



Издание приурочено к выставке
Алексея Таруца
«Рейвы, на которых я не был»
21 июля — 17 августа 2014

В рамках проекта «Большие надежды»
Музейно-выставочное объединение «Манеж»,
Отдел экранной культуры МВО «Манеж», Москва

Edited on the occasion of
Aleksei Taruts
“Raves I Have Missed”
21 July — 17 August 2014

Part of the “Great Expectations” project
Museum and Exhibition Association «Manege»,
Screen Culture Department of MEA «Manege», Moscow

АЛЕКСЕЙ ТАРУЦ РЕЙВЫ, НА КОТОРЫХ Я НЕ БЫЛ

ALEKSEI TARUTS RAVES I HAVE MISSED

НАД ПРОЕКТОМ РАБОТАЛИ

Музейно-выставочное объединение «Манеж»

Генеральный директор Ирина Толпина

Арт-директор Андрей Воробьев

Начальник редакционно-издательского отдела Ксения Велиховская

Отдел экранной культуры МВО «Манеж»

Ольга Шишко, Елена Румянцева, Ольга Лукьянова, Анна Буали,
Юлия Граникова

Галерея «Триумф»

Емельян Захаров, Рафаэль Филинов, Дмитрий Хапкин,
Вера Крюкова, Марина Бобылева, Яна Смурова,

Наталья Нусинова, Михаил Марткович,
Кристина Романова, Никита Гурин, Иван Шпак,

Григорий Мелекестев, Валентина Хераскова,
Алексей Шервашидзе, Андрей Гршиковский,
Марина Засорина, Владимир Чуранов

Куратор Андрей Паршиков

Дизайн каталога Иван Шпак

Перевод Тобин Аубер

Издатель Галерея «Триумф»

Тираж 500 экз.

PROJECT TEAM

Museum and Exhibition Association «Manege»

General Director Irina Tolpina

Art Director Andrey Vorobiev

Head of publishing department Ksenia Velikhovskaya

Screen culture department of MEA «Manege»

Olga Shishko, Elena Rumyantseva, Olga Lukyanova, Anna Buall,
Yuliya Grachikova

Triumph Gallery

Emelian Zakharov, Rafael Filinov, Dmitry Khankin,
Vera Kryuchikova, Marina Bobyleva, Yana Smurova,

Natalia Nusinova, Mikhail Martkovich,
Kristina Romanova, Nikita Gurin, Ivan Shpak,

Grigory Melekestsev, Valentina Kheraskova,
Alexey Shervashidze, Andrey Grishkovsky,
Marina Zasorina, Vladimir Churanov

Curator Andrey Parshikov

Design of the catalogue Ivan Shpak

Translation Tobin Auber

Publisher Triumph Gallery

Edition 500

АЛЕКСЕЙ ТАРУЦ «Рейвы, на которых я не был»

Много лет назад, в восьмидесятах, появился очень важный художник, со временем ставший классиком, и, как все классики, переставший быть интересным радикальной и критически мыслящей художественной публике. Этот художник — Билл Виола. Его ранние, почти non-spectacularные работы приучали зрителя быть предельно внимательным. Они объясняли смотрящему на экран, что, в отличие от фильмов Уорхол, где действительно ничего не происходит, собственное действие здесь может быть скрытым, а весь аттракцион заключается в том, чтобы его заметить. Позже (здесь мы должны согласиться, что визуальное искусство находится в авангарде креативных индустрий) этот прием вошел в обиход сначала европейского, а затем и голливудского кино, и далее — рекламой и телевидением. Этот аттракцион был недорогим, имел благородный интеллектуальный флер и до какого-то момента работал бесперебойно. Сейчас, в зависимости от конкретной креативной индустрии и конкретного СМИ, этот прием встречается все реже.

В так называемую многими пост-цифровую эпоху количество приемов, направленных на привлечение внимания зрителя, либо, напротив, на целенаправленное его рассеивание в нужные моменты, увеличивается в геометрической прогрессии. Появление целых структур горизонтальных СМИ и развитие социальных сетей позволяет «поглотить» всего, например, убийства операторов, взломом которых вы смотрите на событие, пока оно не произошло. И вот эта доступность насилия заставляет производителей контента или нарушать дальнейшую табу, или поддерживать градус напряжения, даже находясь в фоновом режиме, иначе можно потерять аудиторию. Подобного рода конструирование событий как синдром постисторического режима проявления особенно ярко проявился совсем недавно, когда возможность моментально разделить чужой опыт и стать частью чужого-то нарратива была подкреплена высокой скоростью интернет-соединений. Об этих симптомах постисторического нарратива, способах его репрезентации, попытке критически осмыслить подходы к фиксации и документации события выставка Алексея Таруца «Рейвы, на которых я не был».

Художника интересует здесь, каким образом предьявление события на экранах, есть ли позиция автора фиксированного или ее можно создать самому, и каким образом функционировать в пространстве бесконечных напряженных катастроф, когда само понятие «катастрофа» становится обыденным и ничего не значащим, кроме тех или иных цифр и рейтингов, когда зрелищность уже не определяется наличием конфликта, а лишь степенью его медиализации. Каким образом формируется память индивида, не причастного к событию, и достаточно ли разделить это событие в пространстве восприятия и репрезентации, чтобы почувствовать, что ты все же попал на «рейвы, на которых ты не был»?

В работе «Вне ритуала» Таруц убирает само предьявление действия как таковое, оставляя только условия. Зритель понимает, что перед ним инсталляция на камеры слежения драки у ночных клубов, но центрального события не видит. Видео этих драк лежит в свободном доступе, и любой пользователь интернета может загоройно наблюдать за производством насилия и хтонической эмоциональностью участников. Что меняется, когда из «документа» делают художественный объект, наделяя его пластическими и эстетическими характеристиками? Это исследование не столько о происхождении внимания к насилию и банализации зла, сколько о том, что именно позволяет зрителю идентифицировать себя с происходящим, с документом, и насколько вмешательство в условную «реальность» способно вывести смотрящего из привычной зоны комфорта. Образ трехмерной видеоскульптуры, камина отсылает одновременно к ситуационистской эстетике протеста, где «под брызжанинами мостовой плажа», и к романтичному «полюбу» от системы раббированн камеры слежения этим самым брызжанином.

В работе «Лавины» Таруц использует видео, сделанные жителями охрестных домов удаленного от центра московского района, на которых должны быть запечатлены серии неких бытовых взрывов газовых баллонов на шоссе недалеко от МКАД. Все видео собраны вместе и выстроены последовательно, но, если не знать что происходит, то событие ускользает. Во-первых, само действие видно довольно издалека и мелко, а во-вторых, художник убирает звук, который, собственно, это действие и призван обозначать. Вместо оригинального звука присутствуют только абстрактные звуки взрывов, взятые из библиотек спецэффектов. Действие обозначается нарочито, но это, соответственно, убирает любую документальность. И снова зритель сталкивается с катастрофой из которой убрал сюжет и, причинно-следственную связь. От этого видео переходит на абсолютно бытовой уровень, не упуская при этом контекста пока еще не бесспорной, но скупой тревоги. С одной стороны, и зритель, и оператор находятся в убежище и воспринимают ситуацию отсюда. Паоло Вирно, описывая двойственное чувство возмущенного у Канта, говорил: «Когда, находясь в безопасном месте, я наблюдаю за ужасной лавиной, я переполнен приятного чувства уверенности, к которому применяется, однако, острое ощущение моей собственной беззащитности. Что-то страшное действительно происходит, но сложно понять что, и к тому же, все к этому уже так привыкли, что, возможно, это не интересно наблюдать. Художник говорит, что таким образом он дискредитирует событие и его предьявление, заставляя выдвигаться в пейзажи катастроф и апокалипсис, набиравшие зрителем оскомину.

Замыкающая драматично проекта работа «2002. 12 000 000 лет назад» также имеет в своей основе экзесс. На маленьком экране — видео с чеченской войны, где вооруженные люди стоят, переманивая с ноги на ногу или совершают какие-то иные простые обрядные действия. Время от времени начинаются выстрелы, которые видны как вспышки. Вроде не видно, что в этом событии присутствует как чистая условность. Зато в левом нижнем углу кадра мы видим дату, 2002 год, который при общей смысловой и фактической затуманенности происходящего, также является простой конвенцией, тем не менее, придает происходящему фактическую наполненность и документальность. Рядом из колонки доносится отдаленные звуки глубокой эхотронных ритмов, словно из-за закрытой двери ночного клуба. Зритель не оставляет ощущение опасности и даже ужаса, память о «далекой связанной войне» сложно изжить, и вряд ли нужно. Но механизмы узнавания работают таким образом, что события, к которым ты не причастен, посредством их тотальной медиализации становятся частью твоего личного исторического нарратива, и восстанавливаются в памяти из эмоций и деталей точно так же, как события твоей собственной жизни, как те «рейвы, на которых ты был».

Экзоскопично открывает трехмерная карта проекта, которая также заставляет зрителя «потерять» свое пребывание в этом пространстве как Событие, выдерывая из контекста место, где это событие происходит. ЦВЗ «Манеж» стоит в неких абстрактных горах, запечатленных в Google Maps или Street View, и эти горы напоминают зрителю о себе только в самом конце пути по выставке в видео с Северного Кавказа. Карта также погружает зрителя в экзесс, заставляя усомниться в стабильности и целостности, как в выставке, которая говорит о том, каким образом репрезентировать событие катастрофы, чтобы не дать зрителю возможности погрузиться в нее, почувствовать себя в ней стабильно, как заставить зрителя при помощи режима катастроф снова встряхнуться и задуматься о правильности текущего положения дел.

Андрей Паршиков

ALEKSEI TARUTS “Raves I Have Missed”

Many years ago, in the 1980s, a very important artist appeared who, in time, became a classic, like all classics ceasing to be of interest to the radical and critically minded artistic public. That artist was Bill Viola. His early, almost non-spectacular works taught viewers to be extremely attentive. They explained to the person watching the screen that unlike the films of Warhol, where there really was nothing at all happening, the plot action here could be concealed, and the entire attraction revolved around identifying it. Later there we must agree that the visual arts are in the avant garde of the creative industries, this approach became customary first in European and then in Hollywood film, and then in commercials and television broadcasting. This attraction was inexpensive, had a noble intellectual shading and, to a certain point, it worked without fail. Now, depending on the specific creative industry and the specific mass media, this approach is encountered increasingly rarely.

In what many have called the post-digital age, the quantity of approaches aimed at the attraction of the attention of spectators or, on the contrary, at its deliberate dissipation at the necessary moment is increasing at an exponential rate. The appearance of entire horizontal mass media structures and the development of social networks allows “almost everyone” to become a witness to “almost everything”, such as the murder of a cameraman whose gaze you view in order to watch an event until that murder has taken place. That accessibility of violence forces the producers of content to either violate further taboos or to maintain the level of tension, even on the background level, or they risk losing their audience. This syndrome of construction of events as a syndrome of the post-historic regime of inhabitation which very recently made itself strikingly evident when the ability to instantly share the experience of another and become a participant in some kind of narrative was reinforced by high-speed internet connections. Aleksei Taruts’s exhibition “Raves I Have Missed” is about these symptoms of the post-historic narrative and the means for its representation, and it attempts a critical consideration of approaches to the identification and documentation of events. Here, the artist is interested in how an event is presented on screens, whether the author capturing the events occupies a certain viewpoint or whether one can produce that viewpoint oneself, and in what way one can function in a space of endless intense catastrophes. A space where the very concept of catastrophe becomes commonplace and of no significance in itself, other than as statistics or ratings, with the spectacle not being evaluated by virtue of a conflict being present but merely by the extent of its medialization. In what way is the memory of a person who is not a participant in this event formed, and is it enough to share it in the space of perception and representation in order to feel, nonetheless, that you have been at “raves that you did not attend”?

In his work “Beyond the Ritual”, Taruts removes the very presentation of action as such, leaving only the conditionality. The viewer understands that before him is the result of a camera tracking fights by night clubs, but he doesn’t see the central events. The videos of these fights are freely available, and an internet user can, transfixed, watch the execution of violence and the chthonian emotionality of the participants. What changes when the “document” is turned into an artistic object and imbued with plastic and aesthetic characteristics? This examination is not so much about the provocation of attention to violence and the reduction of evil to the banal as about what allows the spectator to identify himself with what is happening and with the document, and the extent to which interference in a conditional “reality” is capable of bringing it out of its customary comfort zone. The image of a three-dimensional video sculpture of a stone references, at one and the same time, the situationist aesthetics of protest, where “under the paving stones there’s a beach” and a romantic “escape” from the system through the smashing to pieces of the tracking camera with that same paving stone.

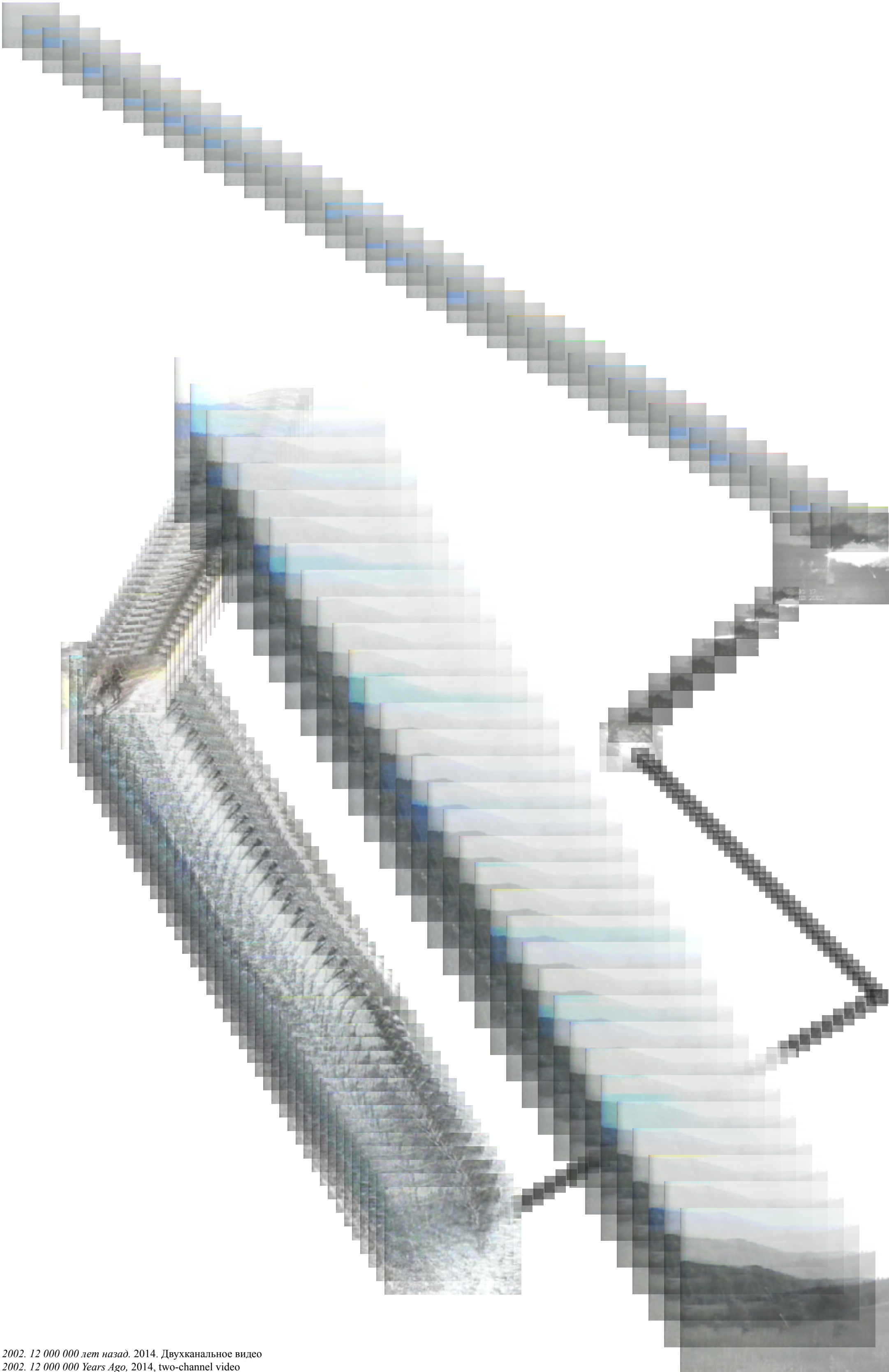
In his work “Avalanches”, Taruts uses

videos made by the inhabitants of neighborhoods far from the center of Moscow on which a series of domestic explosions of gas canisters are supposed to be captured on the highway not far from the Moscow Ring Road. All of the videos have been assembled and put in sequence, but if you don’t know what’s happening, the event slips past you. Firstly, the action itself is fairly far away, miniaturized in the distance, and secondly, the artist has removed the sound which, essentially, should designate this action. Instead of the original sound, there are only abstract sounds of explosions taken from a special effects library. The action is designated intentionally, but it essentially removes any documentary element. And again the viewer is confronted with a catastrophe where the plot and the cause-and-effect linkage have been removed. This puts the video on an absolutely everyday level without relinquishing, at the same time, a context that is with good reason alarming, albeit at the same time boring. On the one hand, the viewer and the cameraman are in a refuge and perceive the situation from there. Paolo Virno, describing the ambivalent feeling of Kant’s Sublime, said: “When, in a safe place, I observe a terrifying avalanche, I’m filled with a pleasant feeling of confidence which is mixed, however, with a keen sense of my own defenselessness.” Something horrifying really is happening, but it’s difficult to understand what and, moreover, we have all become so inured to this that, perhaps, understanding is of no interest. The artist himself says that in this way he is deconstructing the event and its presentation, forcing us to look into the landscapes of catastrophes and apocalypses.

Rounding off the project’s dramaturgy, the work “2002. 12 000 000 Years Ago” also has excess at its foundation. On a small screen, a video from the Chechen war is shown, with armed people standing round, shifting their weight from foot to foot or carrying out simple, everyday actions. From time to time, shots are fired, registering as flashes. The enemy cannot be seen, he is present in this event purely as a conditional factor. Nevertheless, in the bottom left corner of the shot we can see the date, 2002, which in the general notional and factual fog of what is taking place is also a simple convention which, for all that, imbues what is taking place with a factual content and documentary facet. Close by, from speakers, come the distant sounds of deep electronic rhythms, as if coming from behind the closed door of a nightclub. The viewer cannot get away from a sense of anger and even horror, the memory “of a distant holy war” is difficult to extirpate, and no doubt it shouldn’t be. But the mechanisms of recognition operate in such a way that the events that you do not take part in, through their total medialization, become a part of your personal historical narrative, and they are recovered in your memory from emotions and details in just the same way as events from your personal life, such as those “raves you didn’t attend.”

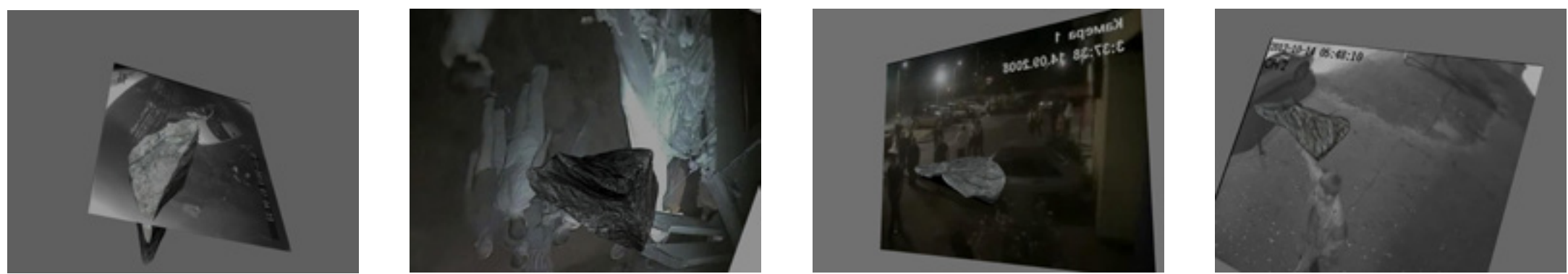
The exhibition is opened by a three-dimensional map of the project which also forces the spectator to “lose” his presence in this space as an event, tearing the place where the event is taking place free of its context. Central Exhibition Hall “Manege” stands in abstract mountains captured by Google Maps or Street View, and these mountains remind spectators of themselves only at the end of their journey through the exhibition with a video of the North Caucasus. The map also immerses the spectator in excess, forcing him both to doubt the stability and integrity of the entire exhibition, which talks of how to represent the event of a catastrophe without immersing the spectator in it, allowing him to feel entirely stable within it, and, with the aid of the mode of catastrophe, forces the spectator to again rouse himself and question the rightness of the current state of affairs.

Андрей Паршиков



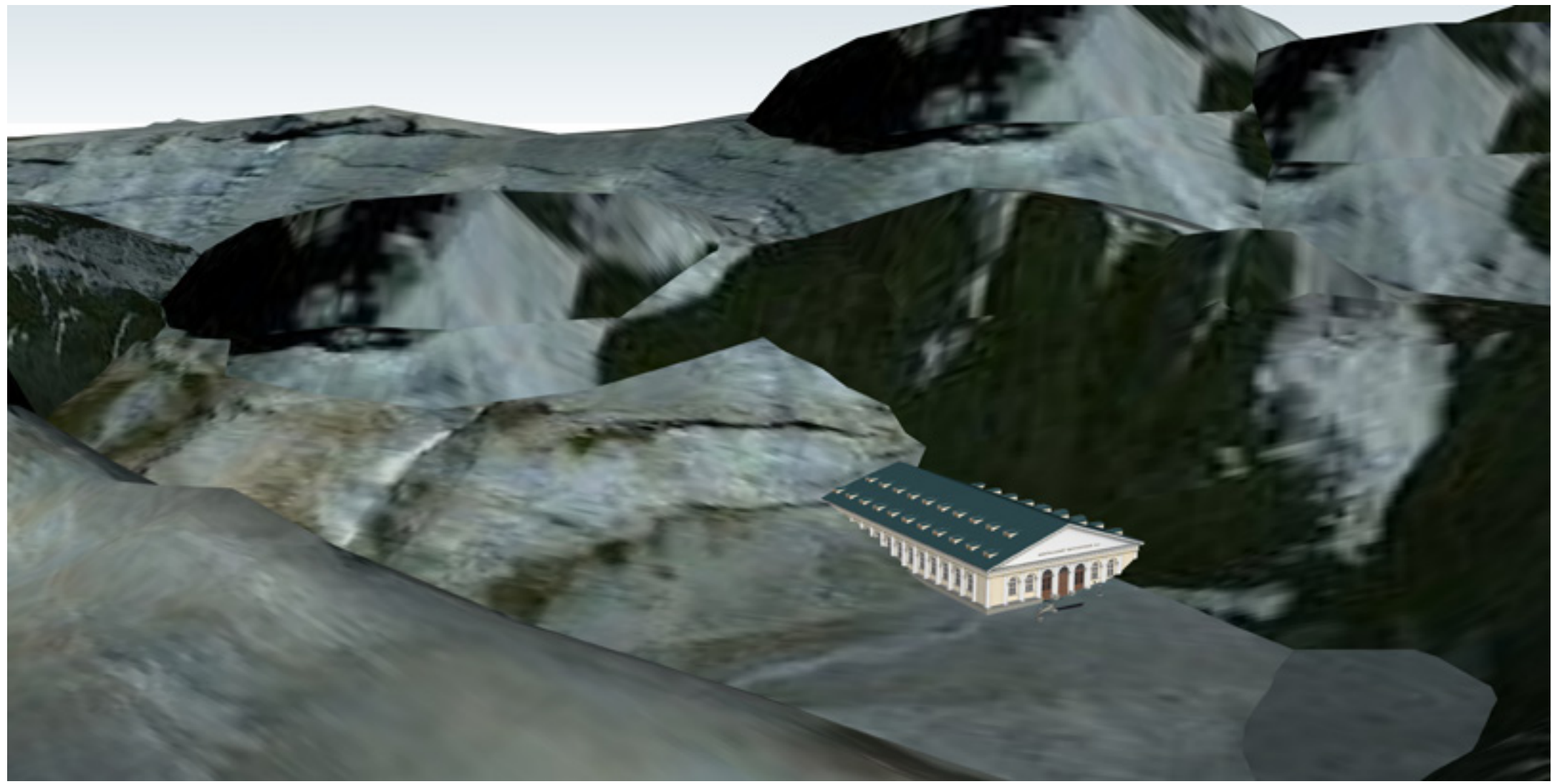
Лавины. 2014. Одноканальное видео

Avalanches, 2014, one-channel video



Вне ритуала. 2013—2014. Серия из 4-х видео (при участии Антона Емельяна)

Beyond the Ritual, 2013—2014, series of four videos (with participation of Anton Emelian)



2002. 12 000 000 лет назад. 2014. Двухканальное видео

2002. 12 000 000 Years Ago, 2014, two-channel video

