

Забота

Забота

Арсений Жиляев	Мария Чехонадских	Николай Алексеев
Надежда Бушенева	Саша Сухарева	Себастьян Северин
Егор Кошелев	Александр Повзнер	Иван Горшков
Михаил Лылов	Илья Долгов	

«Забота»

Мария Чехонадских, куратор

Ленд арт как стратегия действия

Идея проекта «Забота» основана на переосмыслении критических стратегий ленд арта, которые базировались на концептуализме и критике репрезентации.

По ряду причин ленд арт невозможно выделить в самостоятельный жанр или течение. Скорее, имеет смысл говорить о стратегии художественного действия: «Ленд арт не был течением в широком смысле этого слова и включал в себя разных художников, которые зачастую имели расхожие эстетические и социально-политические взгляды, но всякий раз становились известны под брендом концептуализма»¹.

Исторически ленд арт связан с возникновением экологического движения, которое гипостазировало естественные права человека на природу, результатом чего стала своеобразная дематериализация ее ресурсов. С другой стороны, феминистская критика маскулинной эксплуатации природы и интеграция техники в повседневную жизнь привели

ли индивида к ностальгии по натуральному и простому доиндустриальному образу жизни². Классический ленд арт обращался к естественной среде как территории «чистого» места с той оговоркой, что уже тогда осознавалась ее подверженность капиталистическим манипуляциям купли-продажи и потребления.

Таким образом ленд арт можно понимать как рудимент романтической чувственности к природе, считать его руссианским атавизмом, тягой жителя мегаполиса к естественной среде, при которой художественная деятельность сопровождается попытками проблематизации постиндустриальной биосферы. При этом ленд арту не удалось избежать понимания природы как «площадки» для возможных преобразований. Обработка земли при помощи современных механизированных инструментов переносится на территорию искусства, превращая художника в ремесленника и земледельца. Подобный «аграрный» пафос сближал ленд арт с идейными установками *arte povera*³.

Ленд арт и концептуализм

Возникая в среде концептуалистов, стратегия ленд арта стала реакцией на коммерциа-

Роберт Смитсон
Перемещение мела и зеркала
1969

Мэри Мисс
Периметры/ Павильоны/ Ловушки
1977-1978



лизированное модернистское искусство. В 1970 годы целая плеяда художников приходит на территорию природы. Желание свободы от гринбергской автономии приводит их к переосмыслению эстетических свойств художественного объекта. Прежде всего, следует отметить стремление реконструировать медиум скульптуры, который прежде не был рассчитан на специфику конкретного места.

Работа с ландшафтами базировалась на создании огромных символов, преобразовании и обработке почвы, а так же легитимации банального, индустриального, незаметного и недостойного репрезентации материала. Так, Майкл Хайцер обращается к археологии и антропологии местности, а Роберт Смитсон разоблачает мифологию открыточных пейзажей и туристских достопримечательностей, таких как Великое соленое озеро.

Новые формы трансформируют оптическое восприятие ландшафта, поскольку скульптура переходит в качество расширенного поля⁴, что означает не только физическое манипулирование и маркирование места, но также его картографию в виде инженерных планов и фотографий.

В отличие от классического модернистского искусства ленд арт объекты чувствительны ко времени, и в этом выражается их взаимодействие с окружающей средой. Для Роберта Смитсона искусство являлось медиатором между экологией и индустриальным миром. «Земляные работы», по мнению художника, могут стать новым типом диалектических отношений между двумя средами – природой и культурой⁵.

Процессуальность новых пространственных

объектов изменила феноменологическое время произведений искусства, ограничив его существование. Из вечности музея оно оказалось в пространстве конечного и смертного: «Работе нужно позволить ухудшиться естественным образом, распад является ее частью»⁶, пишет Смитсон. Из вертикали культурной памяти и историцизма искусство перешло в горизонталь повседневной жизни, где каждый день происходят изменения. Постулаты идеалистической концепции культуры были разрушены органицизмом увядания и распада – буквально погибающих в условиях site specific произведений искусства. Однако факт остается фактом, уже тогда работы ленд арт художников продолжали жить в галереях, смитсоновской топологии не-места⁷, то есть закрытых и не подверженных изменениям средах. Концептуалистские методы документации: фото отчеты, сопровождающие выставки тексты и комментарии – становятся более важной частью проекта. Искусство приобрело характер work in progress, который нанес еще один удар гринбергскому формализму, поскольку «природа индифферентна к любого рода формальным идеям»⁸. Метод интервенций на территорию естественной среды позволил осознать важность социальной функции искусства. Таким образом, в ленд арте совпадают этическая и эстетическая позиции художника.

Переопределяя карту мира

Маркируя территорию, ленд арт словно переопределяет политическую и физическую карту мира, с лица которой на тот момент начинают исчезают классические националь-

ные государства. Например, «Бегущий забор» Кристо соединяет горы, землю и море, предлагая отказаться от вертикальных границ в пользу горизонтальных. Подобно тому, как теперь в постколониальном пространстве третий и второй мир сосуществуют в первом (гетто, рабочие кварталы, эмигрантские районы), так и отдаленные, заброшенные пустыри становятся частью мегаполиса. Важной особенностью опрокидывания логики «центр – периферия» является факт вторичной репрезентации ленд арт проектов в галерейном и музейном пространстве.

Работы ленд артистов определили так же новое отношение человека к земле и планете в целом, издавляя контуры наступления эпохи google maps. Массивные, панорамные произведения искусства необходимо рассматривать буквально из космоса, окна самолета. Такая оптика была не характерна для представителей модернистского искусства, сосредоточенного в пределах замкнутого пространства.

Традиционный ландшафтный жанр, такой как садово-парковое искусство и дизайн, в период перехода к постиндустриальному обществу логичным образом трансформируются в ленд арт практики. Несмотря на то, что художники первой волны, такие как Роберт

Смитсон, Майкл Хайцер, Денис Опенгейм, Вальтер де Мария, критиковали идею «садоводства» классической эпохи, их интервенции в естественную среду носили характер эстетизации и дальнейшего окультуривания местности, ее включение в систему репрезентации. Таким образом, постфактум стратегия ленд артистов способствовала расширению эстетической среды, в результате чего природа подверглась очередной «музеефикации» со стороны истеблишмента. Стало понятно, что природные образы также захвачены спектаклем и структурируются по логике зрелища.

Существует мнение, что ленд арт долго оставался в тени истории искусства по той причине, что на тот момент было невозможно предугадать его эвристическую силу как предвестника медиализированной среды – природы как части спектакля и репрезентации. Впоследствии именно эти факторы стали отличительными для стратегий ленд арта, которые можно понимать как пути решения данных проблем.

Критика спектакля и медиализированной среды культуры

Проект «Забота» возник в результате

Вальтер Де Мария
Вертикальный километр земли
1977

Кристо и Жан-Клод
Бегущий забор
1972-1976



размышления над этими вопросами. Обращаясь к опыту ленд арта, художники переместились на отдаленное от контекста современного искусства пространство (периферию) не только по отношению к арт индустрии, но так же и по отношению к ментальной карте российского столичного центра, где сосредоточен культурный, политический и экономический капитал.

Заповедник «Дивногорье» Воронежской области выступил местом для реализации проекта и стал попыткой рефлексии концепта природы в современной культуре. Отталкиваясь от критики Ги Дебора, участники проекта исходили из положения, что в эпоху новых медиа природу следует считать новым гибридным видом окультуренной среды. Современное состояние культуры и общества постулирует невозможность прозрачного и кристально чистого взгляда на мир. Существование человека в условиях медийных образов, рекламы конституирует скорее «образ мира», в котором мы живем. Маурицио Лаззарато увидел использование в современном капитализме знаков, изображений и утверждений (statement) для производства и воспроизводства этого «образа мира». По сути, корпорации производят не объект (товар), а мир, в котором этот объект может

существовать, и при этом они не производят предмет (рабочего или потребителя), а скорее мир, в котором существует предмет⁹. Очевидно, что этот «образ мира» выдает себя за «реальность». Однако, такой способ «видеть» и «проживать» является лишь некой конвенцией по поводу реальности.

Если гегельянский тезис культуры как второй природы выражал пафос преобразования, то сегодня переключенная усилиями акторов социального действия природа стала второй культурой. Горы, реки, деревья переозначены маркетингом и дизайном в зоны отдыха, туризма и развлечения. Сама идея природы как чего-то противоположного культуре уже не имеет под собой никаких оснований. Став частью мегаполиса, даже такие отдаленные районы как заповедник «Дивногорье» превратились в гетто, где экзотическое – горы, редкие виды растений, специфический климат южной полосы – выступают как нематериальная рекреационная туристическая услуга, тогда как местные жители оказываются в положении обслуживающего персонала.

В условиях природы как второй культуры художник возвращается к античным идеям заботы и пайдеи как возделыванию и самовоспитанию. Этика заботы определяет такой тип художественного поведения, который



Майкл Хайцер
Комплексный город
1972-1976

Денис Оппенгейм
Параллельное ударение
1970

основывается на общественно значимой роли художника. Как говорил Фуко, прежде чем позаботиться о другом, мы должны позаботиться о себе¹⁰. Иначе говоря, только через осознание гражданской и этической ответственности за свою деятельность индивид становится субъектом действия. «Забота» не просто кодекс, а скорее этика отношений с окружающей средой. Эта утопическая модель искусства как общественно полезного института дает возможность говорить об эстетической деятельности в терминах возобновления ничем не опосредованных отношений между человеком и эко средой.

«Забота» художников

В течение шести дней участники проекта работали над созданием своих произведений в условиях естественного ландшафта. На территории заповедника художникам была предоставлена площадка, которую можно было использовать в качестве экспозиционного поля. Работы, которые имели процессуальный характер, рассеивались по всей территории заповедника и не имели жесткую локализацию.

Площадка стала не только местом работы, но для многих определила характер взаимодей-

ствия с окружающей средой. Большинство работ были ориентированы на site specific и, так или иначе, погружались в решение этических проблем, переосмысливая возможности художественного жеста. Надежда Бушенева, Иван Горшков, Николай Алексеев и Александра Сухарева исходили из установок включенного в логику среды субъекта.

Работа Надежды Бушеновой "Граница" отталкивается именно от такой интуиции места. Осмысливая возможности ленд арта, художница предлагает новый тип взаимодействия с естественной средой, который можно считать этическим принципом невмешательства. Исследуя территорию, Надежда останавливается на участке выжженного поля, где земля была использована фермерами в хозяйственных нуждах. Маркируя насильственный преобразовательный акт местных жителей, художница огораживает эту территорию камышом. В очерченном пространстве художница выкладывает супрематические треугольники мелом, найденным на склонах холмов. Ее «Граница» очерчивает искусственную среду выжженного поля. С другой стороны, работа приобретает смысл сигнификации, картирования. Таким образом, художница переосмысливает эстетику супрематизма и раннего авангарда за пределами городской среды и музея.

Проект «Забота»
Воронежская область, Дивногорье
вид экспозиции. 2009

Надежда Бушенева
Граница
2009



Своеобразной перекличкой с «Границей Надежды Бушневой является проект Александра Повзнера. Работая в пределах расширенного поля скульптуры, его искусство рассеивается по всему ландшафту заповедника. Концепция «Пятого элемента» исходит из натурфилософских рассуждений о земле, воде, воздухе, камне и человеке как первоэлементах бытия, между которыми присутствует постоянная диалектическая связь. Инкорпорируя в указанные среды прямоугольное оргстекло одинакового размера, художник восстанавливает гармонию между техногенным миром современного человека и природой, ставшей частью постиндустриального общества и культуры. Важным элементом работы является ее экзистенциальная составляющая: выбор места для скульптуры, перемещение и прогулки художника, и, наконец, физическая работа. Для того чтобы установить лист оргстекла на берегу реки, художнику буквально приходится вспахивать землю. В случае, когда Александр инсталлирует третья часть скульптуры на горе, натягивая веревку между деревьями и привязывая к ней оргстекло, сама процедура имеет почти ритуальный характер. Минималистская скульптура «Пятый элемент» играет на позициях отсутствия-присутствия,

расширяя скульптуру до пределов природного ландшафта.

Другая процессуальная работа напрямую исследовала культурные и географические ресурсы местности. Заповедник «Дивногорье» Воронежской области географически расположен на юге России. Специфика места обусловлена местонахождением редких растений, которые сохранились здесь с эпохи палеолита и сегодня создают причудливые гибридные пейзажи в дуэте с древними породами меловых скал и классическими видами среднерусской степи. В этом излюбленном археологами месте, также продолжают раскопки средневековой крепости. Дивногорье стало местом паломничества туристов и ученых из европейских стран. Мифология места существует и поддерживается центральными тропинками, ведущими от одной достопримечательности к другой. Попытки деконструкции туристического маршрута стали задачей проекта Александры Сухаревой.

Работа «Slash» стала попыткой изучением местности и представляла собой своеобразную переинтерпретацию прогулок Ричарда Лонга, которые не имели однозначного результата или цели. В течение 48 часов художница бродила по окрестностям заповедника. Используя компас и карты, она намети-



Александр Повзнер

Пятый элемент

2009

Михаил Лылов

Урожай

2009

ла альтернативный «дикий» маршрут, разрезающий наискось облагороженную территорию заповедника. Ее прогулки не имели четкой исследовательской и познавательной цели, однако, они не только картировали территорию, как это было в случае Лонга. Работа Александры Сухаревой является также критикой навязывания культурной индустрией «взгляда» на природу, а в экзистенциальном смысле жизненного «пути», который совпадает с протоптанными дорожками заповедника.

Искусство Михаила Лылова, напротив, базируется на строгом исследовательском и аналитическом подходе. Художник напрямую работает с фукианской идеей заботы как техники себя, тогда как «я» субъекта отождествляется с его гражданской функцией. В содержательном плане проект «Урожай» в течение одной недели смог воспроизвести полный аграрный цикл. Михаил засадил небольшой участок земли семенами салата. Строго следуя агрокультурным методам работы, он ухаживал за семенами, ожидая всходов. За два дня до завершения проекта Михаил огородил свой участок высокой стеной плетеного забора из сухого хвороста. Основной задачей процедуры являлся трансгрессивный жест воровства урожая из собственного огорода. В плане выражения

Михаил Лылов подверг реконструкции и критике категории собственности, власти, права и закона. Создавая частную собственность путем огораживания участка земли, художник проигрывал ситуацию капиталистического регулирования экономики и права. Государство является посредником между субъектом и тем, что он имеет. Опрокидывая принуждающую логику государства (закон), акт кражи на территории своей собственности снимает отчуждение между субъектом и объектом, опосредованное государством. Михаил Лылов предложил новую форму политического искусства, с одной стороны, обращенного к чистому производству и труду как таковому, а с другой стороны, работающего с проблемами политической субъективации современного индивида.

Воронежские художники Иван Горшков и Николай Алексеев добиваются максимального сближения и даже слияния искусства с окружающей средой. «Фернандель 56» Николая – нонспектаклярная скульптура, где артефакты аграрной крестьянской культуры – ведра и корыта, найденные художником, – вкопаны на разных уровнях, так что фактически исчезают в почве. Иван Горшков обращается к органическим материалам. Его монументальная двухметровая скульптура «Пасеч-

Иван Горшков
Пасечник
2009



Егор Кошелев
Вырыть собаку
2009



ник» буквально вырастает из дерева. Подход художника заключается в достижении максимального контакта между искусством и природой. Он выстраивает синкретический тип связи между двумя средами. Неслучайно для его работы большое значение имеет угол зрения и расстояние между зрителем и эстетическим объектом. Оптическая игра с близким-далеким меняет восприятие скульптуры. Иван совмещает мифологические сюжеты и эстетику трансавангарда. Эстетический метод художника можно сравнить с аграрно-крестьянским и ремесленным принципом работы.

В проекте «Забота» можно выделить целую группу работ, ведущих прямой диалог с концептуальным искусством. «Натюрморт» Арсения Жилева постулирует радикальный отказ от спекулятивных манипуляций ландшафтом. Художник положил на траву коврик для пикника и отдыхал на нем в течении нескольких дней. Прямоугольный след, оставленный ковром, постулировал невозможность ненасильственных отношений между человеком и природой, поскольку всякий раз результатом подобного контакта является мета человеческого присутствия, опредмечивание среды, превращение ее в натюрморт, мертвую природу.

Егор Кошелев радикализировал совпадение между заботой и насилием. Обращаясь к классическому произведению Роберта Смитсона «Винтовая дамба», его скульптура переинтерпретировала смыслы ленд арта в духе человека эпохи google maps. Работа «Вырыть собаку» так же обращена к индексальному знаку и маркированию территории, однако, она наполняется различными символическими

значениями. С одной стороны, знак @ – на русском сленге обозначается словом «собака», а в английском языке предлогом места «at». С другой, «Вырыть собаку» обозначает буквальное действие, а на метафорическом уровне – обнаружение чего-то запрятанного и скрытого.

Социально-критическим уровнем работы можно считать тотальное проникновение постиндустриальной цивилизации на территорию природы. Даже художник, который собирается «копать», обнаруживает на территории заповедника, казалось бы «дикий» среды, убедительное присутствие глобализации. Электронные коммуникации, таким образом, проникают даже в самые сокровенные уголки земного шара, а частью этих коммуникаций и является художник, в мобильности и жесте которого совпадают акты насилия и заботы.

Работа Ильи Долгова « Conway's game of Life » берет за основу математический алгоритм метаописания развития организмов на макро и микро уровнях. Метод математика и программиста Конвея стал интеллектуальным «бекграундом» для естественно-научного знания в то время. Размеченная на клетки поверхность схематично обозначает жизнь на клеточном уровне. Каждая клетка имеет восемь соседей и может находиться в двух состояниях: быть живой или мёртвой. Распределение живых «организмов» в начале игры называется первым поколением. Каждое следующее поколение рассчитывается на основе предыдущего. Работа Ильи развивает концептуалистский метод, обращаясь к структуралистским кодам и эстетическому принципу повторения. Нарративность и процессуальность работы соседствует

с социально-политическими смыслами социальной инженерии, биополитики и трансгуманизма.

Немецкий художник Себастьян Северин обратил логику насилия современного капитализма над природой в инструмент критики. Он обращается к медиуму инсталляции для работы в условиях естественной среды, считая, что сегодня нет никакой разницы между галерейным и природным пространствами, которые в одинаковой степени являются эстетизированными средами. Работа «Апроприация» разрушает мифологию первозданной и очищенной от социальных и экономических отношений природы. Анализируя место Заповедника и окружающую его деревню, Себастьян констатирует, что даже на удаленные расстояния глобализации «привозит» ценности консюмеризма. Воссоздавая знакомую для каждого ситуации сезона распродаж в супермаркете, художник конструирует деревянный стенд, нагруженный дешевыми целлофановыми пакетами с землей. На главной тропинке, ведущей зрителей к основной части экспозиции, он выстраивает в ряд линию из белых пакетов с аляповатыми имиджами домашних животных, которые тоже наполнены землей. Однако в них можно проследить строгую ритмику – первые два из них наполнены на

четверть, последующие два – наполовину, а последние до краев, так, что их невозможно унести с собой. С одной стороны, его критика – обобщенный взгляд на современный капитализм, который расплзается по всему земному шару со своей структурной логикой супермаркетов. С другой стороны, он критикует саму миссионерскую функцию художников, которые продолжают стратегии преобразования среды или ее эстетизации.

Обращаясь к природным ландшафтам в условиях современного российского искусства, художник совершает своего рода двойную петлю. С одной стороны, он возвращается к установкам концептуального искусства 1960 годов; с другой, продолжает искать выходы из мира институциональной тирании, которую навязывает рыночная логика системы искусства. Однако, обнаруживается интернациональный контекст проблемы, поскольку логика позднего капитализма стирает локальные различия между демаркациями естественного и искусственного, центра и периферии. Учитывая погрешности культурно-исторического контекста, можно считать сегодняшнюю ситуацию такой же благотворной почвой для актуализации идей альтернативного пространства в среде нового поколения молодых художников.

Илья Долгов
Conway's game of life
2009



Себастьян Северин
Апроприация
2009



Поколение молодых художников взрослело на фоне крушения надежд 1990 годов и достигло своей зрелости в 2000 – эпоху гибридной идентичности, поп-культуры и коммуникаций в интернет сети. К этому моменту на фоне политической и социальной «стабилизации» система искусств обрела окончательную заостренную форму. Молодые художники оказались в ситуации нелегкого выбора: необходимо принять решение, в какой степени мы можем солидаризироваться с логикой коммерческого обращения произведений искусства? Ответ на эти вопросы дает проект «Забота», который стал попыткой переинтерпретации наследия ленд арта.

Художественные практики в условиях естественной среды больше не понимаются как *tabula rasa*, куда приходит субъект культуры с целью преобразования и освоения, как это было в 1970 годы. Форма переходит на уровень материи, и художник пытается вырастить симбиоз между гибридом культурного и природного, найти комплиментарный для природы вид коммуникации и взаимодействия. Полностью совпадая с мутировавшей эко системой, субъект становится частью этого пейзажа. Таким образом, он не выступает медиатором между смитсоновским местом (естественным ландшафтом) и не-местом

(институтом культуры). И поскольку форма и символическое давно стали частью природы, художник переопределяет этику отношений между природой и культурой в пользу артикуляции этической художественной позиции.

Результатом такой позиции стало обращение к опыту концептуального искусства и фукианскому сопротивлению биополитическому режиму.

«Забота» может носить конкретные черты земледельческой или аграрной работы, ручного, ремесленного труда, материализованного в скульптурных формах. Через заботу мы выходим на новое отношение художника к процессу производства и инсталлирования объектов в условиях природной среды.

¹Land and Environmental art/ edited by Jeffrey Kastler, Brian Wallis. - London, New York : Phaidon, 2001. P. 23

²Ibid. p. 23

³Christov-Bakargiev C. Arte povera // Arte povera. - London, New York : Phaidon, 2001. P. 27

⁴Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс; пер. с

англ. под общ. ред. В. Мизиано. - М. : Х.Ж, 2003. С. 284

⁵Archer M. Art since 1960/ Michael Archer. - London: Thames & Hulton Ltd, 2002. P 89

⁶Land and Environmental art/ edited by Jeffrey Kastler, Brian Wallis. - London, New York : Phaidon, 2001. P. 31.

⁷Archer M. Art since 1960/ Michael Archer. - London: Thames & Hulton Ltd, 2002. P 89-92

⁸Land and Environmental art/ edited by

Jeffrey Kastler, Brian Wallis. - London, New York : Phaidon, 2001. P.27

⁹Lazarato M. Struggle, event, media // Papers. P 3. [Электронный ресурс]. - 2006.

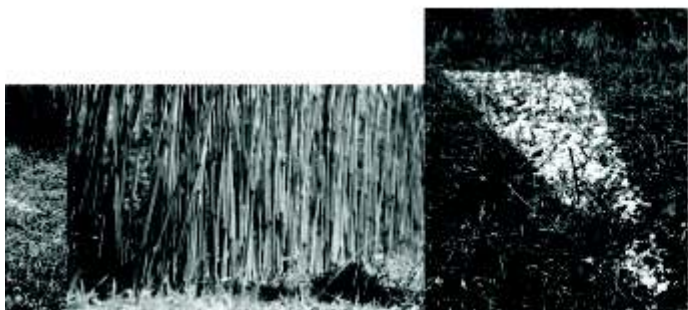
- Режим доступа: http://www.goldsmiths.uk/csisp/papers/lazarato_struggle.pdf

¹⁰Фуко М. Герменевтика субъекта / М. Фуко ; пер. с фр. А.Г. Погоняло - СПб. : Наука, 2007.



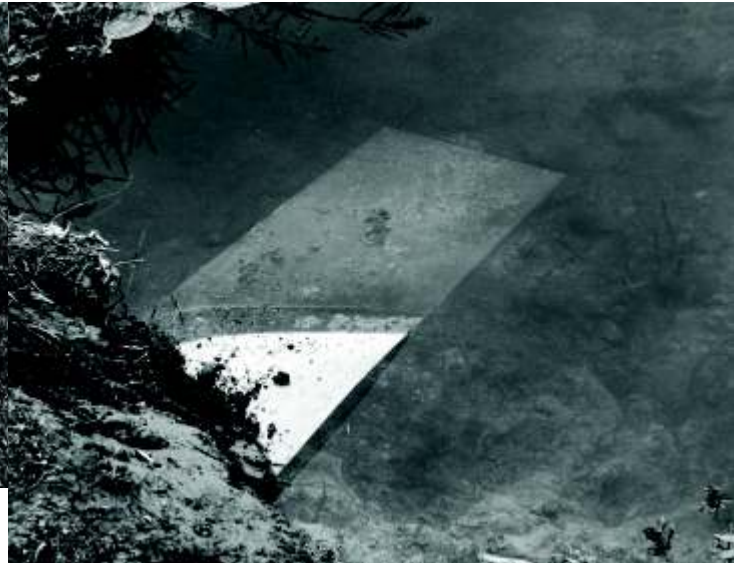






ГРАНИЦА ИСКУССТВЕННОГО И ВОСТОРЖЕННОГО.
МЕСТО ИСКУССТВА — ВЫЖЕННАЯ ЗЕМЛЯ.
ПУТЕМ ПРОРАСТЕТ ТРАВА И ВСЕ СКРОЕТ.







THESE RESULTS ARE IN ACCORDANCE WITH THE FINDINGS OF THE
RESEARCHERS WHOSE STUDY WAS CONDUCTED IN THE YEAR 1980.

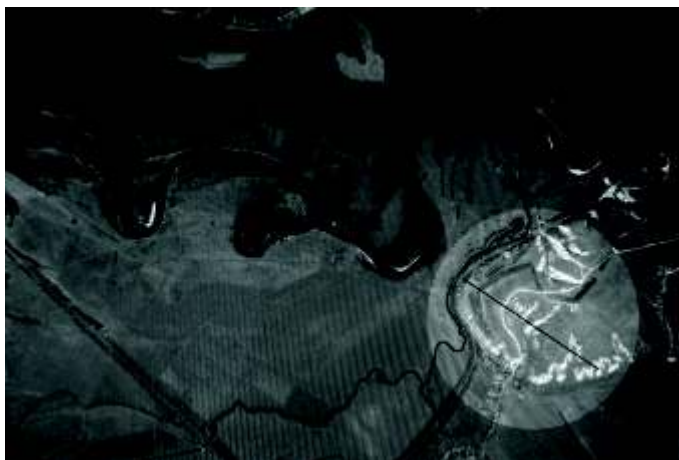
THESE RESULTS ARE IN ACCORDANCE WITH THE FINDINGS OF THE
RESEARCHERS WHOSE STUDY WAS CONDUCTED IN THE YEAR 1980.

THESE RESULTS ARE IN ACCORDANCE WITH THE FINDINGS OF THE
RESEARCHERS WHOSE STUDY WAS CONDUCTED IN THE YEAR 1980.

THESE RESULTS ARE IN ACCORDANCE WITH THE FINDINGS OF THE
RESEARCHERS WHOSE STUDY WAS CONDUCTED IN THE YEAR 1980.

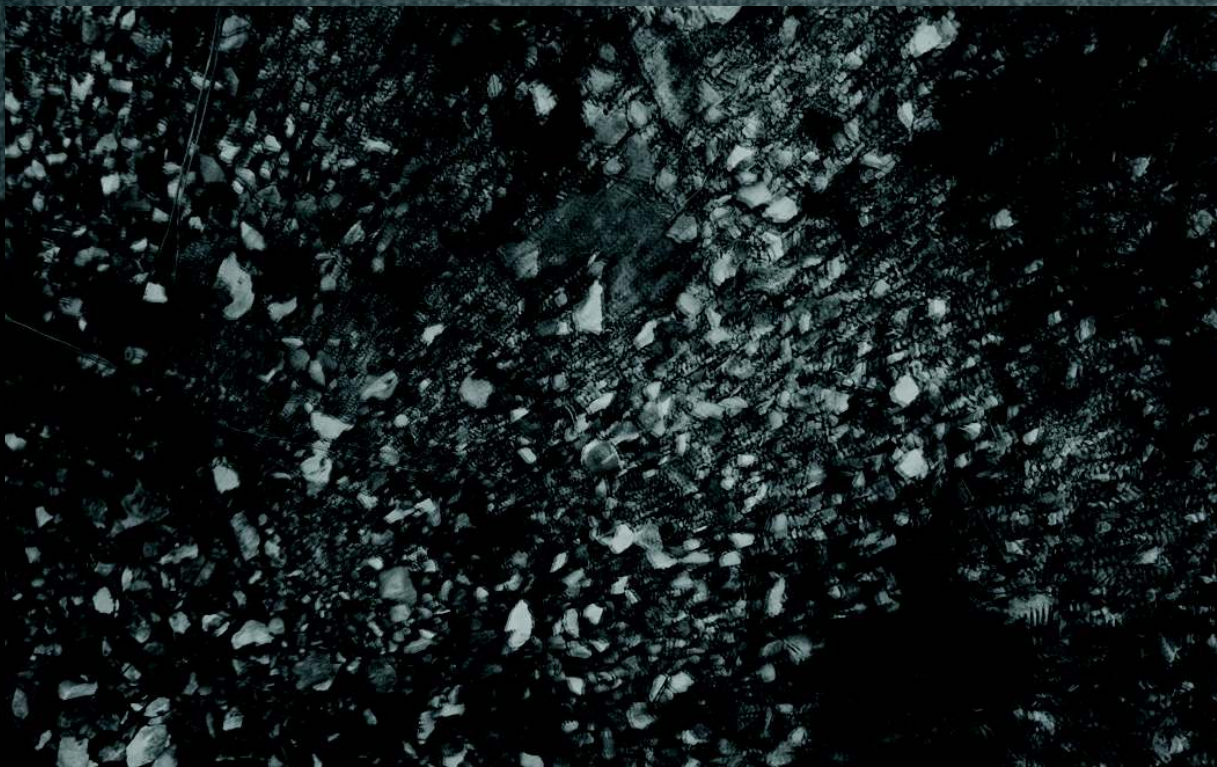
THESE RESULTS ARE IN ACCORDANCE WITH THE FINDINGS OF THE
RESEARCHERS WHOSE STUDY WAS CONDUCTED IN THE YEAR 1980.

THESE RESULTS ARE IN ACCORDANCE WITH THE FINDINGS OF THE
RESEARCHERS WHOSE STUDY WAS CONDUCTED IN THE YEAR 1980.



Саша Сухарева. Slash

18 | 19









Правовая с-ма - основа действительных отношений.
Любая правовая с-ма (закон) имеет принудительный характер.

Содержательность* - правовая оценка.

Каждая ответственность имеет правовую характеристику в рамках государственного способа урегулирования конфликта.
Чужие ответственности в одно и то же время функционируют "следствия поддарава"*

*Содержательность - основополагающая. Это кап. эк. с-мы. Нет прав ответственности → нет капитала

**Гос. во посредствам права является необходимым посредником между индивидом и тем, что он имеет. И не может обойтись ни-то ни с-мом гос.

В процессе конкуренции, на уровне метода происходит "интернализация" содержания права и ответственности.



Между индивидом и законом
правом

Расположить проблематику между коллективной и субъективной.

Перевернутая логика типа: чем больше нарушается закон, тем больше чувствуется вина, тем больше у тебя есть, тем больше хочешь.

Преодоление логики отчуждения при помощи действия. Украсть у своего сада. Исправление на себе нормативности нест, логика которого конститутивна для субъективности как таковой.





Михаил Лылов. Урожай

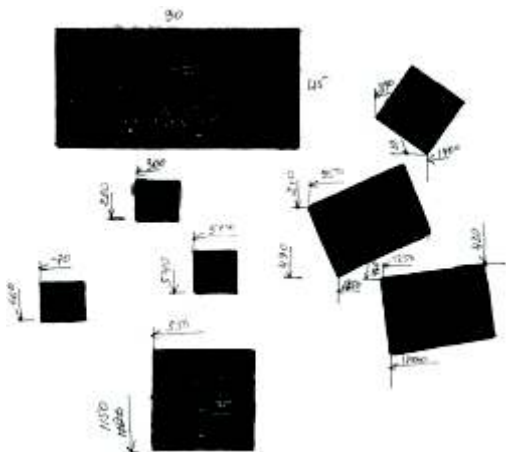
24 | 25





Вкапывая мусорные реди-меды
(с одной стороны принадлежащие куль-
туре, с другой стороны находящиеся
на её периферии, занимающие маржи-
нальную позицию) в землю, замесчая
пустое пространство ёмкостей выс-
вободившимися грунтами, я ставлю
перед собой задачу показать в скульп-
турной форме те процессы, которые

культуры и природы, которые проис-
ходят и происходят сейчас в Дивногорье
и во множестве других подобных мест. Тогда
не сами процессы, сколько динамику
и время этих процессов. Структура,
зарастает травой, погружается глубже в
грунт, не разрушается, не когедает,
просто ёмкости содержащие землю сами
сталаются содержащими Земли.

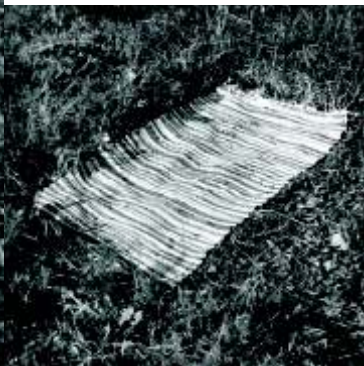




Пластичка игра "Поселенка" и все
команда обожено берет свое начало
в природе. Пластичное изображение без
надежды на пространство и обличу
отражает от реальности стандартная
поша архитектура, инженерные
проекты, Фронтальная линия материала
заставляет в некоторой мере, которое сближа-
ется с соседним деревом, забрызгивает
траву, врезается в землю, добавляет
тебе самим свои индивидуальность.









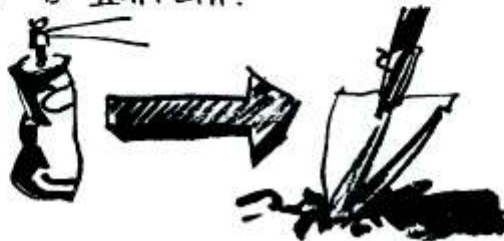


Вырыть собаку

Для современного человека — для пост-человека, если хотите — вопрос об отношении к природе сводится к тому, решается ли он оставить свой след или воздерживается от него — последнее показывает нежелание самоозначения и, возможно, является сегодня наиболее разумной — реденческой стратегией, созвучной древнему призыву прожить жизнь незаметно. Этого, собственно, и требует от нас земля — земля настойчиво призывает к молчанию и бездействию — её повсеместная окислительность предъявляет упрек человеческому существу, оконечившемуся на почве своих умеренных желаний. Пресловутая "творческая воля" в отношении человека к природе неизменно оборачивается опустошением и смертью всего живого перед каждой самоутверждения и наживы. И в этой ситуации "вырыть собаку" означает, прежде всего, отступить от проецирования собственной индивидуальности на окружающую действительность — но — замолчать и обнаружить в ней все те следы и клейма, которыми она обезображена — собака — @ — есть табло, самым фактом своего нахождения решительно меняющее качество поверхности — в данном случае пейзажа — Бжурда, воплотившая в реальности знакомое каждому носителю русского языка идиоматическое выражение. Если отстраниться от локальной системы кодирования, можно вспомнить, что "@", по-английски обозначается предлогом "at", что усиливает мотив отношения к месту, "критику места". Это виртуальный след как бы фиксирует "здесь-бытие".

- D@SEIN - Хайдеггера, изученное при помощи Google Maps. Такая пограничность языковой интерпретации сообщает работе возможность дополнительного конфигурирования после её исполнения автором.

Хочу заметить, что свойственный мне интерес к знаку, проявившийся здесь, идёт из моих юношеских занятий граффити — и в общении с землёй важен диалектический момент превращения райтера в диггера.



"Вырыть Собаку"

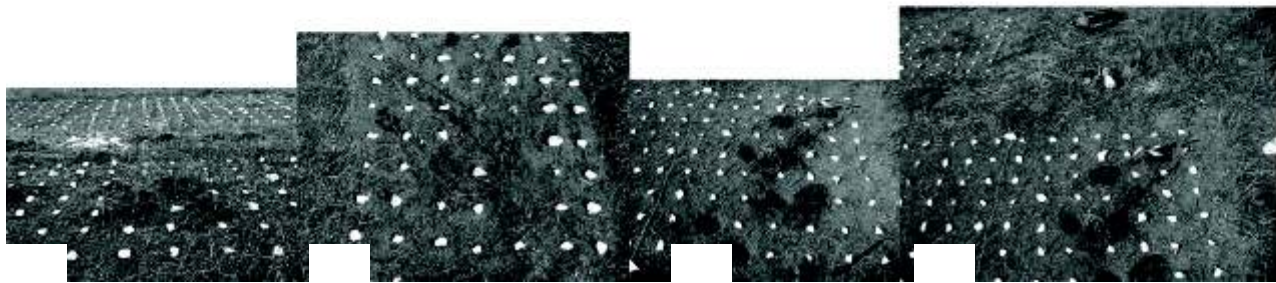
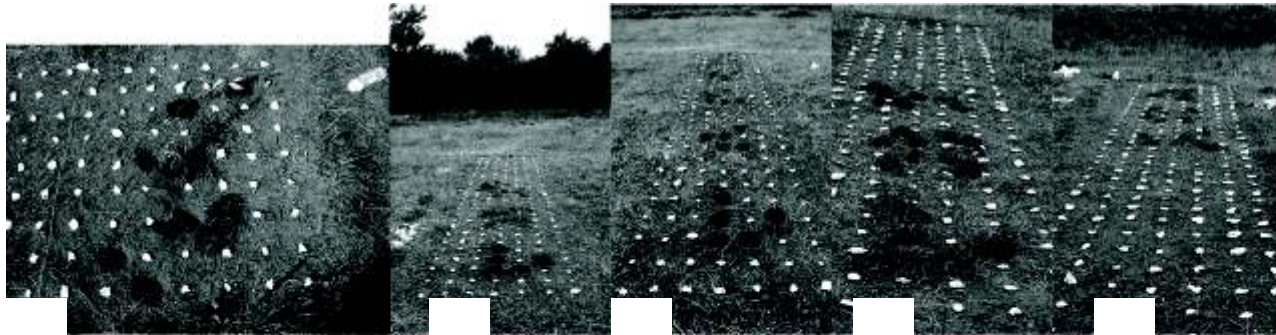


Д.А. КЕТАЦ

В КАКИМТО СМЫСЛЕ "ВЫРЫТЬ СОБАКУ"
ОЗНАЧАЕТ "ЗАКОНЧИТЬ СЛУЖЕБНОЕ" - Т.Е. ТЫ
ВЫХОДИШЬ С РАБОТЫ И ВЕРИШЬ, ЧТО НА
НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ "ИНФОРМАЦИОННАЯ СОБАКА")))



ТАКЖЕ
ОБЪЕМ РАБОТЫ









In the material-based installation "appropriation" I tried to focus on the question of the turning-point of taking enough or too much.

That is expressed by the idea of a continuum and a construction dealing with the static of the material.

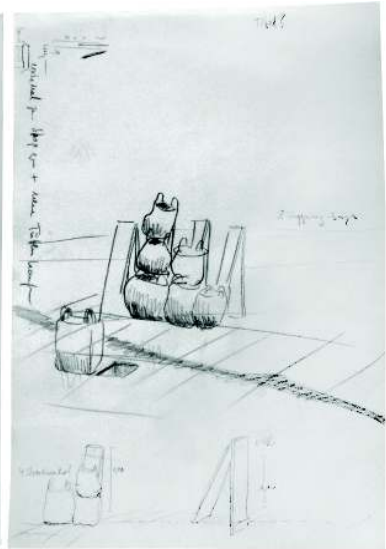
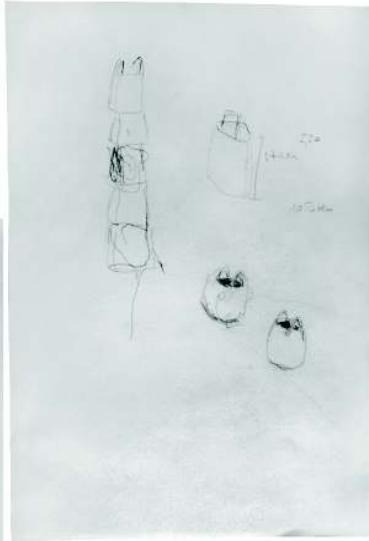
What will happen to shopping-bags which are filled with earth if I try to take them with me or pile them up?

The possibility of failure is involved as well as an idea of a careful manner.

Both, the arrangement and the material carries this as a potential.

Sebastian Severin, 2008

- completely appropriated things are no longer open for interpretation.



Забота