



ВРЕМЕНИ БОЛЬШЕ НЕ БУДЕТ



TIME SHALL BE NO MORE

ИЗДАНИЕ ПРИУРОЧЕНО К ВЫСТАВКЕ
АНТОНИНА БАЕВЕР И ДМИТРИЙ ВЕНКОВ
«ВРЕМЕНИ БОЛЬШЕ НЕ БУДЕТ»

В рамках проекта «Большие надежды»

Центральный выставочный зал «Манеж»,
Медиатека Музея экранной культуры «Манеж/МедиаАртЛаб», Москва
21 марта — 16 апреля 2014

CATALOGUE FOR THE EXHIBITION
ANTONINA BAEVER & DMITRY VENKOV
“TIME SHALL BE NO MORE”

Part of the “Great Expectations” project

Central Exhibition Hall Manege,
Media Library of the Museum of Screen Culture Manege/MediaArtLab, Moscow
21 March — 16 April 2014

ANTONINA BAEVER
&
DMITRY VENKOV



TIME SHALL BE NO MORE



АНТОНИНА БАЕВЕР
И
ДМИТРИЙ ВЕНКОВ



ВРЕМЕНИ БОЛЬШЕ НЕ БУДЕТ



ЛЕЙТЕСЬ, СЛЕЗЫ, СКАЗАЛА СТЮАРДЕССА

Люди в общем и целом переживают свою современность как бы наивно, не отдавая должное ее глубинному содержанию: они должны сперва неким образом взглянуть на нее со стороны; то есть современность должна превратиться в прошлое, чтобы мы смогли опереться на нее в своем суждении о будущем.

Зигмунд Фрейд, «Будущее одной иллюзии»

Три работы, три жанра, три версии будущего — такова структура выставки Дмитрия Венкова и Антонины Баевер «Времени больше не будет». Впервые показанный на Бергенской ассамблее в проекте Екатерины Дёготь и Давида Риффа «Понедельник начинается в субботу» фильм «Словно солнце» использует кинематографическое повествование: несколько параллельно развивающихся сюжетов переплетаются в конце и приводят к развязке. «Программа „Невремя“» симулирует американские late night show, заменяя героев медиа, кино и политики на художников. Сольная видеоинсталляция Антонины Баевер «Оставайтесь со мной» построена на структурных элементах классического видеоарта: художник обращается к зрителю от первого лица, игнорируя четвертую стену экрана. Все произведения обладают конкретной временной протяженностью, и получается, что общее название выставки противоречит ее техническому содержанию. Здесь время, однако, синоним современности, погруженности в настоящий момент. Отменяя время, Венков и Баевер переносят зрителя в ситуации, не выводимые из накопившихся в нашем опыте предпосылок. С одной стороны, это разговор об историческом моменте через научно-фантастическое иносказание, с другой — их работы являются альтернативой определенному способу жить в настоящем, объединяющему в общее публицистическое поле сотни и тысячи

городских невротиков по всей стране, а то и планете. Конструируя параллельные так называемой жизни (то есть, личным ощущениям некоторых социальных групп и их отражению в медиа) сценарии, Венков и Баевер прокладывают новые векторы к будущему, которое для многих из нас психологически недостоверно даже как концепция, не то что надежда.

Операционке, на которой работаем все мы, человекомашины в информационном пространстве, нужны вирусы. И три работы на выставке по-разному ставят палки в колеса безответственному автоматическому производству реальности. Степень воздействия искусства на утопающих в информации дискуссионна. В статье «Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema» американский историк кино Мэри Энн Доун предполагает, что «в кино, как и в психоанализе, время создается как эффект, частично предназначенный для того, чтобы защитить человека от сумбурных переживаний, связанных с тотальной видимостью, созданной новыми медиа»¹. (Заметим, что статья вышла в 1996 году, задолго до всеобщего распространения социальных сетей). Выставка «Времени больше не будет» кажется мягкой альтернативой существованию в реальном времени с его стимулами и принуждением к реакции. Конечно, терапевтическое воздействие кино- и видеоискусства остается сомнительным. В классических статьях об идентификации и переносе в кино французский психолог Жан Депрюн подчеркивает сходство психологической проекции и кинопроекции: «До них мои комплексы существовали во мне, но у меня не было права их увидеть, я всегда сталкивался с неведомым. Экран придает комплексам форму, помещает их в мир, который, будучи моим собственным, остается миром вообще. Они ускользают от меня, я ускользаю от них»². Перенос — главный смысл терапии — в кино тоже невозможен. Согласно Депрюну эффект фильма

¹ Doane, Mary Ann. Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema. Critical Inquiry. Vol. 22, No. 2 (Winter, 1996). P. 343.

² Deprun, Jean. Cinema as Transference. Translation by Annabelle J. De Croy, 1947.

на сознание всегда либо меньше, либо больше, чем перенос, — в том случае, если действие киноизображения приводит к коррекции поведения зрителя. Вопрос о воздействии видеоарта еще сложнее: этот вид искусства с первых его шагов связан с самолюбованием (об этом пишет, в частности, Розалинд Краусс). Нарциссизм, однако, свойствен многим художникам еще со времен возникновения авторства как социального статуса в ренессансной Европе. Кроме того, поведение личности в общественном поле ныне определяется через разную четкости нарциссические зеркала в виде аккаунтов в социальных сетях. Если идти дальше по предложенному Краусс пути, следует говорить о видимости контрпереноса как в классическом видеоарте, так и во многих произведениях искусства XX и XXI веков. Зритель надеется на идентификацию с кино- или видеоизображением, задача художника эту идентификацию затруднить и поставить на место персонажа в повествовании себя и свой индивидуальный миф. Понять этот миф можно только с помощью контекста и предыстории, функционирующих как семейная история пациента. А знание контекста и предыстории является настолько специальным, что выдержать контрперенос со стороны художника могут не многие. Опыт такого погружения доступен только на уровне заинтересованной части интеллектуалов, что и делает современное искусство маргинальным по отношению к другим практикам идентификации в искусстве. С другой стороны, личное время перед столь требовательным произведением останавливается. Популяризаторы современного искусства требуют у зрителя забыть про отдых и проделать внутреннюю работу, но забывают сказать, для чего. А понять художника — значит пустить его/ее в ряд знакомых личностей на правах как минимум собеседника, всегда готового изложить свои проблемы (важнейшее слово!). Венков и Баеввер проводят гибкую грань между вторжением в личную жизнь и незаинтересованным в участии зрителя повествованием.

В работе Антонины Баеввер подсознательное ожидание контрпереноса оказывается обманутым. Перед зрителем возникает девушка из будущего, но ей не хочется пророчествовать, делиться переживаниями или демонстрировать симптомы психологического или социально-

го распада через ряд ритуальных действий. Она обращается к нам со знакомым призывом оставаться на линии. Комфортное ожидание и есть содержание работы. Ситуация узнаваемая, слишком узнаваемая: ожидание как эсхатологическое чувство характерно для включенных в медиакруговорот индивидов; здесь же Баеввер снимает его груз и переносит в абстрагированное не-время и не-место. Одновременно зритель зафиксирован в одной точке — присутствие на выставке сопровождается просьбой остаться на ней. Две другие работы выводят ожидание из разряда самовоспроизводящихся состояний в более развлекательное измерение с помощью элементов научной фантастики. Этот жанр переживает настоящий расцвет в то время, когда обществу необходимо фиктивное переживание сценариев ближайшего будущего — как потенциально катастрофических, так и внушающих надежду. То, что ныне считается классикой НФ, возникает в напряженной политической обстановке после Второй мировой войны, когда вслед за разделом Германии за идеологический контроль мировой повестки дня боролись две сверхдержавы — СССР и США. Параллельное развитие космической промышленности двух стран вызывает к жизни подробную литературу о других планетах, их обитателях, этических и социальных проблемах, связанных с встречами на незнакомой человеку территории. Литература, представляющая собой антиутопические и/или параноидальные проигрывания идеологической борьбы, появляется в те же годы. Стремление к звездам и иным мирам уравнивается критикой конкретных обстоятельств, воплощенной в форме гротескной эскалации того или иного аспекта взаимодействия держав и их внутренней политики.

В наше время снова заходит речь о холодной войне, двух несовместимых системах ценностей — как бы традиционной и европейской. Правда, у России уже нет монополии на особый путь, поскольку в преследовании альтернативных образов жизни первенство принадлежит другим странам с другими взаимоотношениями с мировой экономикой — они либо лидеры, как ОАЭ и Китай, либо почти что жертвы, как Уганда и Нигерия. Динамика перемещений навязанной и/или популярной морали общества из европейского пространства на Восток

и обратно со времен Петра Великого вызывала в российской публицистике споры о принципах и позициях. Идеологические споры вели славянофилы и западники XIX века, конструктивисты и наследники передвижников в 1920-е годы, снова западники и деревенщики 1970-х. Из раздвоенности публичных личин следовала и раздвоенность внутренняя, которая проявлялась в невозможности отнесения той или иной реалии частной жизни к однозначно «западным» или однозначно «восточным» феноменам. Выходом из положения виделся синтез, как в романе символиста Федора Сологуба «Капли крови». Главный герой, химик Георгий Триродов, объясняет Первую мировую как столкновение христианства и буддизма, в котором не может быть одного победителя: «Мы видим два течения, равно могучие. Странно думать, что одно из них победит. Это невозможно. Нельзя уничтожить половину всей исторической энергии». В ответ на возражение собеседника Триродов утверждает: «Будет синтез. ... Вы его примете за дьявола». Вопрос о географической локализации этого синтеза в романе не прояснен, но можно предположить, что местом слияния христианской и буддистской рек является Россия.

Образ действий главных героев фильма «Словно солнце» выдает в них коллег Триродова, хотя профессиональная принадлежность молодого человека и двух девушек остается тайной. Геополитическое пространство картины учитывает описанные Триродовым течения и предлагает ироническую версию синтеза, локализуя ее как раз таки в Москве. Часть действия происходит в христианской Америке, почти что в ковчеге — базе «Биосфера 2», штат Аризона, использующейся для изучения Земли. Другая часть разворачивается в утопической коммуне Ауровилль, основанной по завету борца за независимость Индии от Великобритании Шри Ауробиндо. Два течения встречаются в столице России, в старом советском НИИ, где собранные героями образцы дают искомый синтез. Будет ли он продуктивным — вопрос открытый. Благодаря дополнительному источнику тепла географическое положение России меж Востоком и Западом сместится на юг, в столь желанный климатический пояс. А может, возникновение поп-артовской копии светила делает из нашей планеты другую:

второе (третье, пятое) солнце в научной фантастике верный признак иной системы. Значит, синтез невозможен?

Сатирическая игра с будущим и ожиданиями происходит в «Программе „Невремя”», целиком посвященной выдуманному авторами событиям ближайшей истории. Здесь дается футурологический прогноз о роли художника и произведения на 10–20 лет вперед. Антиутопический прогноз делается не всерьез. Здесь важна сама возможность прыжка через энергичное стремление современников поставить времени окончательный диагноз. Настоящее все чаще переживается как навязчивое состояние, выходом из которого может быть только катастрофа, — и во всех областях политического спектра немало (вернее, подавляющее большинство) людей, которые катастрофу либо призывают, либо демонстрируют свою готовность к радикальным переменам, чего бы они ни стоили. Во внешних проявлениях таких свидетелей катастрофы очевидна закольцованность излюбленного варианта развития событий: перемены ценны сами по себе, после них все будет иначе — лучше или хуже, не столь важно. Погруженность в апокалиптические сценарии не нова для христианской культуры. Но сегодня у свидетелей катастрофы есть намного больше шансов создать именно такую картину настоящего момента, которая идеально подводит к их личному, карманному Апокалипсису: пропаганда, контрпропаганда, факты и искренние заблуждения служат идеальным строительным материалом для повествований и интерпретаций. С каждым приливом информационного потока на берег выносит все больше ценных обломков, легко встраивающихся в общую картину.

В таком контексте подчеркнуто фантастические сценарии будущего даже нет смысла защищать от обвинений в эскапизме. Безусловно, это уход от повестки дня, но она ведь не дана нам во всей полноте. Ни WikiLeaks, ни Эдвард Сноуден не расскажут нам о том, как обстоят дела на всех этажах принятия решений в современном мире. Несмотря на прозрачность, которой вроде бы добиваются визионеры интернет-технологий, мы находимся в затуманенном мире, перед нами все время располагается непрозрачный экран. Он — между нами и столкновениями политических позиций, за которыми мы наблюда-

ем при посредничестве различных медиа. Он — между нами и нашим собственным положением, экономическим и личным интересом, не говоря уже о глубинах подсознательных мотивировок для смирения или протеста. Фантастическое — это единственная возможность посмотреть со стороны на инстинкты и стереотипы, которые движут нами в реальном.

ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ

FLOW, MY TEARS, SAID THE STEWARDESS

People in general experience their present, as it were, naively, without fully recognizing its deeper content: they must, to begin with, in some way look at it from without; that is to say that the present must turn into the past for us to rely on it for our judgments about the future.

SIGMUND FREUD. “THE FUTURE OF AN ILLUSION”

Three works, three genres, three versions of the future — this is the structure of the exhibition “Time Shall Be No More” by Dmitry Venkov and Antonina Baever. First shown at the Bergen Assembly as part of Yekaterina Dyogot and David Riff’s “Monday Starts on Saturday” project, the film “Like the Sun” employs cinematic narration: several plotlines developing in parallel intertwine in the conclusion, bringing a denouement. The “Nevremya” Show simulates an American “late night show”, replacing media, film and political figures with artists. Antonina Baever’s solo video installation “Stay with Me” is built on the structural elements of classical video art: the artist addresses the viewer in the first person, ignoring the screen’s fourth wall. All of the works have a specific temporal length, and the exhibition’s title appears to contradict its technical content. Time here, however, is a synonym for modernity, for being immersed in the present moment. Abolishing time, Venkov and Baever transport spectators to situations that cannot be deduced from the premises that have built up in our experience. On the one hand, this is a discussion of the historic moment through sci-fi allegory, on the other hand, their works are an alternative to a certain way of existence in the present, uniting into a common journalistic field hundreds and thousands of urban neurotics across the entire country, if not the entire planet. Constructing scenarios running parallel to so-called life (which is to say the personal perceptions of cer-

tain social groups and their reflection in the media), Venkov and Baever lay out new vectors to the future, which, for many of us, is psychologically inauthentic even as a concept, not to mention as a hope.

The operating system that we are all running, as human-machines in the informational environment, needs viruses. Three works at the exhibition, in different ways, throw spanners into the process of this irresponsible, automated production of reality. The extent of the influence of art on those drowning in information is debatable. In the article “Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema”, the American film historian Mary Ann Doane assumes that “in the cinema, as in psychoanalysis, time is produced as an effect, at least in part to protect the subject from the anxieties of total representation generated by the new technological media”¹. (We should note that the article was published in 1996, long before the universal dissemination of social networks). The exhibition “Time Shall Be No More” appears to be a mild alternative to the existence in the present with its stimulants and compulsions to reaction. Of course, the therapeutic influence of film and video art remains dubious. In the classic articles on identification and transference in film, the French psychologist Jean Deprun stresses the similarity of psychological projection and film projection: “Prior to them, my complexes existed within me, but I didn’t have the right to see them, I always came up against the unknown. The screen gives form to complexes, places them in a world which, being my own, also remains the world in general. They slip away from me, and I slip away from them”². Transference — the main point of therapy — in cinema is also impossible. According to Deprun, a film’s effect on the consciousness is either more or less than transference where the impact of the film image leads to a correction in the viewer’s behavior. The issue of the influence of video art is more complex — this form of art, from its very first steps, has been linked to narcissism (Rosalind Krauss has written about this in particular). Narcissism, however, has been characteristic of many artists ever

since authorship arose as a social status in Renaissance Europe. What’s more, the behavior of the individual in the public field is defined today through narcissistic mirrors of varied precision in the form of accounts in social networks. If we are to go further along the path proposed by Krauss, we must recognize the semblance of counter-transference in classical video art and in many works of art of the 20th and 21st centuries. The viewer hopes for identification with the film or video image, and the aim of the artist is to complicate that identification and to put himself and his own individual myth in place of the character of the narration. That myth can only be understood with the aid of a context and a prehistory that function in the same way as the family history of a patient. But knowledge of the context and the prehistory is so specific that few can withstand the counter-transference coming from the artist. An experience of such an immersion is only accessible on the level of the engaged section of intellectuals, which is what marginalizes modern art in relation to other practices of identification in art. On the other hand, personal time, in the face of such a demanding work, stops. The promoters of modern art demand that viewers forget about recreation and carry out internal works, yet forget to say why. But understanding an artist means allowing him/her into the ranks of familiar individuals with the rights, at a minimum, of an interlocutor who is always ready to share his or her problems (a crucial word!). Venkov and Baever trace a fine line between the intrusion in personal life and a narration that has no interest in the participation of the viewer.

In Antonina Baever’s work, an unconscious expectation of counter-transference is betrayed. Before the viewer arises a girl from the future, but she doesn’t want to prophesize, to share her emotional experiences or demonstrate the symptoms of a psychological or social collapse through a series of ritual actions. She appeals to us with a familiar call to remain on the line. A comfortable process of waiting is, in fact, the content of the work. The situation is recognizable, all too recognizable: waiting as an eschatological feeling is characteristic for those individuals engaged in the media-cycle; Baever unburdens it and transfers it to an abstracted non-time and non-place. At the same time, the viewer is locked into a single point — presence at the exhibition is accompanied by a request to stay at it.

¹ Doane, Mary Ann. Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema. *Critical Inquiry*. Vol. 22, No. 2 (Winter, 1996). P. 343.

² Deprun, Jean. *Cinema as Transference*. Translation by Annabelle J. De Croy, 1947.

Two other works take waiting out of the ranks of self-replicating conditions and into a more entertaining dimension with the aid of sci-fi elements. This genre is really flourishing at present as society requires the fictive anxieties of scenarios for the near future, whether potentially catastrophic or inspiring hope. What are today regarded as sci-fi classics arose in the tense political environment of the post-War period when, following the division of Germany, two superpowers — the USSR and the USA — fought for ideological control of the global agenda. The parallel development of the aerospace industries of these two countries engendered a detailed literature on alien planets, their inhabitants and ethical and social issues associated with meetings on territories unknown to man. A literature that in itself represented a dystopian and/or paranoid scrolling through the scenarios of ideological struggle also appeared during this period. Reaching for the stars and other worlds was put on a par with criticism of the concrete circumstances embodied in the form of a grotesque escalation of one or another aspect in the interaction of the superpowers and their internal politics.

In our own era, there is again talk of a cold war, of two incompatible value systems — the allegedly traditional and the European. True, Russia doesn't have a monopoly on any special path, as in the pursuit of alternative ways of life the lead is taken by other countries with different relationships with the world economy — they are either leaders, such as the United Arab Emirates and China, or veritable victims, like Uganda and Nigeria. The dynamics of the displacement of imposed and/or popular societal morals from the European space to the East and vice versa, since the era of Peter the Great, has inspired in Russian journalism disputes on principles and positions. The ideological debates were waged by the Slavophiles and Westernizers in the 19th century, the Constructivists and the heirs to the Itinerants (*Peredvizhniki*) in the 1920s, and then the Westernizers again and the Villagers (*Derevenshchiki*) in the 1970s. The duality of these public guises aped an internal duality that expressed itself in an inability to ascribe one or another reality in personal life to an unambiguously “western” or unambiguously “eastern” phenomenon. A way out of this situation was seen as being a synthesis such as that in the Symbol-

ist Fyodor Sologub's novel “Drops of Blood.” The central character, the chemist Georgii Trirodov, explains the First World War as a confrontation between Christianity and Buddhism in which there can be no sole victor: “We see two movements, equal in might. It would be strange to think that one of them might win out. It's impossible. You cannot destroy half of the entire history energy.” In answer to the objections that are raised in the discussion, Trirodov asserts that “there will be a synthesis ... You will mistake it for the devil.” The issue of the geographical localization of this synthesis in the novel is not clarified, but one can assume that the site at which the Christian and Buddhist rivers merge is Russia.

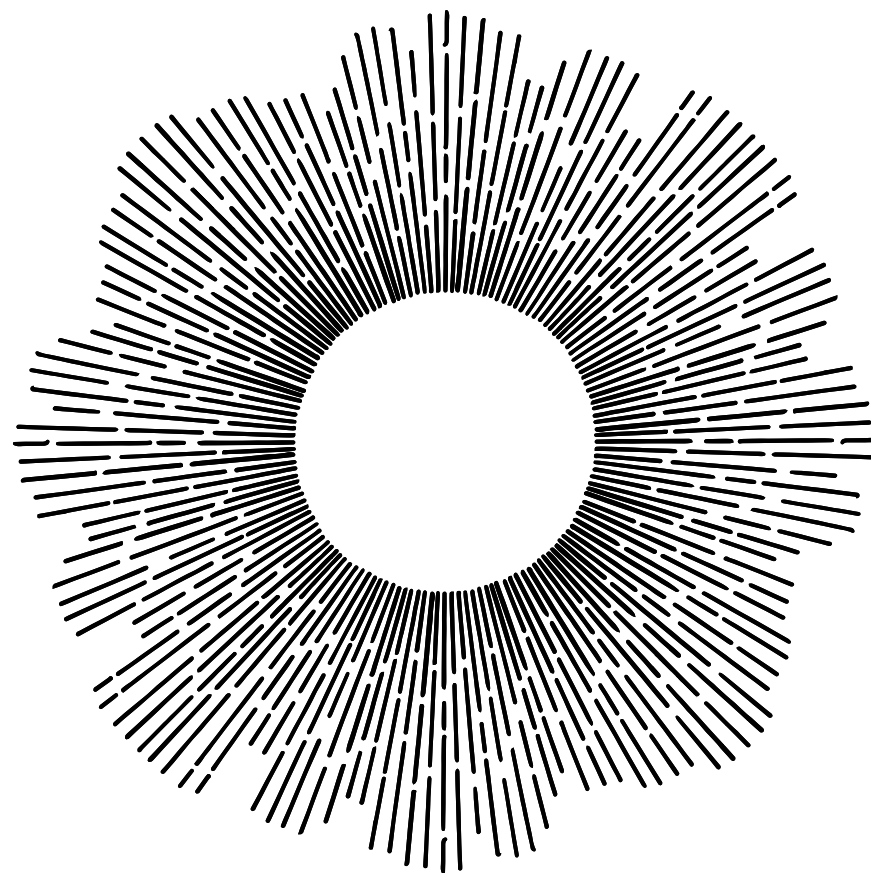
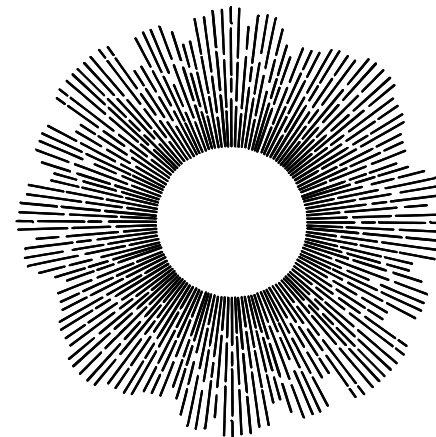
The mode of action of the central characters in the film “Like the Sun” reveals them to be colleagues of Trirodov, although the professional affiliations of the young man and the two girls remain a mystery. The film's geopolitical space takes into account the movements described by Trirodov and proposes an ironic version of this synthesis, localizing it in Moscow. Part of the action takes place in Christian America, almost in the Ark — in the Biosphere 2 base, in the state of Arizona, which is being used to study Earth. Another section unfolds in the utopian commune Auroville, founded by the testament of Sri Aurobindo, who fought for the independence of India from Great Britain. The two movements meet in the Russian capital, in an old Soviet research and development institute where the samples collected by the characters produce the sought-for synthesis. The question of whether it will be productive is left unanswered. Thanks to an additional source of heat, Russia's geographic location between the East and the West shifts southwards, into the desired climactic belt. Or perhaps the appearance of a pop art copy of the sun will transform our planet: a second (or third, or fifth) sun in science fiction is a sure sign of another system. Does this mean that a synthesis is impossible?

A satirical game with the future and expectations takes place in the “Nevremya” Show, which is entirely dedicated to the events of the near future as invented by the authors. Here, a futurological prognosis of the role of the artist and the work is given for the next 10–20 years. The dystopian prediction is not entirely serious. Here, what is important is the very possibility of a leap by means of energetic striving of contemporaries to provide

a decisive diagnosis for time. The present is with increasing frequency experienced as a haunting condition that can only be escaped through catastrophe — in all spheres of the political spectrum there is no shortage of people either calling for catastrophe or demonstrating their readiness for radical change, whatever the cost. To be more precise, such people constitute the overwhelming majority. In the external manifestations of these catastrophe's witnesses the circular nature of the beloved variant of the development of events is clear: changes are valued in themselves, everything will be different after such changes — whether it will be better or worse isn't that important. Immersion in an apocalyptic scenario is not new in Christian culture. Today, however, the catastrophe's witnesses have far more chances of creating the specific picture of the present moment that ideally leads them to their own personal, pocket Apocalypse: propaganda, counterpropaganda, facts and sincerely held delusions serve as ideal construction material for narrations and interpretations. With each new surge in the information current, larger chunks of precious debris are thrown up onto the shore, and they are easily built into a general picture.

In this context, there isn't even any point in defending a markedly fantastical scenario of the future against accusations of escapism. It is undoubtedly an avoiding of the order of the day, but it is not given to us in all its fullness. Neither WikiLeaks nor Edward Snowden will tell us what is going on at every level of the decision-making process in the modern world. Despite the transparency that appears to be sought out by the visionaries of Internet technologies, we are in a hazy world, before us there is always an opaque screen. It stands between us and collisions of the political positions which we can observe through the agency of varied media. It stands between us and our own position, our economic and personal interests, not to mention the depths of unconscious motivations for submission or protest. The fantastical provides the only opportunity to impartially observe the instincts and stereotypes that drive us in the real world.

VALENTIN DIACONOV









Дмитрий Венков (р. 1980, Новосибирск) — российский кинорежиссер и видеохудожник, живет в Москве. Окончил магистратуру Орегонского университета по специальности «история кино» и отделение «Новые медиа» Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко. Его работы были показаны как на кинофестивалях, так и в художественных и академических институциях. В 2012 году получил звание лауреата премии Кандинского в номинации «Молодой художник» за фильм «Безумные подражатели». В 2013 году вошел в шорт-лист премии «Инновация» в номинации «Новая генерация». Избранные выставки: «Добираясь вместе» (галерея «Триумф», Москва, 2013), I Бергенская ассамблея «Понедельник начинается в субботу» (Берген, Норвегия, 2013), V Московская биеннале современного искусства «Больше света» (Москва, 2013).

Dmitry Venkov (born 1981, Novosibirsk) is a Moscow-based film-maker and video artist. He holds a Master of Arts in film studies from the University of Oregon and is a graduate of the Rodchenko Moscow School of Photography and Multimedia (the new media department). His works have reached out to artistic, film, and academic institutional contexts. In 2012 he was awarded the Young Artist Kandinsky Prize for his film “Mad Mimes”. In 2013 he was nominated for the Innovation Prize in the “New Generation” category. Recent exhibitions include: Getting There Together (Triumph Gallery, Moscow, 2013), the 1st Bergen Assembly “Monday begins on Saturday” (Bergen, Norway, 2013), the 5th Moscow biennale of contemporary art “More Light” (Moscow, 2013).

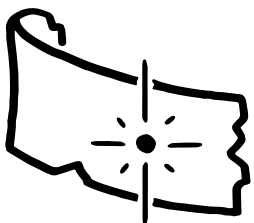
Антонина Баевер (р. 1989, Москва) — художник, работает преимущественно в жанре видео. Училась в МГУКИ и Московской школе фотографии и мультимедиа им. А. Родченко (отделение «Новые медиа», мастерская Кирилла Преображенского). Участница фестивалей видеоарта в Оребро (Швеция) и Кельне (Германия), XXXV ММКФ, XII Каннского видеофестиваля, победитель фестиваля ESF’13 (Москва). Избранные выставки: «Добираясь вместе» (галерея «Триумф», Москва, 2013), I Бергенская ассамблея «Понедельник начинается в субботу» (Берген, Норвегия, 2013), «Женщина в действии» (Приволжский филиал ГЦСИ, Нижний Новгород, 2013). В 2013 году вошла в лонг-лист премии Кандинского в номинации «Молодой художник» и в шорт-лист премии «Инновация» в номинации «Новая генерация».

Antonina Baever (born 1989, Moscow), artist, works predominantly in video. Studied at the Moscow State University of Culture and Arts and at the Moscow Rodchenko School of Photography and Multimedia (the new media department, in Kirill Preobrazhensky’s studio). Participant in video art festivals in Orebro (Sweden), Cologne (Germany), the 35th Moscow International Film Festival, the 12th Cannes Video Festival, winner of the ESF’13 festival (Moscow). Selected exhibitions: “Getting There Together” (Triumph Gallery, Moscow), “Monday Starts on Saturday” at the 1st Bergen Assembly (Bergen, Norway, 2013), “Woman in Action” (Privolzhsky branch of the State Modern Art Center, Nizhny Novgorod, 2013). In 2013 was long-listed for the Kandinsky Prize in the “Young Artist” category and short-listed for the Innovation Prize in the “New Generation” category.

Валентин Дьяконов (р. 1980, Москва) окончил Российский государственный гуманитарный университет по специальности «теория и история культуры». Защитил диссертацию об официальном и неофициальном искусстве в эпоху оттепели. С 1998 года пишет об искусстве в профильные издания («Новый мир искусства», «Арт-Хроника», «АртГид», Frieze, artinfo.com). С 2009 года — корреспондент отдела культуры газеты «Коммерсантъ». В 2006 году вместе с МосКультПрогом («Московские культурологические прогулки») провел экскурсию по колыбели российского андеграунда — району Лианозово. В 2010 году совместно с Kandower Stiftung (Штутгарт, Германия) организовал выставку творческого объединения «Проспект Славы» под названием «Большие встречи» в галерее XL (Москва). В 2012 году открыл «самый большой реди-мейд в мире» (он же Екатеринбургский музей изящных искусств на улице Воеводина) в рамках II Индустриальной биеннале в Екатеринбурге. В том же году курировал проект «Философия общего дела» — искусство XX века в Пермской государственной художественной галерее. В 2014 году курировал выставку дуэта МишМаш «ОГЛЯНАЗ» в галерее «Роза Азора» (Москва).



Valentin Diaconov (born 1980, Moscow) graduated from the Russian State University of Humanities with a degree in cultural studies. His PhD dissertation is devoted to the official and underground art of the Thaw period. Since 1998, contributes to specialized art editions (New Art World, ArtChronika, ArtGuide, Frieze, artinfo.com). Since 2009 serves as a staff arts writer for the Kommersant newspaper. In 2006, together with MosKultProg (Moscow Culturological Explorations) organized a guided tour of the cradle of Russian underground art — Lianozovo district. In 2010, in partnership with Kandower Stiftung (Stuttgart, Germany) organized “Great Encounters” — an exhibition of “Prospekt Slavy” art association at XL Gallery, Moscow. In 2012, inaugurated “the largest ready-made in the world” (a.k.a. Ekaterinburg Museum of Fine Arts at Voevodina Street) as part of the 2nd Industrial Biennale in Ekaterinburg. The same year, curated the project “Common Cause Philosophy” — 20th century art at Perm State Gallery of Arts. In 2014, curated a solo show by an artist duo MishMash OGLYANAZ at Roza Azora Gallery (Moscow).



Дмитрий Венков при участии Антонины Баевр.
«Словно Солнце». 2013. Видео. 60 мин.

Создано при поддержке Бергенской ассамблеи и галереи «Триумф»

Фильм «Словно Солнце» состоит из трех сюжетных линий, каждая из которых последовательно представляет главные области человеческого познания — науку, искусство и религию. Три персонажа — шпион, художник и девушка. Три места действия — «Биосфера 2» (Аризона, США), Москва (Россия), Ауровилль (Индия). В процессе индивидуального изучения новых сред обитания — идеального города духовного социализма или искусственной экосистемы посреди аризонской пустыни, или же во время психогеографического дрейфа по улицам Москвы — главные герои фильма, не подозревающие о существовании друг друга, действуют заодно, в соответствии с общей миссией. По мере раскрытия утопической природы объектов исследования (идеальный город не соответствует ожиданиям его жителей, научно-фантастическая мечта о создании искусственных биологических систем и преобразовании общества через искусство оказывается несбыточной) герои фильма объединяются и создают новую культуру.



Dmitry Venkov in collaboration with Antonina Baever,
“Like the Sun”, 2013, video, 60 min. Commissioned by Bergen Assembly.
Realized with the support of Triumph Gallery



Like the Sun film is organized in three story lines, which stand for three distinct types of utopia and at the same time represent three grand areas of human inquiry — science, art, and religion. Each is associated with a character, central to that particular research endeavor, and a location being scrutinized. Three characters: the Spy, the Artist, and the Girl. Three locations: Auroville (India), Moscow (Russia), and Biosphere 2 (Arizona, USA). Either through the exploration of a new type of habitat — an ideal city of spiritual socialism or an artificial ecosystem amidst the Arizona desert, or through the psychogeographical drift in the streets of Moscow — the protagonists, although unaware of one another, act in concord and share a common mission. As the projects reveal their utopian nature (the ideal city fails to meet the expectations of its citizens, the science-fiction dream of creating man-made living systems and the situationist agenda of transforming society through art turn out to be unrealizable), the characters come together with irreducible extracts of these experiences to create a new culture.

Телевидение как средство массовой дезинформации используется авторами для того, чтобы предъявить несколько сатирических сценариев будущего. В «Программе „Невремя“» ведущий подводит итоги второй половины XXI века и напоминает зрителям о ключевых событиях в области современного искусства. Главным изобретением станет «таблетка для похмелья», погружающая каждого желающего в экзистенциальный ужас пустоты и одиночества, а самоорганизация художников, о которой так много говорится на фоне нестабильной экономики, будет проходить под эгидой министерства обороны. «Программа „Невремя“» одновременно и классическая антиутопия, и пародия на мрачные завывания экспертов и футурологов.

Antonina Baever and Dmitry Venkov, “Nevremya” Show, 2014.

Television as a mass medium of disinformation, is used by the authors to present several satirical scenarios for the future. In the “Nevremya” Show, the host sums up the second half of the 21st century and reminds viewers of the key events in the sphere of modern art. The main invention is the “hangover pill”, which puts those wishing to take it into an existential horror of emptiness and loneliness, and the self-organization of artists, of which there has been so much discussion against the background of an unstable economy, will take place under the auspices of the Ministry of Defense. The “Nevremya” Show is at once both a dystopia and a parody of the gloomy wailing of experts and futurologists.





Здравствуйте, ваш визит очень важен для меня.
Пожалуйста, продолжайте движение.
Спасибо, что выбрали нашу выставку.
Пожалуйста, оставайтесь со мной.
Надеюсь, что в следующий раз вы снова выберете нас.
Ваш визит очень важен для меня. Пожалуйста, оставайтесь со мной.

Hello, your visit is very important for me.
Please, keep moving.
Thank you for choosing our exhibition.
Please, stay with me.
I hope that next time you will choose us again.
Your visit is very important for me. Please, stay with me.

ᄒᄒᄒ ᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒ:

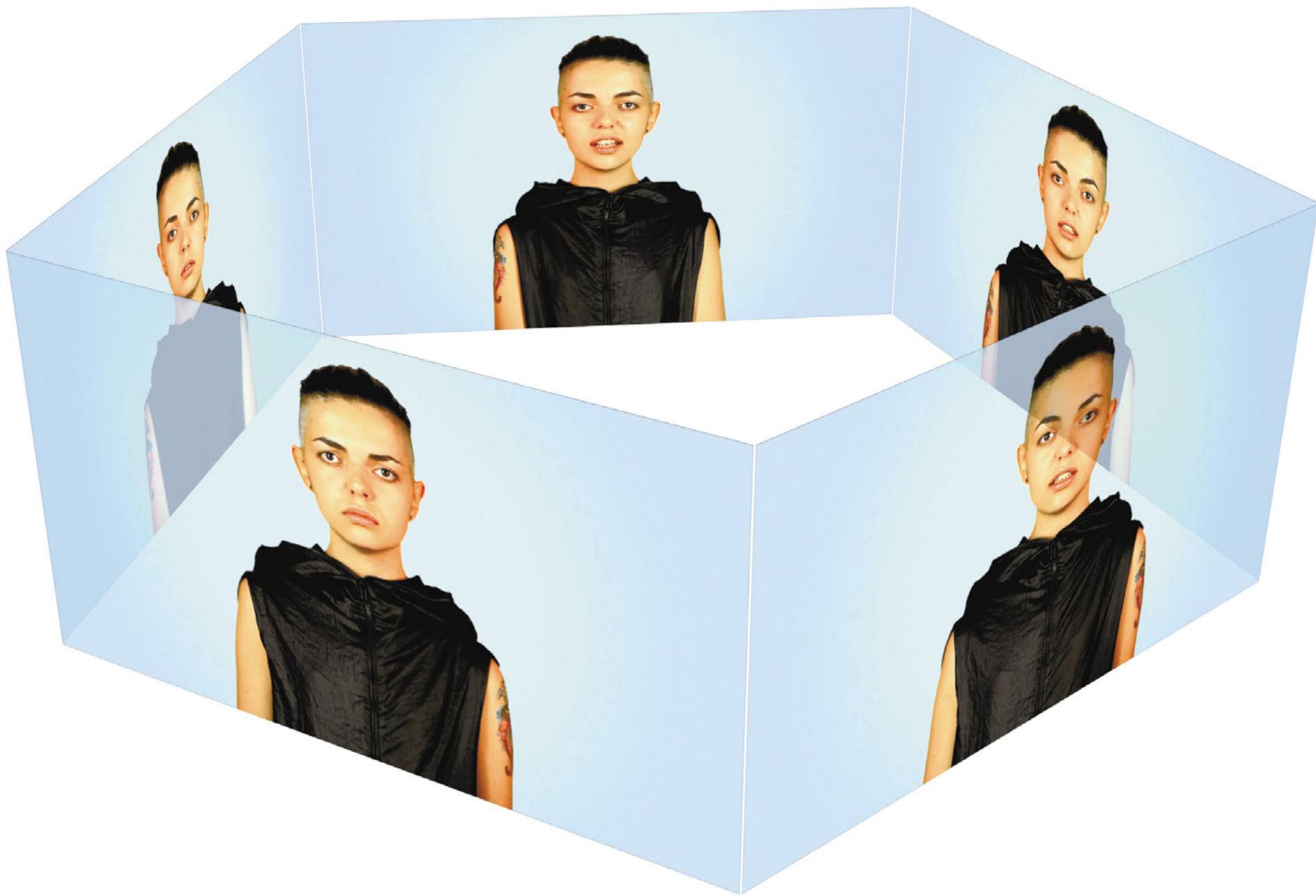
ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ: ᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ

ᄒᄒᄒᄒᄒ ᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒᄒ:

ᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ

ᄒᄒᄒ ᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒᄒ:

ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ: ᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ ᄒᄒᄒ





Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы



MOSCOW CITY GOVERNMENT
DEPARTMENT OF CULTURE



НАД ПРОЕКТОМ РАБОТАЛИ

Центральный выставочный зал «Манеж»

Генеральный директор Ирина Толпина
Арт-директор Андрей Воробьев

Музей экранной культуры «Манеж/МедиаАртЛаб»

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

Галерея «Триумф»

Емельян Захаров, Рафаэль Филинов, Дмитрий Ханкин, Вера Крючкова, Наталья Нусинова,
Марина Бобылева, Яна Смурова, Кристина Романова, Михаил Марткович,
Валентина Хераскова, Алексей Шервашидзе, Владимир Чуранов

Куратор Валентин Дьяконов

Дизайн каталога Иван Шпак

Корректор Наталия Марамзина

Перевод Тобин Обер

Издатель Галерея «Триумф»

Костюмы IMAGO

Тираж 500 экз.

PROJECT TEAM

Central Exhibition Hall Manege

General Director Irina Tolpina
Art Director Andrey Vorobiev

Museum of Screen Culture “Manege/MediaArtLab”

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

Triumph Gallery

Emelian Zakharov, Rafael Filinov, Dmitry Khankin, Vera Kryuchkova, Natalia Nusinova,
Marina Bobyleva, Yana Smurova, Kristina Romanova, Mikhail Martkovich,
Valentina Kheraskova, Alexey Shervashidze, Vladimir Churanov

Curator Valentin Diaconov

Design of the catalogue Ivan Shpak

Editor Natalia Maramzina

Translation Tobin Auber

Publisher Triumph Gallery

Costumes IMAGO

Edition 500

© Галерея «Триумф», 2014

© Антонина Баеве и Дмитрий Венков, 2013–2014

© Иван Шпак, 2014 (дизайн)

© Triumph Gallery, 2014

© Antonina Baever & Dmitry Venkov, 2013–2014

© Ivan Shpak, 2014 (design)

