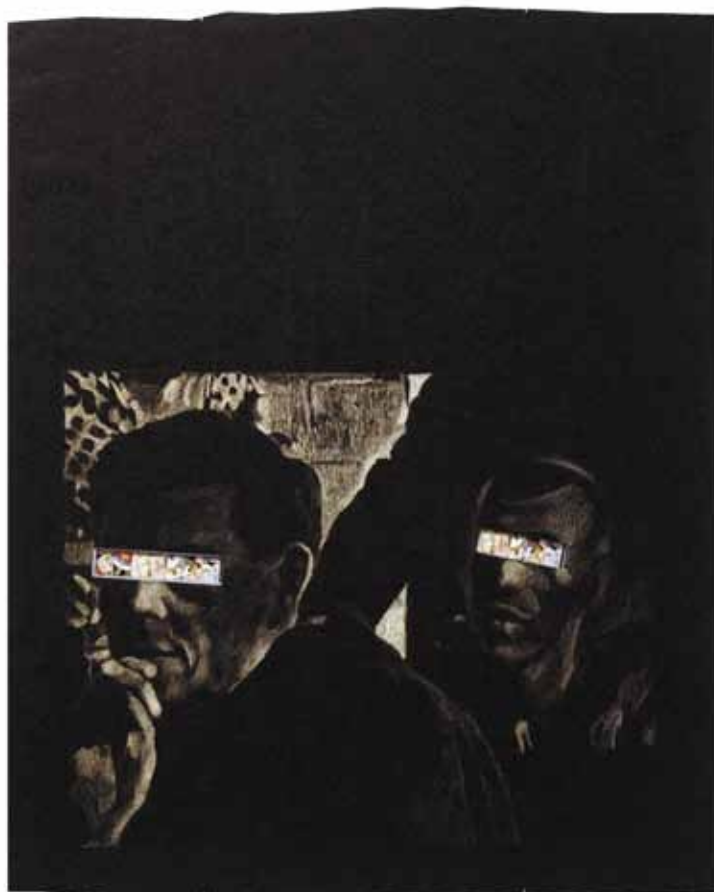
◀◀ **Афродита.** 1992. Литая бумага,
цветная пульпа, нитки. Фрагмент
Aphrodite. 1992. Cast paper, color
pulp, ropes. Detail



▲ **Мозг.** 1992. Бумага, карандаш,
акварель, коллаж. 24 × 30
Brain. 1992. Pencil and watercolors
on paper, collage. 24 × 30



►► **Голова.** 1994.
Литография на бумаге. 112 × 86
Head. 1994.
Lithograph on paper. 112 × 86



▲ **Рождество в Чистилище.** 1995.
Асфальтовая бумага, пенокартон,
карандаш, электроника.
106 × 92, 112 × 92, 106 × 92, 115 × 92,
Christmas in Purgatory. 1995.
Pencil on asphalt paper,
foamcore, electronics.
106 × 92, 112 × 92, 106 × 92, 115 × 92





▲ **Бонус.** 2001. Бумага, гуашь, акварель, цветные карандаши. 38 × 51
Bonus. 2001. Colored pencils, watercolors and gouache on paper. 38 × 51



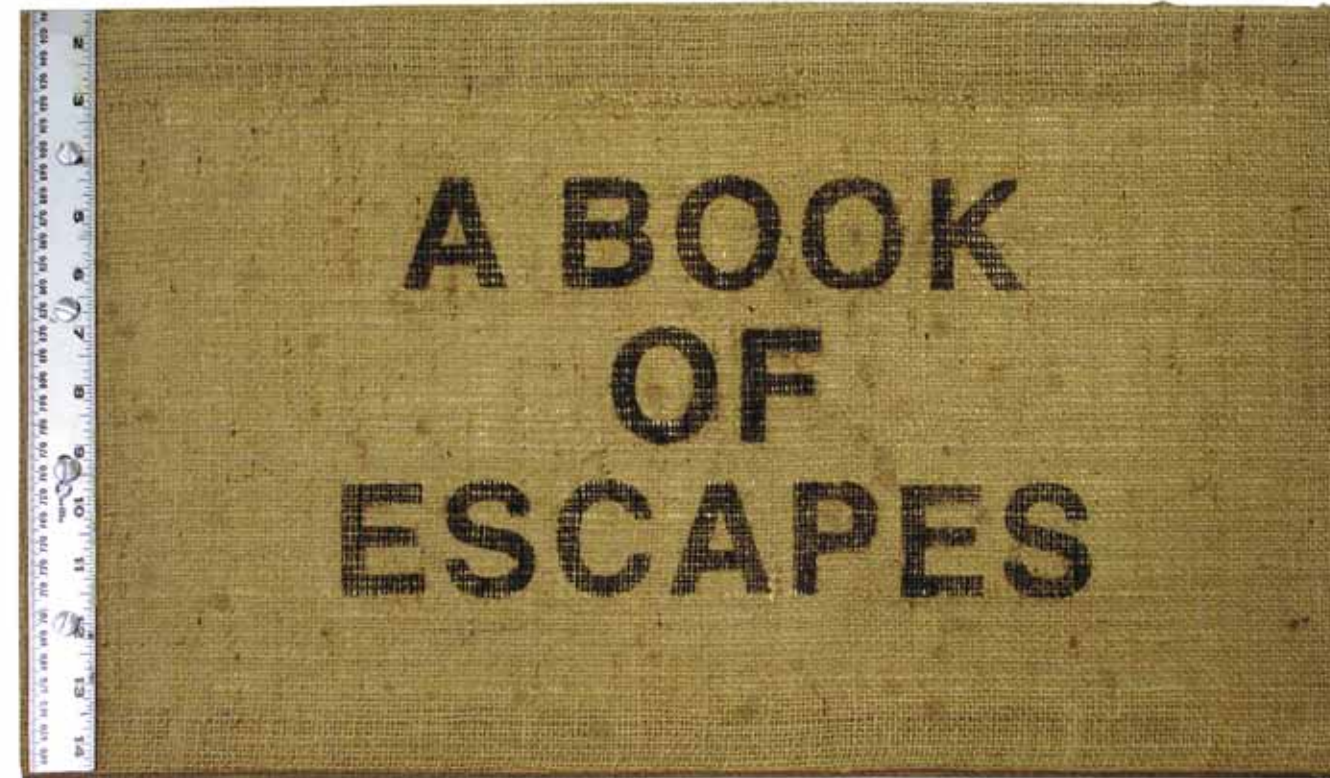
▲ **Champion Says Yes.** 2001. Бумага, гуашь, акварель, цветные карандаши. 38 × 51
Champion Says Yes. 2001. Colored pencils, watercolors and gouache on paper. 38 × 51

A Book of Escapes 1997

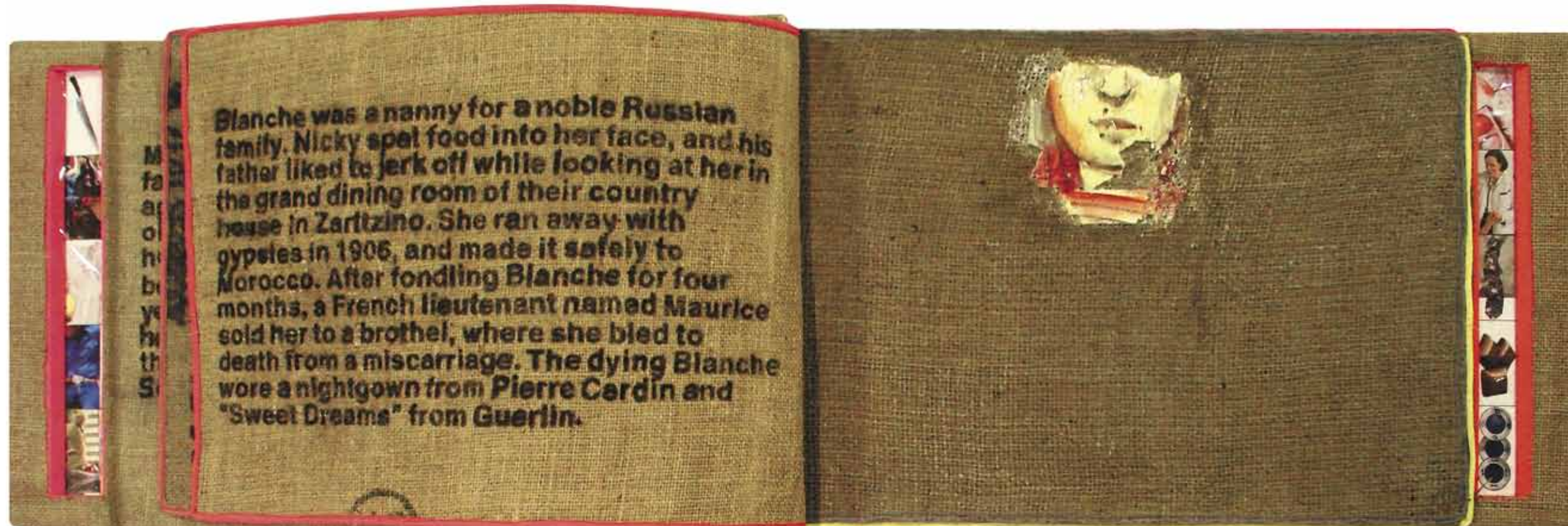
Печать на холсте, ткань, гипс, акварель,
электроника, алюминий. 34 × 58 × 34

Print on canvas, fabric, gypsum, watercolor,
electronics, aluminum. 34 × 58 × 34

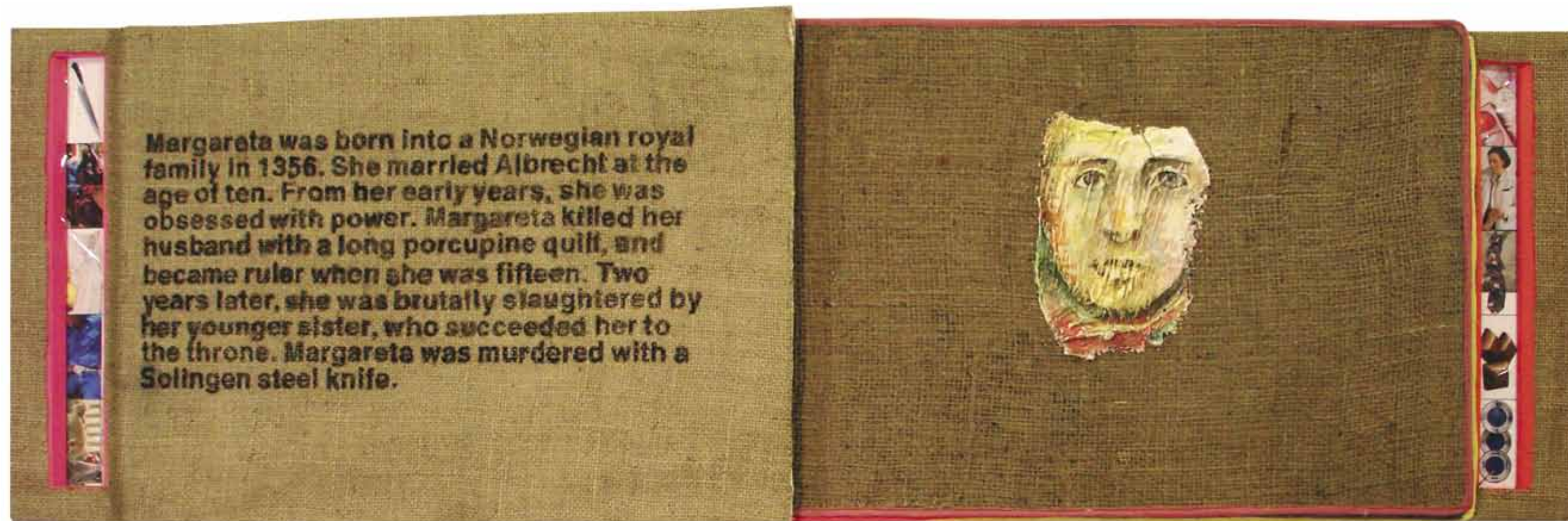
A Book of Escapes 1997



Текст Ирины Наховой
Перевод с английского
Алисы Олевой
Text by Irina Nakhova

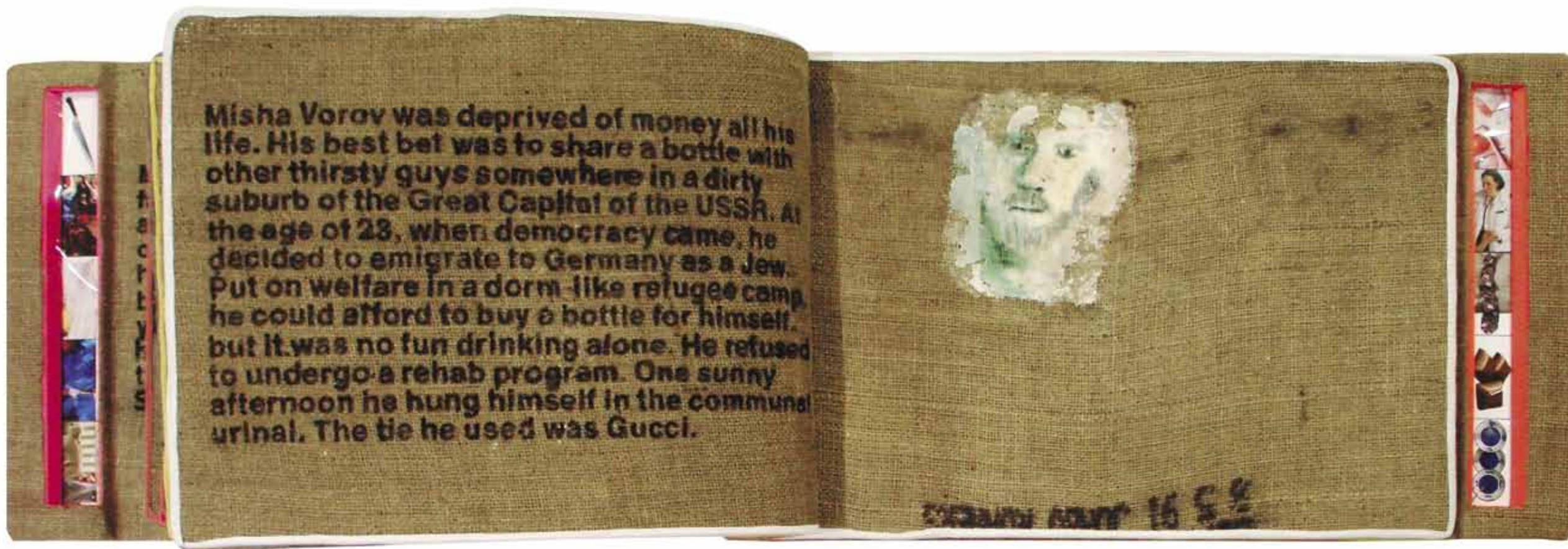


Бланш служила няней в дворянской русской семье. Ребенок Никки плевался едой ей в лицо, а его отец любил мастурбировать, глядя на девушку в гостиной их загородного дома в Царицыно. Она сбежала с цыганами в 1906 году и благополучно добралась до Марокко. На четыре месяца ее приласкал французский лейтенант Морис, а после продал в бордель, где она умерла от потери крови во время выкидыша. На умирающей Бланш была надета ночная сорочка от Пьера Кардена, и надушена она была "Сладкими мечтами" от Герлена.



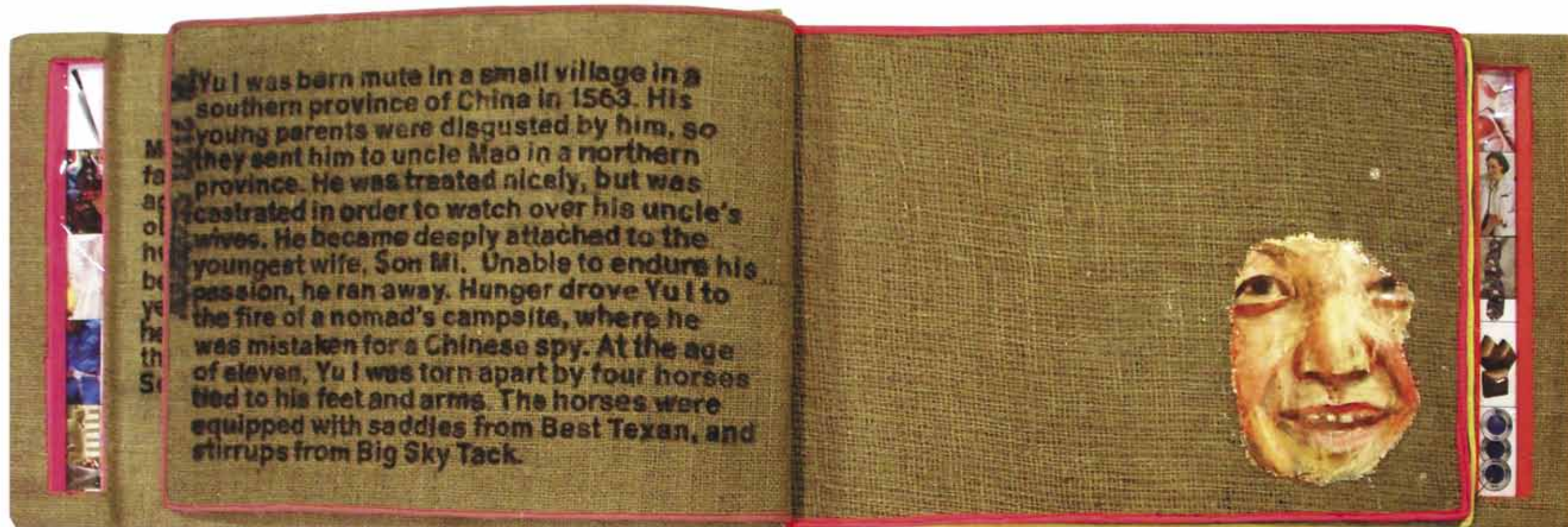
Margareta was born into a Norwegian royal family in 1356. She married Albrecht at the age of ten. From her early years, she was obsessed with power. Margareta killed her husband with a long porcupine quill, and became ruler when she was fifteen. Two years later, she was brutally slaughtered by her younger sister, who succeeded her to the throne. Margareta was murdered with a Solingen steel knife.

Маргарета родилась в королевской семье в Норвегии в 1356 году. В десять лет она вышла замуж за Альбрехта. Уже с ранних лет девочка была одержима властью. Маргарета убила своего мужа длинной иглой дикобраза и в 15 лет начала править страной. Два года спустя она была жестоко зарезана своей младшей сестрой, которая сменила ее на троне. Маргарета была убита золингенским стальным ножом.

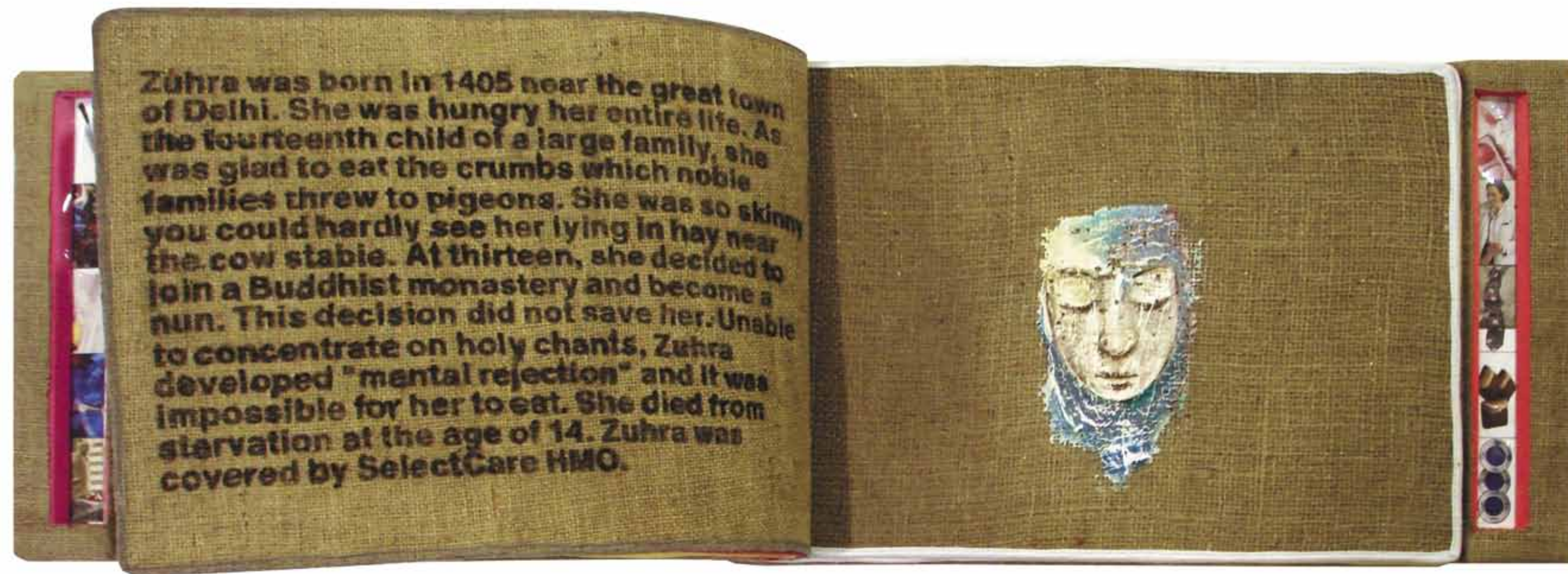


Misha Vorov was deprived of money all his life. His best bet was to share a bottle with other thirsty guys somewhere in a dirty suburb of the Great Capital of the USSR. At the age of 23, when democracy came, he decided to emigrate to Germany as a Jew. Put on welfare in a dorm-like refugee camp, he could afford to buy a bottle for himself, but it was no fun drinking alone. He refused to undergo a rehab program. One sunny afternoon he hung himself in the communal urinal. The tie he used was Gucci.

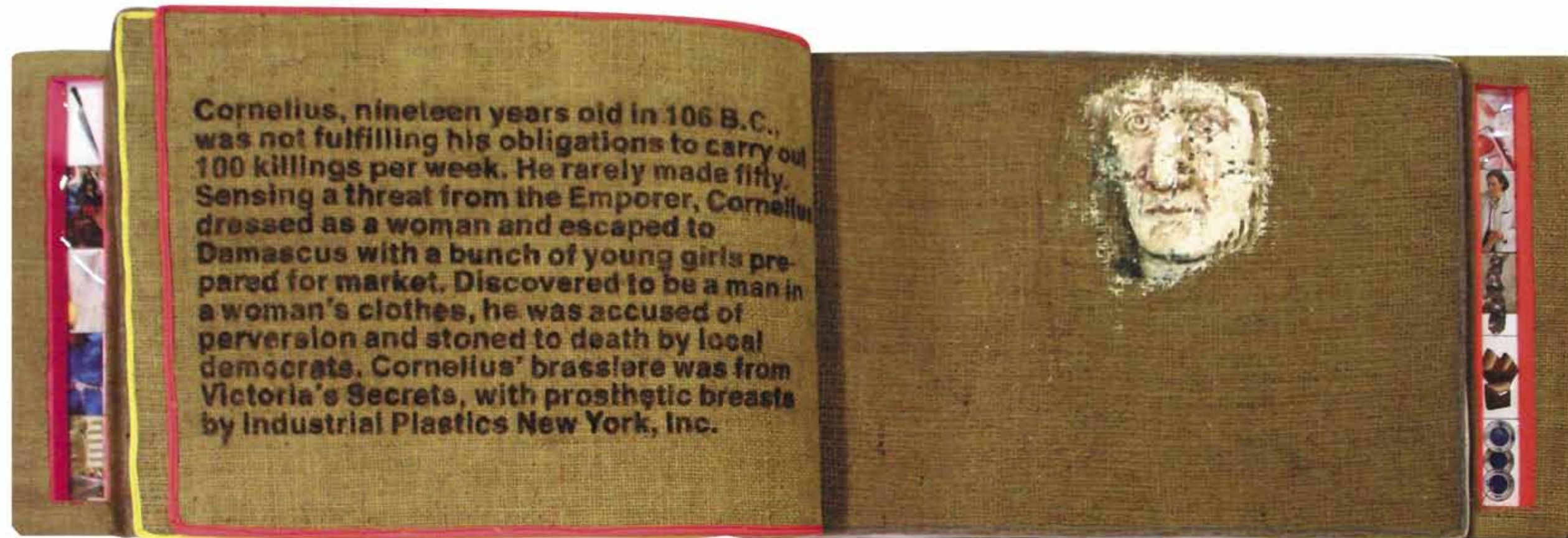
Миша Воров жил в нищете всю свою жизнь. Лучшим его времяпрепровождением было раздавить бутылку с другими ребятами где-нибудь в грязном пригороде великой столицы СССР. В возрасте 23 лет, когда наступила демократия, он решил эмигрировать в Германию по еврейской визе. Его поместили в похожий на общагу лагерь для беженцев, где ему хватало денег только на бутылку себе, но пить в одиночку не доставляло ему никакого удовольствия. Он отказался проходить реабилитационную программу в Германии. Одним солнечным утром он повесился в общественном туалете. Для этого он воспользовался галстуком от Гуччи.



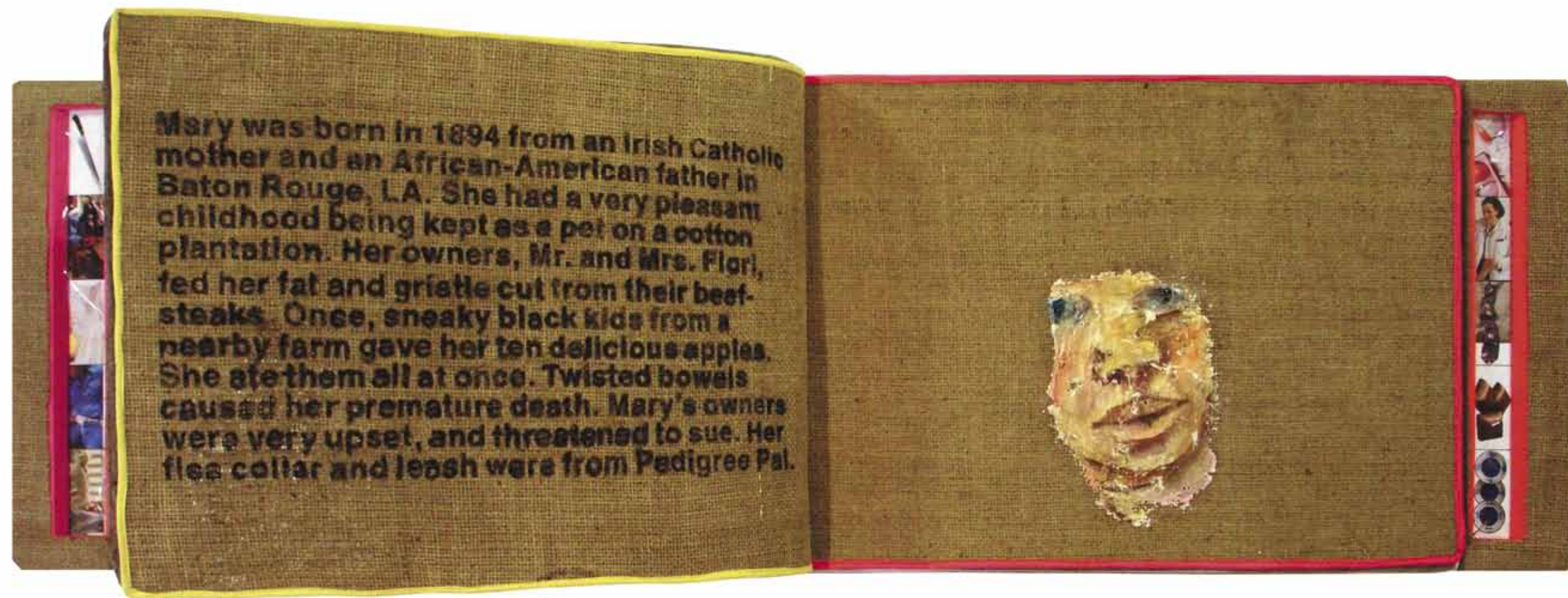
Ю И родился немым в небольшой деревне южной провинции Китая в 1563 году. Молодые родители испытывали отвращение к ребенку, и поэтому они отправили его к дяде Мао в северную провинцию. Там с ним хорошо обращались, однако решили кастрировать, чтобы мальчик присматривал за женами своего дяди. Он очень привязался к самой молодой жене – Сон Ми. Будучи неспособным удовлетворить свою страсть, он сбежал. Голод привел Ю И к костру лагеря кочевников, где его приняли за китайского шпиона. В возрасте 11 лет Ю И был разорван на части четверкой лошадей, к которым его привязали за ноги и за руки. Лошади были экипированы седлами от Бест Тексан и стременами от Биг Скай Так.



Зухра родилась в 1405 году в городе Дели. Всю свою жизнь она испытывала голод. Четырнадцатый ребенок в большой семье, она была рада доедать крошки, которые знатные семьи бросали голубям. Девочка была настолько тощей, что ее с трудом можно было различить лежащей на сене рядом с коровьим хлебом. В тринадцать лет она решила стать послушницей в буддистском монастыре. Это решение не спасло ее. Не в силах сосредоточиться на песнопениях, у Зухры развилось "психическое неприятие" к приёму пищу. Она умерла от голода в возрасте 14 лет. Медицинская страховка Зухры была от SelectCare HMO.



Корнелиус, которому исполнилось 19 в 106 году до н.э., не справлялся со своими обязанностями — 100 казней в неделю. Ему с трудом удавалось совершить 50. Чужую угрозу со стороны императора, Корнелиус оделся в женское платье и с группой молодых девушек на продажу сбежал в Дамаск. Когда местные демократы обнаружили, что перед ними мужчина, переодевший в женщину, они насмерть забили его камнями. Бюстгальтер Корнелиуса был от Victoria's Secrets, а импланты от ООО "Индастриал Пластикс", Нью-Йорк.



Мери родилась в 1894 году в Батон-Руж, Луизиана. Ее мама была ирландской католичкой, а отец афроамериканцем. У нее было поистине счастливое детство: ее держали как домашнее животное на хлопковой плантации. Ее хозяева, мистер и миссис Флори, кормили ее жиром и хрящами, остававшимися от бифштексов. Однажды подлые дети-негры с соседней фермы дали ей десять вкуснейших яблок. Девочка съела их все разом. Заворот кишок стал причиной ее преждевременной кончины. Хозяева Мери были очень огорчены и боялись доводить дело до суда. Ее ошейник и поводок были от Педигри Пал.

Ирина Нахова

Нью-Джерси,
август-сентябрь 2008 года

Как бы я могла определить 70-е годы в одном слове? Слово возникает очень определенное, и почему-то английское — *recycling*. Вчера я наконец залезла в большой мюллеровский англо-русский словарь 1969 года издания, который служит мне вот уже почти сорок лет, и слова *recycling* не обнаружила. В оксфордском словаре 2002 года (издание переработанное revised) дается только один перевод — перерабатывать, и то для глагола, а не для существительного. В онлайн-словарях и переводах для глагола дается перевод — рециркулировать, а для существительного тоже ничего нет. Я думаю, может, утилизация подойдет? Утилизировать, утиль-сырье? — домашнее и родное из 60-х и начала 70-х? Похоже, что когда в СССР повсеместно практиковала *recycling*, то слова для этого не существовало, а ко времени, когда на Западе слово появилось и за практику *recycling* стали бороться, то в России захиревшая к тому времени практика *recycling* исчезла окончательно и бесповоротно. Зато *recycling* в 70-е определяло весь уклад и образ жизни. Подготовленные войной, голодом, репрессиями, нищетой люди творчески использовали *recycling*, и дети рождались уже с отработанным их родителями отношением к окружающему их предметному миру, знанием, как в этом мире возможно функционировать и какие сноровки для этой жизни необходимы. Эти всеобщие привычки и навыки не подвергались сомнению или ревизии.

Я родилась в 1955 году. Из раннего детства помню крики дядек во дворе с громоздкими точильными машинами, когда домохозяйки выскакивали во двор с тупыми ножами и ножницами, и дядька, нажимая ногой но педаль, крутил абразивное колесо. Куча искр летела вокруг, не подпуская подойти ближе и все рассмотреть. Хотя время "чинить-пять-котиков подправлять" (по воспоминаниям Левы Рубинштейна, так кричали дядьки во дворе его детства) прошло, семидесятые были годами удивительного расцвета утилизации и пере-

работки. По существу, ничего не выбрасывалось: повсеместное накопительство баночек, коробочек, газет, тряпок, книг, треснутой и полуразбитой посуды, ниток, штопки, пуговиц, соли, спичек и круп приводило к полной забитости нор, но, в экологическом смысле к правильности жилья и окружающей его среды. Жучки и тараканы получали свою немалую долю. Лес вокруг подмосковных дач оставался чистым, дворники исправно выполняли свою работу, скребки скребли, а проржавевшие тазы уволакивались проворными школьниками в металлолом — только успевай! Мой счастливо не растрелянный дедушка утилизировал даже остатки пищи из своего рта после завтрака и обеда — полоскал рот и сплевывал в растущие на подоконнике фикус и герань, объясняя, что это лучшая подкормка для растений. Человеческие отходы, перемешанные с землей, через пару-тройку лет шли, насколько я помню, в грядки под клубнику и огурцы. Обрезки и ошметки от пищи шли на садово-огородном участке под перегной тоже. Найденные доски, палки с улицы тащились в дом на всякий случай: ими подпирались заборы, полки для книг, сооружались новые полочки и полки для хлама про запас. А авоськи? Люди шли на охоту за чудесами. Сама жизнь была творческим процессом. Как следствие, в мои первые годы в Нью-Йорке я была самым лучшим охотником за уличными сокровищами, утилизированными во многие вещи. А в американских вузах учат художников, как можно использовать найденные объекты.

Помню бесконечную штопку носков, колготок,перекраивание старых юбок, костюмов. Я собственноручно сшила роскошную юбку из моего детского костюмчика, маминой старой бархатной юбки и вынутой из чего-то еще молнии.Женщины распускали истлевшие от времени кофты и перевязывали их в новые чудесные шарфы, варежки, носки и свитера. У Никиты Алексеева был длиннющий шарф — предмет зависти и восхищения — связанный

не то его мамой, не то самим Никитой. У меня была бабушкина довоенная, вывезенная из Голландии в несчастном 35-м году дубленка — почти до полу, с нестриженным мехом внутри. Два больших пятна были мной аккуратно закрашены масляной краской — упражнение в живописи. Вещи переходили от одного поколения к другому.

Наиболее прозорливые распознавали в хламе и мусоре антиквариат, когда для других этот "хлам" был просто хламом большого, неудобного для маленьких нор размера. Наиболее прозорливые, как правило, также обладали и норами покрупнее, — либо в коммуналках (остатки от дореволюционных времен), или завоеванными своим служением народу и партии. Мои друзья — Ольга и Олег — обладатели особо большой норы в районе Сретенки, — обставляли ее прекрасными антикварными вещами, и в сундуке моей матери до сих пор хранится сломанный мною кружевной черный зонтик с птичьей головой вместо ручки и красным стеклышком вместо глаза, отданный мне Ольгой по щедрости или неупотреблению. "Приятно переноситься в другую эпоху", — так или приблизительно так говорили мне мои друзья.

Наушничество, доносы и стукачество — "сноровки" утилизации комнат соседа практиковались с 20–30-х годов повсеместно. Так что это тоже был recycling советского розлива. Я думаю, и в 70-е годы эта практика тоже существовала с поправкой на то, что выселялись не "враги народа", а "антисоветчики", и не в лагерь, а за 101-й километр или за пределы СССР.

Утилизовался не только материальный мир: утилизации подвергались и отношения, как дружеские, так и семейные. Мужья и жены, друзья и знакомые перетасовывались и менялись местами. Надо сказать, что дружба, как мне казалось, ставилась в те годы превыше всего. Отношения в нашем тесном кружке были крайне романтическими, платоническими, даже выспренними, с записочками в дверях, стихами,

игрой на фортепиано, слушанием пластинок и бесконечными обсуждениями последних произведений друзей. Чем были захвачены умы — это идеями, даже в самые гормональные периоды. Гормоны перерабатывались в творческую энергию.

Утилизовался и перерабатывался как окружающий материальный мир, так и мир языка и идей. Кабаков, Янкилевский, Рогинский, Рабин, Бордачев, упомянуть только нескольких, — пришли к ассамбляжу совершенно естественным образом: не через апроприацию истории искусств, а потому, что ржавый наконечник от душа лежал никем не оприходованный, и жалко было выбрасывать, а в производстве искусства может сгодиться — и покрасить можно, а можно и не красить. Употребление пузырьков, баночек у Пригова и Кабакова выросло естественным образом из практики советской жизни. Утилизация языка шла от того же: можно вспомнить булатовские "Опасно", "Слава КПСС", например, или кабаковские "разговорные" картины — "Марья Ивановна, у вас кипит". А альбомы? Опять же да! Не только вербальность, но и гениальная утилизация профессии иллюстратора: визуальный язык детских книг тоже можно использовать! Это уже как радость свободного полета на автопилоте!

Произведение Монастырского "Куча" у нас в квартире на Малой Грузинской тоже начало расти естественным образом, когда забытые ненужные вещицы друзей получали инвентарный номер, дату и место в углу на столике. Моя мать, которую теперь невозможно заставить выбросить старую тряпицу, выбросила "Кучу", не распознав ее утилитарного или иного смысла, выбросила как собрание мусора, который невозможно где-либо еще употребить. Для нее это был мусор в последней инстанции. А приложение духовных ценностей к мусору — это все же непосильный скачок веры и ума для многих, не правда ли?

Статья впервые опубликована: *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания*. Сост. Георгий Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 432 с.: илл.

RECYCLING

Irina Nakhova

New Jersey
August–September 2008

If I try to describe the 70s in one word, what would it be? “Recycling,” an English word. It cannot be found in my English-Russian dictionary of 1969 that has served me well for some forty years. It seems that when recycling was widely practiced in the USSR, there was no word for the process, but when the West introduced the word and worked hard to implement the concept, the practice of recycling was long gone from Russia. However, in the 70s recycling defined everyday life. People, trained by war, hunger, repression and poverty, practiced creative recycling, and their children were born with an ingrained attitude towards the material world, with knowledge of how one was supposed to function and what skills were needed most. These skills and habits were not subject to doubt and revision.

I was born in 1955. Early childhood memories include the cries of men operating large grinding machines, when housewives crowded the inner yards with blunt knives and scissors in their hands. The man pushed the pedals, and the abrasive wheel turned round. A cloud of sparks flew, preventing one from approaching the machine and taking a closer look. Even though the time of “Repairing! Soldering! Fixing tomcats!” (Lev Rubinstein remembers this to be their motto when he was a kid) was long gone, still, the 70s were the peak of the recycling and processing era. Nothing was ever thrown away: people saved cans, boxes, newspapers, pieces of cloth, books, cracked tableware, thread, darning, buttons, salt, matches and cereals. Their living holes were chock-full of stuff, but ecologically speaking that led to a right type of habitat and environment. Bugs and cockroaches got their somewhat large piece of the pie. The forest around country houses was clean, street cleaners did their job well, scrapers scraped and rusty basins were swiftly taken away to metal recycling by eager school-children — be fast! My step-grandfather, who was luckily spared being shot, even utilized the remains of food in his mouth after breakfast and dinner. He took a mouthful of water and spat it

out on a rubber plant and a geranium growing on our windowsill. Best kind of fertilizing, he said. In the country human waste was recycled after two or three years, mixed up with soil to make new beds for strawberries and cucumbers. Food leftovers went this way too, creating humus. Wooden boards and sticks picked up in the street found their way into homes just in case one needed to prop up a fence or a bookshelf, or to construct new shelves in order to store more junk. And “avoska,” the bag made of string? People hunted miracles. Life itself was a creative assignment. During my first few years in New York I was the best hunter for street treasures that were recycled later into many different things. And in American universities they teach art students to use found objects!

I recall endless darning of socks and panty hose, reshaping of old skirts and suits. I made a luxurious skirt with my own hands out of a suit I had as a child, my mother’s old velvet skirt and a zipper taken from somewhere else. Women un-knitted sweaters in a state of decay and re-knitted them into new beautiful scarves, mittens, socks and pullovers. We were all very envious of Nikita Alexeev’s very long scarf; either he or his mother knitted it. I owned my grandmother’s long sheepskin overcoat with an uncut fur lining; she brought it from the Netherlands in that pitiful year of 1935. I accurately covered two big spots with oil paint — an exercise in painting. Things rolled over from one generation to another.

Forward-thinking people recognized stuff for antique stores in the debris and trash when others considered it to be an outside pile of throwaway junk unfit for apartment holes. Those forward-thinking ones usually owned holes that were bigger than usual, either in communal flats (left over from the pre-Revolution years) or earned by serving the people and the Party. My friends Olga and Oleg had an especially big hole in the city center and decorated it with beautiful antique objects. There’s still a broken (by me)

Recycling



Фото: Анатолий Грицюк
Photo: Anatolii Gritsyuk

black lace umbrella with a bird’s head handle that had red glass for the eye in my mother’s treasure chest; it was a present from Olga, as a sign of either generosity or the utter uselessness of the thing. “It is nice to feel oneself in a different era” — that’s what my friends told me, or something to that effect.

Since the 1920-30s snitching, squealing, and informing the authorities were all practiced everywhere to utilize the rooms of neighbors. Another form of Soviet recycling. I think that this activity was alive and well in the 1970s, the difference being that “anti-Soviet elements,” not “enemies of the people,” were removed from their apartments, and they didn’t go to camps but were sent outside of Moscow or the USSR.

Not only the material world was subject to recycling. Relationships — friends and family — were also utilized, a constant shuffle of husbands and wives, friends and acquaintances. It seemed to me that people valued friendship above all. The relationships in our narrow circle were extremely romantic, platonic, histrionic even. We employed notes stuck to walls, poems, piano playing, listening to records and endless dis-

cussions of the latest artworks made by friends. Ideas ruled minds even in the most hormonally active periods, and hormones were recycled for creative usage.

Recycling and utilizing were also extended to the world of language and ideas. Kabakov, Yankilevsky, Roginsky, Rabin, Bordachev, to name but a few, came to practice assemblage naturally, not through appropriating the history of art, but driven by the need to use that rusty shower head that nobody cared for enough to throw away. It can be featured in an artwork! It could be painted over, or it could be left as is. Prigov and Kabakov’s usage of cans and vials developed easily from the practice of Soviet everyday life. Same with language: “Danger” and “Glory to the Communist Party” by Bulatov, “conversation pieces” by Kabakov (“Maria Ivanovna, there’s something of yours boiling!”). Albums? Definitely! Not just Soviet verbiage, but the whole profession of a children’s book illustrator, was masterfully recycled! It can be compared only to the joy of free flying on autopilot!

“Pile”, a creation of Andrei Monastirski in our Malaya Gruzinskaya flat, also began to grow naturally when useless things left behind by friends were assigned an inventory number, date and a place on a table in the corner. In later years you could not throw an old tattered piece of cloth if it belonged to my mother, but at the time she put “Pile” in the trash as junk that could not be used anywhere. A kind of a higher consciousness junk. For many, applying spiritual values to a heap of useless things constitutes an impossible leap of faith and intelligence. Don’t you think?

First published: *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания*. Сост. Георгий Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 432 с.: илл.

Translated by Valentin Diaconov

Кожи. 2010

Skins. 2010

Текст Ирины Наховой
Перевод с английского
Алисы Олевой
Text by Irina Nakhova

Печать на латексе, печать на прозрачном пластике
Solvent ink-jet on latex, UV inkjet on clear plastic

Skins



► **Кожа № 2.**
97 × 80
Skin No. 2.
97 × 80

Svetlana was born into the family of a Moscow oil tycoon. In order to show their devotion and deference to the Prime Minister, her parents took her to the Cathedral of Christ the Saviour on major holidays. As a teenager, Svetlana’s shoulders and breasts were adorned with lace tattoos of Orthodox crosses and oil rigs. New natural resource players arrived, and Svetlana was kidnapped while attending a performance of “The Nutcracker” at the Bolshoi Theatre. Her parents refused to pay the ransom, she was stabbed to death, and her skin was delivered to them by the slow Russian mail. Although saddened, Svetlana’s parents found strength in the Church, and they often pray together, looking at her beautiful hide displayed in a red corner of their bedroom. However, rumour has it that Svetlana’s skin may be auctioned off at Sotheby’s London this fall. Bids will be accepted at a Special Preview.

Светлана родилась в семье московских нефтяных олигархов. Чтобы наглядно продемонстрировать свое благочестие и почтение к премьер-министру, родители брали девочку по большим праздникам в храм Христа Спасителя. Еще будучи подростком, Света украсила свои плечи и грудь кружевами татуировок православных крестов и установками для бурения нефтяных скважин. Но вот появились новые игроки на рынке природных ресурсов, и Светлана была похищена из Большого театра во время посещения ею балета “Щелкунчик”. Так как ее родители отказались платить выкуп, девушку забили насмерть, а кожу отправили родителям по медленной российской почте. Хотя родители Светланы и были огорчены, они нашли поддержку в церкви и часто молились вместе перед прекрасной татуировкой дочери, которую они повесили в красном углу своей спальни. Впрочем, ходят слухи, что кожа Светланы может пойти с молотка на осеннем аукционе “Сотбис” в Лондоне. Ставки будут приниматься на предаукционном просмотре.



► **Кожа № 6.**
93 × 83
Skin No. 6.
93 × 83

Boghdan was born in Ukraine at a time when jobs were not available. His mother sold him to a rich American couple who bribed officials to take him out of the country. From his unknown biological father, Boghdan inherited ADD. At the age of two, when his adoptive parents saw no use in spending more money on nannies and tutors, he was left in the forest to be cared for by a local wolf. By the age of sixteen, he could only run on all fours and bark. He was discovered on the fifth of July by Boy Scouts looking for wood for their campfire. He was gang raped by the Scouts and their group leader, Dr. Hopper, who later wrote a doctoral thesis on the precarious lives of people being raised by animals. When Boghdan became a national celebrity, Dr. Hopper gave him a tattoo called “The Liberation.” After he died at the National Zoo at the age of twenty-eight, he was properly skinned and then put on display at the Indian Heritage Museum in Tulsa.

Богдан родился на Украине во время экономической депрессии и жуткой безработицы. Его родная мать продала сына богатой американской чете, которая подкупила таможенников, чтобы вывезти ребенка из страны. От своего оставшегося неизвестным биологического отца Богдан унаследовал синдром гиперактивности. В два года, когда его приемные родители поняли, что нет больше смысла продолжать тратить деньги на няnek и учителей, мальчика оставили в лесу на попечение местных волков. К шестнадцати годам он умел только ползать на четвереньках и лаять. В День независимости его обнаружила группа бойскаутов, разыскивавших хворост для своего костра. Они коллективно его изнасиловали вместе со своим учителем доктором Хоппером, который позже защитил докторскую диссертацию на тему удивительных судеб людей, воспитанных животными. Когда Богдан стал звездой нации, доктор Хоппер отметил его татуировкой под названием “Освобождение”. После смерти Богдана в Национальном зоопарке в возрасте 28 лет его грамотно освежевали, и сейчас его кожа выставлена в Индейском краеведческом музее в Тулсе, Оклахома.



► **Кожа № 4.**
96 × 75
Skin No. 4.
96 × 75

Brooke was born in Australia, the daughter of well-known tiger poachers. For initiation rites, images of tigers were inscribed on her back and cheeks. Instilled with a love of risky adventure since early childhood, she became the champion of the World Poker Tour 2012, raking in 400 million dollars. As a result, her heart opened to God, and she decided to donate a quarter of her winnings to a worthy cause. She went to the Gaza Strip to write a check to the Israeli-Palestinian Young People’s Equal Rights Brigade. Unfortunately, she and her bodyguards were suffocated at the Shalom Hotel. Her well-known tattooed hide surfaced on a video originally broadcast by Al Jazeera. In the video, Donald Trump warns youth not to donate gambling money to holy causes, using Brooke as an example. The speech had over a million hits on You Tube, at <http://www.youtube.com/watch?v=xGZaCnfNgLE>.

Брук родилась в Австралии в семье известных тигровых браконьеров. Для обряда инициации изображения тигров были нанесены на ее спину и ягодицы. Девочка с детства была полна любви к рискованным приключениям и в 2012 году выиграла чемпионат мира по покеру, сорвав премиальные в 400 миллионов долларов. В результате ее сердце открылось Богу, и она приняла решение отдать четверть своего выигрыша на благое дело. Она отправилась в Газу, чтобы передать чек израильско-палестинской молодежной организации по борьбе за равноправие. К несчастью, Брук и ее телохранителей задушили в гостинице “Шалом”. Ее знаменитая татуировка появилась на видео и была показана по каналу “Аль-Джазира”. В этом видео Дональд Трамп, используя случай Брук в качестве примера, предостерегает молодежь от пожертвований на святое дело денег, добытых азартной игрой. Это выступление было просмотрено более миллиона раз на You Tube по адресу: <http://www.youtube.com/watch?v=xGZaCnfNgLE>.



► **Кожа № 3.**
110 × 73
Skin No. 3.
110 × 73

►► **Кожа № 12.**
99 × 100
Skin No. 12.
99 × 100

Badri was born to a poor Buddhist family in Mumbai, India. He succeeded in math and computing at the local school. His dream was to become a Wall Street broker and bring wealth to his family. After winning a national English spelling bee competition, he met Cindy McGraw, who decided to bring him home with her to America. In New York, he obtained a tattoo of Buddha with dollar bills in all of his hands, for good fortune. After graduating from Princeton Law School, he became a broker on Wall Street. One weekend, he went quail hunting at a ranch owned by a friend of his adoptive parents. One of the senators present mistakenly shot him right beneath the twelfth vertebra. Badri was properly skinned; the Buddha hide hangs above the fireplace, in the dining room of the McGraw residence. You can view it on Cindy's website, at www.cindy.gov.

Бадри родился в бедной буддистской семье в Бомбее. В школе ему лучше всего давались математика и информатика. Он мечтал стать брокером на Уолл-стрит, чтобы его семья наконец разбогатела. После того как он выиграл национальную олимпиаду по английскому языку, Бадри встретил Синди Мак-Гро, которая решила забрать его к себе домой в Америку. В Нью-Йорке он сделал себе татуировку многорукого Будды с долларовыми купюрами в каждой из своих рук — на удачу. Окончив Принстонскую юридическую школу, он наконец стал брокером на Уолл-стрит. Однажды он поехал на перепелиную охоту в поместье друзей его приемных родителей. Один из присутствовавших сенаторов случайно попал Бадри прямо под двенадцатый позвонок. Его грамотно освежевали, и теперь шкура с Буддой висит над камином в гостиной резиденции Мак-Гро. Посмотреть на нее вы можете на сайте Сидни — www.cindy.gov



Hassan was born into a wealthy Emirate family. Sent to Princeton University, he became a professor, and went on PBS and other national TV programs to explain terrorist situations in the region. While at Princeton, he got a peacenik tattoo on his derriere. He soon became disgusted with U.S. war policies and its military presence. When he went to Pakistan as a UN peacekeeping expert, he began to side with Al Qaeda, and plotted a suicide bomb attack on American soil. Fortunately, his father reported his activities. He was tried and convicted in his home state of Oklahoma, and executed by lethal injection. Hassan was skinned, and his peace tattoo is now on display in the Execution Wing of the National Penitentiary Museum in Fort Lauderdale, Florida. Admission is free of charge on Fridays, but be sure not to miss this week's highlight: a public electrocution at 2 p.m. on Sunday after Mass.

Хассан родился в богатой эмиратской семье. Его отправили учиться в Принстонский университет, где он стал профессором и часто выступал по национальному телевидению, объясняя ситуацию с терроризмом в регионе. Еще будучи студентом в Принстоне, Хассан сделал татуировку борца за мир у себя на "мягком месте". В скором времени он почувствовал отвращение к военной политике США и ее военному присутствию. Когда он поехал в Пакистан как эксперт миротворческой миссии ООН, он начал склоняться в сторону Аль-Каиды и захотел стать шахидом, замышляя террористический акт на американской земле. К счастью, его отец информировал власти о планах сына. Хассана судили и приговорили в его родном штате Оклахома, где его и казнили. Хассана освежевали, и его миротворческая татуировка сегодня выставлена в посвященном казням отделе в Национальном музее тюрем в Форт-Лорендайл во Флориде. Вход свободный по пятницам, но не пропустите также на этой неделе публичную казнь на электрическом стуле — в воскресенье в 2 часа дня, после обедни.



► **Кожа № 1.**
100 × 70
Skin No. 1.
100 × 70

An Irish-Catholic boy named Timmy had a strict upbringing. He always said the Our Father before and after dinner. At the age of fourteen, he decided to get a tattoo of the Virgin Mary on the left side of his chest, close to his heart. At the age of eighteen, as a conscientious warrior on terror, he joined the Army and went to Iraq. On the third day there, on his way to the privy, he was accidentally shot by a fellow private, who was target-shooting lizards in his spare time. Timmy was skinned right away so his tattoo could be preserved for the Military Pride Museum in Washington, D.C., where you can view it on display from 10 a.m. to 6 p.m. on Tuesdays through Sundays; the museum is closed on Mondays. Donations are welcome.

Ирландский католик Тимми был строгого воспитания. Он всегда читал “Отче наш” до и после трапезы. В 14 лет он решил сделать татуировку — образ Девы Марии слева на груди, ближе к сердцу. В 18 лет как сознательный борец с терроризмом он пошёл в армию и был отправлен в Ирак. На третий день службы по дороге в уборную он был застрелен сослуживцем, упражнявшимся в стрельбе по ящерицам. Тимми быстро освежали — его татуировку удалось сохранить для экспозиции Музея боевой славы в Вашингтоне, округ Колумбия, где вы и можете её увидеть с 10:00 до 18:00 со вторника по воскресенье, понедельник — выходной. Пожертвования приветствуются.



► **Кожа № 10.**
71 × 66
Skin No. 10.
71 × 66

Alison was an ambitious young woman from Middletown, Missouri. In order to pay for her medical education (she wanted to become a dentist) she went to a military academy in Fort Wayne, Texas. While being given a medical assessment, she was shot by a disturbed staff psychiatrist. She had just gotten a tattoo as a gift from her parents for her eighteenth birthday. Her mom and dad had tattooed her themselves, taking turns in their garden toolshed. While inflicting minor pain on their daughter, they experienced unprecedented orgasmic thrills. “As a dentist, you should know pain,” they explained. She was prepared, and her skin became Exhibit # 1841 in the prosecution’s case against the psychiatrist. On 12 December, you can view this homemade, yet inspiring tattoo for one time only at the Military Court Building in Fort Bluff, Virginia.

Алисон была молодой амбициозной женщиной из Миддлтауна, Миссури. Чтобы заплатить за свое медицинское образование (она мечтала стать дантистом), она поступила в военную академию в Форт-Уэйне, в Техасе. Когда девушка проходила медицинское освидетельствование, ее пристрелил неуравновешенный штабной психиатр. Незадолго до этого она получила татуировку в качестве подарка от родителей на свое восемнадцатилетие. Мама и папа по очереди татуировали дочку в своем огородном сарайчике. Причиняя незначительную боль своей собственной дочери, они испытывали беспрецедентное оргазмическое удовольствие. “Если ты хочешь стать дантистом, ты должна знать, что такое боль”, — приговаривали они. Алисон освежали, и ее кожа стала вещдоком № 1841 в судебном процессе против психиатра. 12 декабря, в течение всего лишь одного дня вы сможете увидеть эту самодельную, но сделанную с таким вдохновением татуировку в здании Военного трибунала в форте Блифф, Виргиния.



► **Кожа № 8.**
100 × 81
Skin No. 8.
100 × 81

John Wilson, a converted Sikh from the Upper Peninsula, practiced the separation of mind and body since he was a child: in this he thought he could avoid pain and suffering. Trusting ideas and totally disregarding the body, he even sold his body to a medical school in Malaysia where they practiced tattooing, to earn some money. Coincidentally, he was given a classical tattoo called 'Elevation of the Mind'. Although he considered his body only very rarely, the one time in thirty years he actually looked at it and saw this tattoo, he became enlightened and decided to go to Kashmir to offer prayers to the wisdom of God. On his way to the higher planes he was killed by friendly fire from UN support troops. General Chu Mo of the United Brigade was in charge of skinning John. His skin was put in the Sikh Hall of Fame, near the Lenders' Hall of Fame in London.

Джон Уилсон, новообращенный сикх из Мичигана, уже с детства практиковал отделение сознания от тела, надеясь таким образом избежать боли и страданий. Веря в идеи и полностью игнорируя прихоти своей плоти, он даже продал ради денег свое тело медицинской школе в Малайзии, где студенты практикуют татуирование. По случайному совпадению ему сделали классическую татуировку "Возвышение сознания". Хотя он только в редких случаях обращал внимание на свое тело, впервые за тридцать лет он действительно посмотрел на себя и рассмотрел татуировку. На него снизошло просветление, и он принял решение отправиться в Кашмир, чтобы вознести хвалу господней премудрости. Но на пути его восхождения он был убит огнем союзников из ООН по поддержанию порядка в регионе. Генерал Чу Мо был назначен ответственным за освежение Джона. Его кожу поместили в Сикхский мемориал, что расположен рядом с Мемориалом заимодавцев в Лондоне.



► **Кожа № 5.**
120 × 85
Skin No. 5.
120 × 85

Nadezda came from a large family in a small town in central Russia. She wanted a different life for herself, and took a chance in the big city of Moscow. She didn't want to become a prostitute, and from her fellow girls living in Moscow's central train station, she learned that a prosperous gallery owner wanted to become a famous artist himself, and was hiring people for a thousand dollars only to be tattooed and videoed for his first art project. She was lucky to get the job. Unfortunately, later that day, she was slain by a homeless girl from Kazan. Rumour has it that the girl and a junkie from Lubertzi took Nadezda's money and ran to Crimea to spare themselves the cold Moscow winter. Her former friends near the train station amateurishly skinned her and sold her trimmings to an emerging artist for five hundred dollars. Her skin can be viewed at the artist's next exhibit at Access Gallery Foundation, by appointment only.

Надежда родилась в большой семье в небольшом провинциальном городке Центральной России. Девушка мечтала об иной жизни и решила попытать счастья в столице. Она не хотела становиться проституткой и загорелась, когда узнала от своих подружек, живущих вместе с ней на вокзале, что некий преуспевающий галерист захотел сам стать модным художником и ищет людей, которые за 1000 долларов согласились бы быть протатуированными и заснятыми для его первого арт-проекта. Надежде повезло, и она получила эту работу. К несчастью, вечером того же дня ее зарезала бездомная девушка из Казани. По слухам, эта девушка со своим парнем, люберецким наркоманом, украли деньги убитой и уехали в Крым, чтобы отдохнуть от суровой московской зимы. Бывшие подружки Надежды по вокзалу неумело ее освежали и продали ее кожу за 500 долларов начинающему художнику. Кожу Надежды можно будет увидеть на следующей выставке художника в Фонде Доступной галереи. Вход исключительно по предварительной договоренности.



► **Кожа № 11.**
99 × 71
Skin No. 11.
99 × 71

Gabby was born in the small town of Easter in West Virginia. She'd always wanted to become a celebrity, and appear on national television. Her mother encouraged her to eat more buns to qualify for the 'The Biggest Loser'. In only two years' time, Gabby weighed over 320 pounds. As a good luck charm to win the show, she got a 'Biggest Loser' tattoo on her belly. While gaining weight, she was abducted by the Brooklyn Cannibal Serial Killer. She was skillfully skinned, but her hide was carelessly thrown in the garbage; the Cannibal didn't like extra calories. The police eventually found her remnants and made the identification. Her story drew immediate attention in the media, and later 'Law and Order' featured it in a special episode. Gabby's mother was proud of her daughter, even if she never made it on to 'The Biggest Loser'. At the Dick Wolf Foundation, you can view her skin at the Law and Order Museum on E. 72nd Street in New York City.

Габи родилась в маленьком городке Истер в Западной Виргинии. Она всегда мечтала стать знаменитостью и попасть в телевизор. Ее мать поощряла дочь есть больше булочек, чтобы та смогла победить в телешоу "Самый большой лузер". Всего два года спустя Габи набрала уже 150 килограммов. На удачу она сделала себе на животе татуировку "Самый большой лузер". Пока девочка набирала вес, она была похищена бруклинским серийным убийцей-каннибалом. Ее качественно освежали, но ее кожа была небрежно выброшена на помойку, так как каннибал избегал лишних калорий. В конце концов полиция нашла ее останки и идентифицировала их. История Габи мгновенно привлекала к себе внимание средств массовой информации, и вскоре передача "Закон и порядок" посвятила ей отдельный выпуск. Мать Габи гордилась своей дочерью, даже несмотря на то, что та так и не смогла стать "Самым большим лузером". Кожу можно посмотреть в музее телесериала "Закон и порядок" в фонде Дика Вулфа по адресу 72-я улица, Нью-Йорк.



► **Кожа № 9.**
97 × 90
Skin No. 9.
97 × 90

Xi Yu was born in central China during the New Developments Era. At a young age he chose the career of an artist, since quite a few of his comrades had already been highly regarded in the West for their traditional pyrotechnic skills. Xi Yu decided that noodle-making would become his trick of the trade. He went to Beijing to apprentice at the Little Star Noodle Stop. There, he participated in anti-American youth marches and soon joined the Chinese secret service. Xi Yu was quickly named Young Outstanding Artist of the Year, and his whole body was covered with noodle tattoos. Later that year, the service sent him to Deitch Projects in New York City to create an installation. As part of the show he had to eat all the noodles he made, as an homage to consumer society. He suffered twisted bowels and ruptured entrails, and died seven hours later in the Beth Israel Medical Center waiting room because the secret service refused to buy a Traveler's Insurance policy. Another rising secret service star skinned Xi Yu; the hide will be used in her upcoming exhibit as a special guest at the Fourth Moscow Biennale, in 2011.

Кси Ю родился в Центральном Китае в эпоху нового развития. Еще ребенком он выбрал карьеру художника, так как многие из его друзей уже были на тот момент широко признаны на Западе за свои умения в области пиротехники. Кси Ю придумал взять за основу своего творчества умение делать лапшу. Он отправился в Пекин, чтобы стать там подмастерьем в ресторанчике "Маленькая звездочка". В Пекине он участвовал в антиамериканских молодежных маршах и вскоре вступил в китайскую секретную службу. Кси Ю вскоре заслужил титул молодого выдающегося художника года, и все его тело было покрыто татуировками с лапшой. В конце того же года он был командирован для участия в Дитч проекте в Нью-Йорке, где Кси Ю должен был создать художественную инсталляцию. Часть перформанса состояла в поедании сделанной им же лапши, что символизировало преклонение перед обществом потребления. В результате у него случился заворот кишок и он умер семь часов спустя в приемной медицинского центра "Бет Израиль", так как секретная служба отказалась оплатить ему медицинскую страховку. Новая восходящая звезда секретной службы Ю Мэй освежала Кси Ю. Кожа будет участвовать в ее проекте в качестве приглашенного гостя на четвертой Московской биеннале в 2011 году.

Ирина Нахова

Ирина Нахова. "Степень повышенной опасности". Государственный центр современного искусства, Москва, Россия. 2004
 Ирина Нахова. "Победа со мной". XL Галерея, Москва, Россия. *

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.

Персональные выставки

2011
Комнаты, Московский Музей современного искусства, Москва, Россия

2010
Irina Nakhova and Pavel Pepperstein: Moscow Partisan Conceptualism, Orel Art UK, Лондон, Великобритания

2009
Disconnected. Открытая галерея, Москва

2008
Зона неразличения. XL Галерея, Москва

2007
Disagreeable Matters — Disarming Icons. Windows at Kimmel Center, New York University, Нью-Йорк, США

2006
Trip. XL Галерея, Москва Moscow Installation. Karlsruhe Kunsterhaus, Карлсруэ, Германия

2005
Искусственные Кусты и Сидящая на Берегу. Государственная Третьяковская галерея, Москва Probably Would 1. Nailya Alexander Gallery, Нью-Йорк, США Two New. Kresge Gallery, Ramapo College, Мава, США

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 Третья-ковская галерея, Москва, Россия

2002
"Победа со мной". XL Галерея, Москва, Россия.*

2001
"Благовещение". 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.*

1993
"Careful With Your Eyes". Gallery 60, Умео, Швеция

1992
"In Memoriam". Chicago International Art Exposition, Special Project Installation. Чикаго, Иллинойс, США "Recent Works". Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, США

1991
"Partial Triumph II". Galeria Berini, Барселона, Испания

1990
"Momentum Mortis". Phyllis Kind Gallery, Нью-Йорк, США

1989
"Partial Triumph I". Vanessa Devereux Gallery, Лондон, Англия

Групповые выставки

2010
Визуальное/Умозрительное, Государственный Центр современного искусства, Москва День открытых дверей: особняк — гимназия — клиника — музей. Русское искусство 1989-2009 из собрания Московского Музея современного искусства, Московский Музей современного искусства, Москва Хоррор, Е. К. Артбюро, Москва Убежище, Е. К. Артбюро, Москва Поле действия: Московская концепту-альная школа и ее контекст, 70-80-е годы XX века, Фонд "Екатерина", Москва

2009
История российского видео-арта, том 2. Московский Музей современного искусства, Москва Тайная жизнь тел, Открытая галерея, Москва Русский леттризм, Центральный Дом художника, Москва Не игрушки?!, Государственная Третьяковская галерея, Москва Уязвимость. Мастерская женского творчества, Музейный центр Российского государственного гуманитарного университета, Москва Мертвые души, Государственный Литературный музей, Москва

2008
+7(495)… Художники русского зарубежья в коллекции ГЦСИ, Государственный Центр современного искусства, Москва Kandinsky Prize, Exhibition of Selected Nominees, Рига, Латвия и Palazzo Italia, Берлин, Германия

2007
Верю! Центр современного искусства "Винзавод", Москва Это не еда, Фонд "Эра", Москва Выставка номинантов на Премию Кандинского, Центр современного искусства "Винзавод", Москва Новые поступления, Государственный центр современного искусства, Москва История российского видео-арта, том 1. Московский Музей современного искусства, Москва Katoptron (Направление взгляда зерка-ла). Музейный Центр Российского государственного гуманитарного университета, Москва

2006
Territories of Terror: Mythologies and Memories of the GULAG in Contemporary Russian-American Art. Boston University Art Gallery, Бостон, США Коллаж в России. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

2005
Сообщники. Государственная Третьяковская галерея, Москва Квартирные выставки: вчера и сегодня. Государственный центр современного искусства, Москва

2004
Берлин — Москва / Москва — Берлин 1950—2000. Государственный исторический музей, Москва

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 совре-менной графики 2003. Государственная картинная галерея, Новосибирск, Россия.* "Tests of Time: Five Reflections". ewish 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.* „Aquaria“. 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

Ирина Нахова. "Степень повышенной опасности". Государственный центр современного искусства, Москва, Россия. 2004
 Ирина Нахова. "Победа со мной". XL Галерея, Москва, Россия. *

Graduated from the Moscow Institute of Graphic Arts, Russia. Member of unofficial artists' group, now known as the Moscow Conceptual School. Works by the artist are in museums and private collections in France, Germany, Great Britain, Italy, Rus-sia, Spain, Sweden, Switzerland, and the United States

Solo Exhibitions

2011
Rooms, Moscow Museum of Modern Art, Moscow RU*

2010
Irina Nakhova and Pavel Pepperstein: Moscow Partisan Conceptualism, Orel Art UK, Лондон, UK*

2009
Disconnected, Open Gallery, Moscow RU*

2008
Zone of No Distinction, XL Gallery, Moscow RU

2007
Disagreeable Matters-Disarming Icons, Windows at Kimmel Center, New York University, New York, NY US

2006
Trip, XL Gallery, Moscow RU* Moscow Installation, Karlsruhe Kunsterhaus, Karlsruhe D

2005
Artificial Shrubbery, State Tretyakov Gallery, Moscow RU Probably Would, Nailya Alexander Gallery, New York, NY US Two New, Kresge Gallery, Ramapo College, Mahwah, NJ US

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 *

Ирина Нахова. "Степень повышенной опасности". Государственный центр современного искусства, Москва, Россия. 2004
 Ирина Нахова. "Победа со мной". XL Галерея, Москва, Россия. *

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, Лондон GB*

Group Exhibitions

2010
Visual/Conceptual, National Centre for Contemporary Arts, Moscow RU Doors Open Day: a mansion — a gymnasium — a clinic — a museum. Russian Art, 1989-2009, from the

Ирина Нахова. "Степень повышенной опасности". Государственный центр современного искусства, Москва, Россия. 2004
 Ирина Нахова. "Победа со мной". XL Галерея, Москва, Россия. *

Collection of the Moscow Museum of Modern Art, Moscow Museum of Modern Art, Moscow RU* Horror, E.K.ArtBureau, Moscow RU Shelter, E.K.Art Bureau, Moscow RU Field of Action, Moscow Conceptual School and Its Context, 70's and 80's of the 20th Century. Fund "Ekaterina", Moscow RU *

2009
History of Russian Video Art. Volume 2, Moscow Museum of Modern Art, Moscow RU* The Secret Life of Bodies, Open Gallery, Moscow RU* Russian Lettrism, Central House of Artists, Moscow RU Not Toys!?, The State Tretyakov Gallery, Moscow RU* Vulnerability, The Museum Center of the Russian State University for the Humanities, Moscow RU* Dead Souls, The State Literary Museum, Moscow RU*

2008
+7(495)… Russian Artists Abroad. Works from NCCA Collection, National Centre for Contemporary Arts, Moscow RU* Kandinsky Prize, Exhibition of Selected Nominees, Riga, LV and Palazzo Italia, Berlin DE

2007
This Is Not Food, ERA Foundation, Moscow RU* Kandinsky Prize, Exhibition of the Nominees, Vinzavod Contemporary Art Center, Moscow RU* New in Collection, National Centre for Contemporary Arts, Moscow RU* History of Russian Video Art,. Volume 1. Moscow Museum of Contemporary Art, Moscow RU* I Believe!, Vinzavod Contemporary Art Center, Moscow RU* Katoptron (Direction of a Mirror Glance), Museum Centre of Russian State Humanitarian University, Moscow RU Nostalgia, Neal Davis Gallery, Royal Oak, MI Apocalypse: Contemporary Visions, Candice Dwan/Nailya Alexander Gallery, New York, NY US

2006
Territories of Terror: Mythologies and Memories of the Gulag in Contem-porary Russian-American Art, Boston University Art Gallery, Boston US* Artists Against the State: Perestroika Revis-

ited, Ronald Feldman Fine Arts, New York US Collage In Russia. 20th Century, Russian State Museum, St. Petersburg RU* Homo Grandis Natu: Age, Museum Centre of Russian State Humanitarian University, Moscow RU

2005
Reflection, National Centre for Contemporary Arts, Moscow RU Gender Troubles, Moscow Museum of Contemporary Art, Moscow RU* Accomplices. Collective and Interactive Works in Russian Art of the 1960s—2000, State Tretyakov Gallery, Moscow RU* Egalitarianism, Museum Centre of Russian State Humanitarian University, Moscow RU Apartment Exhibitions, Yesterday and Today, National Centre for Contemporary Arts, Moscow RU Allusive Form: Painting as Idea, Zimmerli Art Museum, Rutgers Literary University, New Brunswick, NJ US

2004
Beyond Memory, Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Brunswick, NJ US* Body, Culture and Optical Illusions, Museum Centre of Russian State Humanitarian University, Moscow RU

2003
Luleå Sommar Biennial, KILen, The Artists Group in Luleå S * Berlin—Moskau/Moskau—Berlin 1950—2000, Martin-Gropius-Bau, Berlin D * 3rd International Biennial for Contem-porary 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 LIT; Centre for Contemporary Arts, Nizhny-Novgorod RU*

2001
Milano Europa 2000, Padiglione d’Arte Contemporanea, Milano I* Dumbo Double Deuce, 10 Jay Street, DUMBO, Brooklyn, NY US

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 Supiere des Beaux-Arts, Париж.*
“LandEspace”. Dieu Donn   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-80s”. 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. Лёверкузен, 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, Чеви Чейз, Мэриленд, США

1998
“Sculpture – Figure – Woman”. Oberösterreichisches Landesmuseum, Линц, Австрия.*
„Pr  printium“. 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 Donn   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” (организатор и участница). Community Art Gallery, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США
“Abandoned Building Investigation” (организатор и участница). 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
“АртМосква”. Международная художественная ярмарка. Центральный выставочный зал “Манеж”, Москва, Россия

1996
“Как рисовать лошадь”. 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, Пискат  вэй, 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” 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 Donn   Editions, 1988-1995”. Dieu Donn   Gallery, Нью-Йорк, США
“Silent Auction Exhibition”. Dieu Donn   Papermill, Inc., Нью-Йорк, США
“Laughter Ten Years After” (передвижная выставка: 6 музеев и галерей), США – Канада.*
Southwestern Michigan College Gallery, Мичиган, США
“Wayne State University Art Faculty Exhibition”. Community Arts Gallery, Детройт, Мичиган, США

1994
“Fellowship Recipients”, Center for Innovative Printmaking, Mason Gross School of the Arts, Пискат  вэй, Нью-Джерси, США
“Natural Histories”. Pyramid Atlantic. Риверд  йл, Мэриленд, США
“Paper, Process, Art”. The Art Gallery, Suffolk Community College, С  лден, Нью-Йорк, США
“Художник вместо произведения”. Центральный Дом художника. Москва, Россия
“Dialogue with the Other”. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Оденс  , Дания, Norrk  ping Konst Museum, Нордкопинг, Швеция.*
Cetinje Biennial. Cetinje Art Museum, Цетинье, Черногория.*
“Before ‘Neo’ and After ‘Post’”. Lehman College Art Gallery, Нью-Йорк, США.*
“Pulp Fusion”. Columbia Art Center, Даллас, Техас, США
“Time is Now”. Detroit Focus Gallery, Детройт, 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: 6 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”. Konsth  gskolan, Уме  , Швеция
“Careful With Your Eyes”. Sundsvall’s Art Museum, Сандсвалл, Швеция

1992
“Installations”. Tzaritzino Museum. Братислава, Словакия.*
Lakeside Gallery, Л  йсайд, 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.*
“АРКО”, Мадрид, Испания

1990
“Sommer Atelier”, Messegel  nde 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 Taidetta”. 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

1986
“XVII Выставка молодых художников Москвы”. Московский Дом художника, Москва, СССР

1985
“Всесоюзная выставвка 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

2001
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*
LandEspace, Dieu Donn   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 80s, Queens Museum, Queens, NY US*
My First Work, Pasadena City College Gallery, Pasadena, CA US*
Art Forum, Berlin D (XL Gallery Moscow) Collector’s Edge, New Jersey Center for Visual Arts, Summit, NJ US
Russia Without a Museum of Contemporary Art. Part 2, (XL Gallery), 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*
Pr  printium, Staatsbibliothek Berlin D, also traveling to: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Bremen D*
Art Forum Berlin, Berlin D (XL Gallery)
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 Donn   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 (organizer and participant)
Abandoned Building Investigation, Pontiac Building, Wayne State University, Detroit,

MI US (organizer and participant)
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, TW. 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, 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 Donn   Editions, 1988–1995, Dieu Donn   Gallery, New York, NY US
Silent Auction Exhibition, Dieu Donn   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; Norrk  ping Konst Museum, Norrk  ping 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, Konsth  gskolan, 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 Meyers 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, Messegel  nde Hannover D*
Catalogue, Palace of Youth, Moscow USSR*
Working Woman, Oktjbrskaja 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 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, Krasnogvardeiskiy 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

Fellowships, Grants, Awards and Special Projects

Separately Budgeted Research Grant, Ramapo College of New Jersey, 2006
2004 SEGД Design Awards, Society for Environmental Graphic Designers, Washington DC US (Merit Award)
LEUBE – Artist in Residence, Gr  dig/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,
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 Donn  , Papermill, New York, NY US, August 1992

Преподавательская деятельность

2004 (июль–август)
mmer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия

2001–03
приглашенный художник/профессор, Carnegie Mellon University, Питтсбург, Пенсильвания, США

2002 (июль–август)
художник- педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия

2000 (февраль)
приглашенный художник-критик, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США

2000 (февраль–май)
приглашенный художник, Princeton Atelier, Princeton University, Нью-Джерси, США

2000 (июль–август)
художник- педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия

1998 (июль–август)
художник- педагог, International Summer Academy of Fine Arts, Зальцбург, Австрия

1994-1997
приглашенный художник/профессор живописи, Wayne State University, Детройт, США

1996
художник-педагог, MFA Visual Arts Program, Vermont College of Norwich University, Монтпелье, Вермонт, США

1993 (сентябрь–октябрь)
приглашенный художник, Academy of Fine Arts, Umeå University, Умеа, Швеция

Лекции

2003 (16 октября)
Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Россия

2003 (4 сентября)
Wooster College, Вустер, Огайо, США

2002 (2 августа)
“The Artist Herself”, Salzburger Kunstverein, Зальцбург, Австрия

2002 (март)
School of Art, Carnegie Mellon University, Питтсбург, Пенсильвания, США

2000 (февраль)
в рамках симпозиума, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США

1999 (28 января)
в рамках симпозиума, Yager Museum, Hartwick College, Онеанта, Нью-Йорк, США

1999 (21 января)
Pasadena City College, Пасадена, Калифорния, США

1997 (26–27 марта)
Michigan State University, Лэнсинг, Мичиган, США

1997 (8 февраля)
в рамках симпозиума “Россия 2000”, Pasadena City College, Пасадена, Калифорния, США

1996
в рамках симпозиума “Creating Solutions: Solving Problems through Art and Technology”, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США

1995 (12 апреля)
Center for Creative Studies, Детройт, Мичиган, США

1995 (9-10 марта)
Pasadena City College, Пасадена, Калифорния, США

1995 (4 марта)
в рамках симпозиума, Cranbrook Art Museum, Блумфилд Хиллз, Мичиган, США

1994 (12 ноября)
Hartford College for Women, Хартфорд, Коннектикут, США

1994 (6–9 апреля)
Wayne State University, Детройт, Мичиган, США

1994 (март)
Hobart and William Smith College, Женева, Нью-Йорк, США

1992 (29 января)
Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США

1990
Hobart and William Smith College, Женева, Нью-Йорк, США

Стипендии, гранты, награды и специальные проекты

2004
SEGD Design Awards, Society for Environmental Graphic Designers, Вашингтон, США (поощрительная премия)

2004 (март–июнь)
LEUBE – художник-резидент, Грёдиг/Зальцбург, Австрия

1995
Presidential Bonus Award '95, Wayne State University, Детройт, Мичиган, США

1994–95
National Endowment for the Arts Special Projects Grant, Rutgers Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси

1994 (апрель–май)
художник-резидент, Hartford College for Women, Hartford University Коннектикут, США

1993 (март), 1994 (февраль)
художник-резидент, Mid Atlantic Fellowship Grant, Rutgers Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США

1993 (май-июнь)
художник-резидент Шведского Проекта (AIRIS), Swedish Arts Grant Committee, Готланд, Швеция (Gotlands Art School)

1992 (март)
грант Art Matters, Inc., Нью-Йорк, США

1992 (август)
специальный проект, Pulp Painting, Dieu Donné, Papermill,, Нью-Йорк, США

1992 (февраль)
грант, Cast Paper Project, Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, Нью-Брунсвик, Нью-Джерси, США

1991 (ноябрь) – 1992 (май)
художник-резидент, стипендия The Lakeside Studio, Лэйксайд, Мичиган, США

Избранная библиография

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 XL Галерее. // Независимая Газета, 23 января, 1996, с. 7
Altmann, Susanne. "Wasserspiele auf dem Trockenem", Dresdner Kulturmagazin, № 6, июнь 2002
p. 14
Baigall, Renee and Matthew. Peeling Potatoes, Painting Pictures. New Brunswick, NJ: Zimmerli Museum and Rutgers University Press: 2001. с. 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, с. 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 (с. 105–108)
Дерготь, Екатерина. Современная живопись в России. Craftsman House G & B Arts International : 1995, с. 106–109
Дерготь 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 Nahkova. // 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, № 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, p. 12
Heartney, Eleanor. Irina Nakhova at Phyllis Kind // Art in America, October 1992, p.145
Hohmeyer. Absheid von Momma. // Der Spiegel, № 5, January 2, 1999, s. 188
Interview. “Absolut Glasnost” (June 1990)
Isaak, Jo Anna. Reflections of Resistance. // Heresies, Vol. 26, New York 1993, p. 29–31
Isaak, Jo Anna. Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter. London and New York: Routledge, 1996, pp. 116–119
Jandrokovic, Mario. Irina Nakhova's “Showroom”. // Salzburger Nachrichten, August 19, 1988, p. 13
Juske, Ants. Irina Nakhova naitab feministlikku kunsti. // Kultuur, July, 2000
Ковалев, Андрей. “Palpations of the Fictions”. Инсталляция Ирины Наховой в галерее “Obscuri Viri”. // Сегодня, 14 август, 1996, с. 10

“Irina Nakhova”, Flash Art, Vol. XXXVII, No. 236, (May–June 2004), p. 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, pp. 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, pp. 15–23
Mayer, Gabriele. Erste Raumschiff zur Venus. // Frankfurter Allgemeine Zeitung, February 22, 1999, s. 53
Miralles, Francesc. Rupture of Bidimensionality. // La Vanguardia, July 9, 1991, Cultura y Arte, p. 8
Miro, Marsha. Russian Makes Herself at Home. // Detroit Free Press, March 12, 1995, pp. 1G, 5G
Miro, Marsha. Terminal Optimism. // Detroit Free Press, May 12, 1995, pp. 3F – 4F

Grant, Art Matters, Inc., New York, NY US, March 1992
Grant, Cast Paper Project, Center for Innovative Printmaking, Rutgers University, New Brunswick, NJ US, Feb. 1992
Artist-in-Residence Fellowship, The Lakeside Studio, Lakeside, MI US, Nov. 1991-May 1992

Teaching

Visiting Artist, Fayoum International Winter Art Center, Fayoum, EG, February, 2009
Artist-Teacher, International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg A, July-August, 1998, 2000, 2002, 2004,

2006, 2008
Assistant Professor, Ramapo State College of New Jersey, Mahwah, NJ US 2005–2008
Visiting Artist/Assistant Professor, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA US, 2001-2003

Visiting Artist-critic, Wayne State Univer-sity, Detroit, MI US, February, 2000
Visiting Artist, Princeton Atelier, Princeton University, NJ US, February-May, 2000
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

Symposium and Panel, “Workshop of Feminine Creation: History of Feminine Culture in the Post-Soviet Space, 1989-2009, Moscow Museum of Modern Art, April 16, 2009, Moscow RU
Lecture, “Rooms and Installations,” Kunstlerhaus, May 7, 2006, Karlsruhe, D
Lecture, “The Art of Irina Nakhova,” Lunch-box Lecture Series, Adler Theater, Ramapo College, Mahwah, NJ
Symposium and Panel, “The Gulag and Contemporary Art,” Davis Center for Russian and Eurasian Studies at Harvard University, Cambridge MA, October 27th, 2006
Lecture and Seminar, “Public Interiors: Between Two Countries”, Harvard University, Cambridge MA, Nov 7, 2005
Lecture, “The Artist Herself”, Salzburger Kunstverein, Salzburg A, August 2, 2004
Lecture, Webster University, Vienna A, April 6, 2004
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 Uni-

versity, 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

Selected bibliography

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
“Inbetween Contexts: Irina Nakhova’s Show ‘Feast for the Gods’ at XL Gallery”, Independent Newspaper (January 23, 1996), p.7
“The Gender Aspect in the work of Moscow Women Artists in the 1980s and 1990s”, n.paradoxa, vol. 22, 2008 pp. 29-35.
Altmann, Susanne, “Wasserspiele auf dem Trockenem”, 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), Nr. 1 (1989) pp. 151–153
Balakhovskaya, Faina, “Push Pedals, Sew Sails,” Vremya Novostei, Nr. 16 (February 1, 2006)
Brown, Matthew Cullerne, “Contemporary

Russian Art”, Phaidon: London, 1989, and New York, 1991, pp. 105–108
Butakova, Elizaveta, “Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein”, Third Text, 24:5, (2010) 627-631
“Collections MANI”, Library of Moscow Conceptualism, published by German Titov: 2010, pp. 251–293
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
Diakonov, Valentin, “Irina Nakhova: Ilya Always Knew His Destiny”, Vremya Novostei, No. 169 (September 15, 2008)
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 Nahkova”, Cover (February 1991), p. 13
Guasch, Anna, “Irina Nakhova: A Confronation 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
Interview, “Absolut Glasnost” (June 1990)
Ireland, Corydon, “A Searching Look at Terror of the Gulag,” Harvard University Gazette, (November, 2006)
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/Tallinn (July 2000)
Kisewalter, George, ed., “These Strange Seventies or The Loss of Virginity”, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow, 2010, pp. 183–191
Kovalev, Andrei, “Index of Names,” Novoe Literaturnoe Obozrenie: Moscow, 2005, pp. 231–235
“Palpations of the Fictions. Irina Nakhova’s Installation in ‘Obscuri Viri’ Gallery”, Today Daily, Moscow, Russia (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

Russkoye Slovo (New York 1990)
“Exhibition Without a Title”, Novoe Russcoe Slovo (June 26, 1992), p. 13
Kreissig, Uwe, “Erstes Raumschiff zur Venus”, Freie Presse, Chemnitz (February 7, 1999)
Kulik, Irina, “Irina Nakhova Invented a Bicycle,” Kommersant, Nr. 15 (January 28, 2006)
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, Stockholm (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
McQuaid, Cate, “Complex reflections on oppression,” Boston Globe, January 7, 2007
Milliard, Coline, “Irina Nakhova & Pavel Pepperstein”, Frieze, Issue 132, June July August 2010, p. 191
Miralles, Francesc, “Rupture of Bidimensionality”, La Vanguardia (July 9, 1991), Cultura y Arte, 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, Moscow No. 8 (54) (April 30 – May 13), p. 100
Obukhova, Alexandra, “Irina Nakhova, Feast for the Gods and Daddy Needs to Relax”, Khudojzestvenni Journal, No. 13 (1996) p. 86
Ostergren, Monica, “Fiskar i ruinen och neostenge 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. B8
Platonova, N. “What is installation?”, Young Artist, (February 2004), p. 18–20
Romer, Fedor. “What I Saw-Haul Ass Dude”, Itogi, No24 (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
Schuele, Christian, “Freiraum, Austausch, Wahnsinn”, Die Zeit, No. 18, April 2007, pp. 13–15.
“Sacred Daily Routines”, Arguments and Facts, Moscow, Russia (January 17, 1996).
Selina, Elena, “Woman Worker”, Heresies

Овчинникова, Юлия. Ирина Нахова “Благовещение”. // Афиша, № 8 (54), апрель 30 – май 13, 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, p. 55

Petersen, Anne Ring. Markante Kvinder. // Politiken, June 17, 1994

Pilvre, Barbi. Peatukk feminismiopikust, Areen, July 27, 2000, p. 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, pp. 80–82

Sjodahl, Anna. Under Polstjarnanю // 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)

Solomon, Andrew. 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 1988, 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

Tupitsyn, Margarita. The Work of Art in the Age of Perestroika. // Arts International, Directory of Exhibition Catalogues (1991–1992), pp. 23-25

Tupitsyn, Margarita. Unveiling Feminism: Women's Art in the Soviet Union. // Arts, December 1990, pp. 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. 1, № 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!. // SVZ, August 12, 1998, s. 9

Wolf, Robert. Sicht heute und gestern. // SVZ, August 21, 2000, s. 8

Женщина и изобразительное искусство. Под редакцией Анны Альчук, М.: Идея, 2000, с. 185

Каталоги выставок: смотри* в списке выставок

Vol.26 (New York 1993), pp. 80–82

Sjodahl, Anna, “Under Polstjarnan”, Pal-etten (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 So-viet Contemporary Art”, Sotheby’s and the U.S.S.R. Ministry of Culture: Moscow, 1988

Starodubtzeva, Zinaida, ed., Russian Art Outside Borders, National Centre for Con-temporary Art, Moscow, p. 252, 254

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)

Swartz, Anne, “Irina Nakhova”, NYArts Magazine, vol.11 no 9/10, International Edition, October/November 2006

Tillberg, Margareta, “Om kvinnas plats i den ryska konsten”, Ord und Bild, No. 4–5 (1993), pp. 129–133

Tupitsyn, Margarita and Victor, “Moscow- New York”, World Art Museum, pp. 6, 80–81, 100–101, 118–119,

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

“Irina Nakhova: A Russian Bear Appeared to Me as A Retired KGB General”, Art-chronika, March 2010, pp. 58–65

Tupitsyn, Victor, “If I Were A Woman”,

Third Text, 40, Autumn 1997, pp. 85–93

“Communal (Post) Modernism”, Ad Margi-num: Moscow, 1998, pp. 164–170

“The Mueseological Unconscious”, The MIT Press: Cambridge US, London UK, 2009, pp. 173, 175, 177, 179–181

Van Cleve, Pierette B., “Artist Surfaces from Moscow Underground”, We We, Vol. 1, 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, Salzburg (Au-gust 12, 1998), p. 9

“Sicht heute und gestern”, Salzburger Volk-szeitung, Salzburg (August 21, 2000), p.8

“Woman and Visual Signs”, edited by Anna Alchuk, Idea Press: Moscow, 2000, p. 185

Exhibition catalogues: see * under exhibitions

Авторы

Барбара Валли

доктор наук (Университет Зальцбурга), историк искусства и куратор, ди-ректор Международной летней академии изящных искусств в Зальцбурге (до 2009), автор более 200 статей о современном искусстве, феминист-ском искусстве, медиа-арт, архитектуре. Выступала в качестве лектора в обеих Америках, Китае и Ближнем Востоке. Соредактор каталога “Ирина Нахова. Работы 1973–2004 (ГЦСИ Москва, ISBK Зальцбург, 2004). Живет в Зальцбурге и Санаа (Йемен).

Валентин Дьяконов

(род. 1980), журналист (отдел культуры газеты “Коммерсант”), арт-критик (публикации в журналах “Арт-Хроника”, “L'Officiel”, на сайтах Artinfo.com и Frieze.com), издатель (онлайн-журнал Ennui, ennui.blogspot.com), кан-дидат культурологических наук (“Московская художественная культура 1950–60-х годов. Возникновение неофициального искусства”, ТИК ФИИ РГГУ, 2009), куратор (ТО Проспект Славы, выставка “Большие встречи” в ХЛ Галерее, 2011) и филантроп (“Личная премия в области современного искусства”, с 2009). Живет в Москве

Ирина Кулик

арт-критик, культуролог, обозреватель газеты Культура, преподаватель ИПСИ. С 1989 года регулярно печатается в газетах, журналах, онлайнновых изданиях и академических сборниках. Автор многочисленных публи-каций, посвященных современному искусству, литературе, кино и рок-музыке. В 2000 году защитила докторат по сравнительному литературове-дению в Университете Париж-8, Франция.

Каллиопи Миниудаки

феминистка, историк искусства, изучает послевоенное и современное ис-кусства. Живет и работает в качестве куратора и независимого исследо-вателя в Нью-Йорке и Афинах. Среди ее публикаций — “Леди и дрянные девочки поп-арта: Полин Боти, Розалин Дрекслер” (Oxford Art Journal, Fall-Winter 2007), “Женщины в поп-арте: различие и маргинальность”, диссертация (Институт изящных искусств Университета Нью-Йорка). Она выступила также в качестве соавтора и соредактора каталога к выставке “Соблазнительное ниспровержение: поп-художницы 1958–68” (Abbeville Press, 2010). Ее тексты публиковались также в разных каталогах и журналах Европы и США.

Андрей Монастырский

(род. 1949, Петсамо), художник, поэт, критик, теоретик, концептуалист, минималист; с 1976 года основатель группы “Коллективные действия”, из-дал пять томов “Поездок за город”. Живет в Москве

Елена Петровская

кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН. Автор шести книг, среди них: “Непроявленное. Очер-ки по философии фотографии” (М., 2002), “Антифотография” (М., 2003) и “Теория образа” (М., 2010). С 2002 г. главный редактор философско-теоретического журнала “Синий диван”. Живет в Москве

Authors

Barbara Wally

Ph.D. University Salzburg/Austria, art historian and curator, director of the International Summer Academy of Fine Art in Salzburg (–2009), published more than 200 articles on contemporary art, feminist art, media art, architec-ture. Lectured in the Americas, Europe, China and Middle-East. Co-edited: Irina Nakhova, Works 1973–2004, NCCA Moscow and ISBK Salzburg, 2004. Lives in Salzburg, Austria, and Sana’a, Yemen.

Valentin Diaconov

(b. 1980), reporter (culture department of the Kommersant newspaper), art critic (articles in Art Chronika, L'Officiel, Artinfo.com and Frieze.com), pub-lisher (online magazine ENNUI, ennui.blogspot.com), PhD in culture studies (Moscow art scene in the 1950–60s. The emergence of unofficial art, Culture Studies Department at Art History Faculty of the State Russian University for the humanities, 2009), curator (CA Slava Avenue, Important Encounters at the XL Gallery, 2011) and philanthropist (Private Art Prize in Contemporary Art, since 2009). Lives in Moscow

Irina Kulik

art critic, specialist in culture studies, columnist in Culture newspaper. Teach-es at the Institute of Contemporary Art, Moscow. Since 1989 publishes in newspapers, magazines, online editions and academic journals. Wrote numer-ous articles on contemporary art, literature, cinema and rock music. In 2000 received a PhD in comparative literature studies at Paris 8 University, France.

Kalliopi Minioudaki

is a feminist art historian of postwar and contemporary art living and working in New York and Athens as an independent art scholar and curator. She is au-thor of Pop’s Ladies and Bad Girls: Pauline Boty, Rosalyn Drexler, (Oxford Art Journal, Fall-Winter 2007); Women in Pop: Difference and Marginality, (Ph.D. Diss., IFA, NYU, 2009) and co-author and co-editor of Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958–68, exh. cat., (Abbeville Press, 2010). Her writings have appeared in several exhibition catalogues and art magazines both in Eu-rope and the US.

Andrei Monastyrki

(b. 1949, Petsamo), artist, poet, theorist, conceptualist, minimalist; since 1976 organizer of KA (collective actions); complited Trips to the Countryside in 5 volumes. Lives in Moscow

Helen Petrovsky

Ph.D, is a senior research associate at the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. She is author of six books, including The Unapparent: Essays on the Philosophy of Photography (2002), Anti-photography (2003), and Theory of the Image (2010). Since 2002 she has been editor-in-chief of the biannual theoretical journal Sinij Divan. Lives in Moscow

Содержание

	<i>Василий Церетели</i>
5	Вступление
	<i>Ирина Кулик</i>
6	Комнаты
	<i>Елена Петровская</i>
18	Искусство чувственных понятий
	<i>Каллиопи Миниудак</i>
30	По крайней необходимости
	<i>Барбара Вल्ली</i>
56	Религия и история искусств в творчестве Ирины Наховой: влияние и преломления
	<i>Валентин Дьяконов</i>
68	Архаика и дистанция
	<i>Андрей Монастырский</i>
76	Блестит только вдали
80	Инсталляции
136	Живопись
182	Графика
192	A Book of Escapes
200	Recycling
204	Кожи
216	Ирина Нахова
233	Авторы

Contents

	<i>Vasili Tsereteli</i>
5	Introduction
	<i>Irina Kulik</i>
7	Rooms
	<i>Helen Petrovsky</i>
19	The art of Sensuous Concepts
	<i>Kalliopi Minioudaki</i>
31	Out of Extreme Necessity
	<i>Barbara Wally</i>
57	Impact and References of Religion and Art History in Recent Works by Irina Nakhova
	<i>Valentin Diaconov</i>
69	Imminence and Distance
	<i>Andrei Monastyrski</i>
79	Only From Afar It Shines
80	Installations
136	Painting
182	Graphics
192	A Book of Escapes
202	Recycling
204	Skins
217	Irina Nakhova
233	Authors

Отпечатано в типографии ООО "ИНТЕРРОСТ"
111020, Москва 2-я улица Синичкина, 9А
Заказ № 164. Тираж 1000 экз.

Printed by INTERROST, LLC
2th Sinichkina St., 9A. Moscow, Russia, 111020
Order No. 164. 1000 copies