ZHANNA KADYROVA

Фонд Владимира Смирнова и Константина Сорокина

The Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantine Sorokin

Жанна Кадырова Альбом 2013 Zhanna Kadyrova Album 2013

Издательская программа Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина Publishing Program of the Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantine Sorokin

Pegakmop

Нелли Подгорская

Тексты

Евгения Кикодзе Клер Стеблер Олена Червоник

Дизайн

Денис Рубан

Переводы

Лариса Бабий Екатерина Кочеткова Марьяна Матвейчук

Литературные редакторы

Ольга Абрамович Лариса Бабий (англ.)

Координатор

Яна Луконина

Корректоры

Лариса Бабий (англ.) Елена Якубчик

Фото

Сергей Ильин Александр Хомутов Андрей Ягубский Алексей Лерер Oak Taylor-Smith Ela Bialkowska, OKNO STUDIO

Editor

Nelly Podgorskaya

Texts

Olena Chervonik Eugenia Kikodze Claire Staebler

Design

Denis Ruban

Translation

Larissa Babij Ekaterina Kochetkova Mariana Matveichuk

Copy

Editors

Olga Abramovich (Russian) Larissa Babij

Coordinator

Yana Lukonina

Proofreading

Larissa Babij Elena Yakubchik (Russian)

Photographs

Sergey Illin Alexander Khomutov Andrew Yagubsky Alexei Lerer Oak Taylor-Smith Ela Bialkowska, OKNO STUDIO



Наш Фонд был создан для поддержки молодых художников: реализации их проектов и распространения информации о новом поколении в современном искусстве как в России, так и за ее пределами. И мы рады представить сейчас каталог замечательного художника, за творчеством которого мы с увлечением следим последние несколько лет, – Жанны Кальповой

Жанна заявила о себе очень рано, почти сразу же после окончания школы. Ее проект, осуществленный на пленэре в рамках подмосковного фестиваля, — «Доска почета» — был неожиданным для совсем юной личности: полный остроумия и артистизма, он удивлял также глубокой и прочувствованной позицией по отношению к нашему историческому прошлому, к тому феномену, который исследователи советской культуры называют «коллективным телом» и «соборностью» российского менталитета.

Окончив художественную школу по классу скульптуры, Кадырова очень быстро нашла «свой» материал, причем, как это часто бывает в случае с гениальными находками. он находился на самом виду, на поверхности повседневной жизни, знакомый всем с детства. Кафель. Точнее, советский кафель, производимый на Украине и там же повсеместно используемый не только внутри, но и на фасадах зданий. Несущий в себе всю мощь народной низовой культуры, яркий, блестящий и до неприличия «нерефлексивный». И именно в этом материале Жанна создает большинство своих изломанных и амбивалентных объектов и скульптур. кажущихся иногда такими хрупкими и преходящими. Даже китч в подаче Кадыровой лишается привычного самодовольства и наделяется сложными переживаниями: ностальгии, тоски по утерянной искренности, бренности мирской славы и благополучия.

Удивительно и то, что при всей точности найденных материала и приемов Кадырова этим не довольствуется и все время

Our Foundation was started to support young artists: we help them producing their projects and facilitate information about the new generation of contemporary artists in Russia and abroad. And now we are delighted to present the catalogue of a remarkable artist whose work we have been following enthusiastically over the past several years – Zhanna Kadyrova.

Zhanna made her presence known quite early, practically right after finishing school. The project Honor Board, which she realized at a plein air during a festival outside Moscow. was full of wit and artistry and astonishing in its deep and heartfelt position in relation to our historical past, to that phenomenon that scholars of Soviet culture call the "collective body" and "collegiality" of the Russian mind-set. After completing her art school studies in the sculpture department. Kadyrova very quickly found "her" material, what is more, as is often the case with ingenious discoveries, it was in plain sight, on the surface of everyday life, familiar to everyone since childhood. Tile. More precisely – Soviet ceramic tile, produced in Ukraine and commonly used there both indoors and on the facades of buildings. Conveying the full power of popular local culture, bright, shiny and indecently "unreflective." This is precisely the material from which Kadyrova makes most of her fractured and ambiguous objects and sculptures, which sometimes seem so fragile and transient. Even kitsch in Kadyrova's hands loses its usual complacency and is imbued with complex feelings: nostalgia, longing for lost sincerity, the impermanence of worldly glory and prosperity.

It is also amazing that for all the precision in the materials and methods she finds, Kadyrova is never satisfied and constantly surpasses the limits of any chosen and very successful strategy. Her continual artistic pursuit is fascinating and often presents quite striking discoveries. For example,

выходит за рамки избранной и очень успешной стратегии. Ее постоянный художественный поиск увлекателен и дарит зачастую совершенно поразительные находки. Например, илея представить остатки военных объектов, брошенных на берегу моря, в виде колоссальных банок рыбных консервов (в сознании наших соотечественников тут звенит, конечно, ассоциация с военными складами провизии. легенды о которых курсировали в голодное советское время). Или придумать новый биологический вид – перце-грибы, выросшие по воле художника под кустами в рамках очередного пленэра. Или нарисовать «спортивный» татуаж на телах живых моделей – но так, что нарисованной кажется даже настоящая одежда, и плавки превращаются в «морскую гладь», из которой выглядывают фигурки гребцов. Именно это, конечно. – непрестанные поиски, вечная неудовлетворенность, нежелание останавливаться на достигнутом, открытость миру в самом обыденном его проявлении – и определяет то сильнейшее обаяние. то притяжение, которое испытываешь перед работами Жанны Кадыровой. Ее щедрая, полная блеска, плещущая художественная энергия простирается с каждым днем все дальше, охватывая все новые и новые области для своего применения. Поддаться этой энергии, следовать тем приключениям, которые свершаются автором в процессе творчества, видеть те восхитительные артефакты, которые при этом рождаются, – это праздник. Он дарит новые ощущения материи, новое видение окружающей действительности, новое понимание увиденного. Мы надеемся поделиться этим С ДОУГИМИ.

Евгения Кикодзе

Фонд Владимира Смирнова и Константина Сорокина

the idea to present the remains of military objects abandoned on the seashore as gigantic tins of preserved fish (immediately evoking in the minds of our countrymen associations with stores of military provisions, which were the stuff of legends spread during hungry Soviet times). Or to come up with a new biological species – the pepper-mushroom that sprouted through the artist's will beneath the bushes at another plein air. Or to draw a "sporty" tattoo on the bodies of live models in such a way that even their clothes seem painted, and swimming trunks become a "sea surface" from which figures of rowers peer out.

These endless searches, perpetual dissatisfaction, unwillingness to rest on her achievements, openness to the world in its most everyday forms are precisely what determine that stronger allure, that pull that one experiences before Zhanna Kadyrova's works. Her generous, bright, rippling artistic energy extends further each day, embracing ever new areas for its employment. To succumb to this energy, to follow the adventures that the artist brings about during the creative process, to see the delightful artifacts it engenders – this is a celebration. It presents new sensations of material, a new vision of surrounding reality, new understanding of what we see. We hope to share this with others.

Eugenia Kikodze

The Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantine Sorokin

Вступление

Монография – это всегда подведение итогов. Подобное творческое резюме предполагает вычленение стержневых работ художницы, кристаллизацию ее художественного метода, выстраивание тематического нарратива. Несмотря на довольно юный возраст. Жанна Кадырова давно уже готова к подобному подытоживанию, предполагающему в первую очередь определенный уровень самооценки, внутреннее осознание необходимости подобного шага. Внешнее признание настигло художницу довольно быстро и давно: в течение первых десяти лет творческой работы получены практически все возможные премии и призы на украинской арт-сцене, имя Кадыровой известно во всех выставочных пространствах страны, многочисленные ее проекты экспонировались в России, Польше, Италии, Германии, Франции, США и других странах. Однако желание подвести своеобразную итоговую черту возникло только сейчас – и это несомненный знак определенной художественной зрелости, ощущение завершенности этапа, желание оглянуться назад, выходя на следующий виток творчества.

Сама Кадырова не без иронии рассказывает, что во время учебы на скульптурном отделении в Республиканской художественной средней школе в Киеве она не особо помышляла о карьере художницы, а скорее хотела быть фотографом, и то только потому, что в этом виделась возможность попадать на музыкальные концерты. Подростковые поиски своего жизненного направления, не отходившие. однако. далеко от музыкально-художественной сферы (в чем прослеживается несомненное влияние отца – художника, и старшей сестры – скульптора), оформились в осознанный творческий путь во время «оранжевой революции» 2004 года, когда группа двадцатилетних никому не известных художников пришла в Центр современного искусства при НаУКМА (бывший Центр Сороса) в Киеве попросить лестницу, чтобы повесить на каком-нибудь видном месте от руки нарисованный баннер. Кто-то рассказал, что в центре, на то время знаковом выставочном пространстве, которое, собственно, и познакомило Украину с феноменом современного искусства, обязательно должна была быть лестница – эта лестница стала метафорической ступеньювосхождением в общественно-значимое публичное пространство для целого поколения художников.

Центр пустовал, так как вся страна была занята решением масштабных политических проблем. Директор центра Юрий Онух с присущей ему кураторской прозорливостью спонтанно предложил этой группе молодых художников резиденцию: помещение для работы и небольшую сумму, на которую были куплены рулон холста и акриловые краски. За год существования резиденции через нее прошли десятки участников, среди которых выкристаллизовалась шестерка, ныне известная как группа Р.Э.П. – Революційний експериментальний простір (укр. «Революционное экспериментальное пространство»). Сегодня, почти десять лет спустя, можно смело говорить о поколении Р.Э.П. в украинском искусстве, так как именно эти шесть художников, среди которых и Жанна Кадырова, сформировали основополагающие темы, методологию их презентации и общий критический дискурс наиболее видимого пласта современного украинского искусства последнего десятилетия. Однако социально-критическими перформансами и музейными интервенциями, наиболее характерными для

Introduction

A monograph is always a kind of synopsis. Such an artistic resume involves singling out the artist's key works, crystallizing her artistic method, constructing a thematic narrative. Despite her relatively young age, Zhanna Kadyrova has long been ready for such a summing-up, which presumes, in the first place, a certain degree of self-regard and an internal awareness of the need for such a step. The artist attained external recognition relatively quickly and quite some time ago: in her first ten years of artistic work, she received practically every possible award and prize on the Ukrainian art scene; the name Kadyrova is well-known to all the country's exhibition spaces; many of her projects have been shown in Russia, Poland, Italy, Germany. France, the USA and other countries. Yet the desire to take stock arose only now, and this is an indisputable sign of a certain artistic maturity, a sense of the end of a phase, the desire to look back, and come out on the next artistic plane.

Kadyrova herself recalls without irony that when she was studying sculpture in the Ukrainian Republic's Art High School in Kyiv, she wasn't really thinking of a career as an artist; rather, she wanted to become a photographer, and only because it offered an opportunity to get into music shows. These teenage searches for direction in life, still never straying far from the music-art sphere (here we see the undeniable influence of her artist father and older sister - sculptor), crystallized into a conscious artistic path during the Orange Revolution of 2004, when a group of 20-something unknown artists came to the Center for Contemporary Art at NaUKMA (formerly Soros Center) in Kyiv to ask for a ladder to hang a hand-made banner in some visible spot. Someone had told them that there must be a ladder in the CCA - at that time a landmark exhibition space that essentially introduced Ukraine to the phenomenon of contemporary art - and that ladder became a metaphor for the ascent of an entire generation of artists into the socially significant public sphere.

The Center was empty since the entire country was busy resolving its large-scale political problems. CCA director Yuri Onuch, with characteristic curatorial perspicacity, spontaneously offered that group of young artists a residency: work space and a small sum of money, which they used to buy a roll of canvas and acrylic paints. Over the course of the year-long residency dozens of artists passed through, and out of them a group of six coalesced; now they are known as the R.E.P. (Revolutionary Experimental Space) group. Today, nearly ten years later, one can confidently speak of the R.E.P. generation in Ukrainian art, as those particular six artists, one of whom is Zhanna Kadyrova, formed the basic themes, methods of presenting them and general critical discourse of the most visible stratum of contemporary Ukrainian art of the last decade.

Still, the social-critical performances and museum interventions most characteristic of R.E.P. do not dominate the artistic careers of its members: Zhanna Kadyrova, Lada Nakonechna, Olesia Khomenko, Kseniya Gnylytska, Nikita Kadan and Volodymyr Kuznetsov. Moreover, each of them has developed his/her own individual visual language, which is irreducible to their collective achievements.

Kadyrova's works are easy to recognize in any exhibition project: such household, industrial and utilitarian materials as tile, cement, siding, shingles and Data

Р.Э.П., не исчерпывается творческий путь ее участников: Жанны Кадыровой, Лады Наконечной, Олеси Хоменко, Ксении Гнилицкой, Никиты Кадана и Володи Кузнецова. Более того, каждый из них выработал свой индивидуальный визуальный язык, не сводящийся к коллективным достижениям.

Работы Кадыровой легко узнаются в любом выставочном проекте: такие бытовые, индустриальные и утилитарные материалы, как кафель, цемент, вагонка, черепица, асфальт, стали знаковыми для ее творчества. Именно эта трансформация обыденных материалов в художественные свидетельствует о масштабах таланта художницы. Она с демиургической легкостью создает новые художественные языки, новые визуальные парадигмы, посредством которых можно формулировать различные сообщения, от эстетикофилософских до социально-коитических.

Превращая кафель в жидкость, цемент в лучи света, газетные вырезки в скульптурный материал, а асфальт в живописные полотна, Кадырова занимается визуальной алхимией, сотворяя все новые трехмерные метафоры. Работы художницы обнажают саму суть искусства как процесса создания семиотических знаков, помогающих человеку структурировать сырой, беспредельный мир, который хоть и существует вне нас, но к которому мы можем подступиться только лишь через план культуры, то есть через беспрерывный семиотический процесс создания новых знаковых систем. Почерк Кадыровой проявляется не столько в рамках одного материала (что характерно для большинства художников, которые, придумав один метод, один прием, разрабатывают его на протяжении долгого времени), сколько именно в создании новых визуальных систем коммуникации.

Расширение границ художественного поля, экспансия материалов характерны для многих течений современного искусства. Исключительная особенность Кадыровой заключается в том, что она не останавливается только лишь на формальных поисках новых визуальных приемов. Ее художественная программа намного шире, нежели чем формальные исследования возможных материалов и техник. Каждая работа в итоге становится метафорическим трамплином, катапультирующим зрителя в поле социальных рефлексий.

Художница заставляет нас задуматься над различными темами, среди которых: трудовые отношения и эксплуатация рабочих сил («Сантехник», 2004—2005; серия «Расчет», 2008—2009; «Знаки», 2010; «На поле», 2010); ценностная политика современного общества («Бриллианты», 2006); экономический кризис (серия «Расчет», 2008—2009; «Лавки-графики», 2008); экология питания и экосознание в целом (серия «Заполнения», 2007—2012; серия «Эрзац», 2008—2009); вопросы исторической памяти («Памятник новому памятнику», 2007—2009; «Толпа», 2012) и течение, консервация времени («Консервы», 2012).

Пожалуй, самой значимой темой для Кадыровой является бытование городского пространства, дихотомия общественного и приватного, тесно связанное с осознанием своей гражданской ответственности за место своего проживания. Эту тему в различных ее аспектах художница поднимает в работах «Карты» (2010), серии «Заполнения» (2007–2012), «Знаки» (2010), «Ракушки» (2008–2012), Data Extraction (2011–2012), «Памятник новому памятнику» (2007–2009), «Орбита» (2007), «Яблоко» (2010), «Форма света» (2011), «Клумба» (2011).

Extraction have become emblematic of her work. Precisely this transformation of commonplace materials into artistic ones testifies to the scale of the artist's talent. With a demiurgical lightness she creates new artistic languages and visual paradigms for articulating various messages, from aesthetic-philosophical to social-critical.

Transforming tile into liquid, cement into rays of light, newspaper cutouts into sculptural material, and Data Extraction into "canvases," Kadyrova engages in visual alchemy, creating new three-dimensional metaphors. The artist's works expose the very essence of art as a process of creating semiotic signs that help a person structure the raw, boundless world: though it exists outside of us, we can approach it only through the system of culture, that is to say, through the continuous semiotic process of creating new sign systems. Kadyrova's signature appears less within the confines of one material (which is characteristic of most artists, who devise one method and develop it over a long period of time), than in creating new visual communication systems.

Expanding the boundaries of the artistic field and adding materials is characteristic of many currents in contemporary art. Kadyrova's exceptional quality lies in the fact that she does not stop at the formal quest for new visual approaches. Her artistic agenda is much broader than the formal exploration of possible materials and techniques. Every work ultimately becomes a metaphorical trampoline, catapulting the viewer into the zone of social reflection.

The artist makes us think about various themes, like labor relations and the exploitation of workers (*Plumber* (2004–2005), the series *Calculation* (2008–2009), *Signs* (2010), *On the Field* (2010)); contemporary society's politics of value (*Diamonds* (2006)); the economic crisis (the series *Calculation* (2008–2009), *Bench-graphs* (2008)); the ecology of nutrition and eco-consciousness in general (the series *Filling* (2007–2012), the series *Ersatz* (2008–2009)); questions of historical memory (*Monument to a New Monument* (2007–2009), *Crowd* (2012)); and the flow and conservation of time (*Preserves* (2012)).

Perhaps the most important subject for Kadyrova is the existence of urban space; the dichotomy between the public and private is closely tied to the awareness of one's civic responsibility for the place where one lives. The artist addresses this theme in its various aspects in the works and series Maps (2010), Filling (2007–2012), Signs (2010), Shells (2008–2012), Data Extraction (2011–2012), Monument to a New Monument (2007–2009), Orbit (2007), Apple (2010), Form of Light (2011), Flowerbed (2011).

Kadyrova's projects also build a conceptual dialogue with various currents in art history. One can find references to pop art, which examined consumerism and material production in contemporary society, in *Diamonds* (2006) and *Trash Monuments* (2006–2010). Her *Bench-graphs* (2008) formally correspond to the reduced minimalist aesthetic of the 1960s. Arranging the composition *Filling* (2007–2012) in various configurations depending on the architectural context of each particular exhibition, the artist consciously constructs abstract compositions that recall the Suprematist gestures of the early-20th-century avant-garde. The heavy slabs of *Data Extraction* (2011–2012) can be read in terms of 1960s process art, when artists strove to literally disrupt the exhibition space through the weight and dimensions of their exhibited works, thus committing

Проекты Кадыровой также выстраивают концептуальный диалог с различными течениями в истории искусства. Так, в «Бриллиантах» (2006) и «Монументах мусору» (2006–2010) можно отыскать отсылки к поп-арту, исследующему бытование консюмеризма и материального перепроизводства в современном обществе. «Лавки-графики» (2008) формально соотносятся с редуцированной минималистской эстетикой 1960-х годов. Аранжируя композиции «Заполнений» (2007-2012). имеющих различную конфигурацию. в зависимости от архитектурного контекста каждой отдельной выставки, художница сознательно выстраивает абстрактные композиции напоминающие супрематические решения авангарда начала XX века. Тяжелые плиты Data Extraction (2011–2012) прочитываются в терминах процессуального искусства 1960-х, когда художники выставляли работы. стремящиеся в буквальном смысле разрушить выставочное пространство своим весом и размерами, таким образом совершая акт институциональной критики по отношению к галерее или музею.

Подобные параллели многочисленны и разнообразны — они отыскиваются буквально в каждой из работ Кадыровой. Однако это не дает повода утверждать, что художница сознательно продолжает парадигму поп-арта, минимализма, супрематизма или процессуального искусства. Скорее Кадырова относится к истории искусства как к некоему набору формальных заготовок, из которых можно сконструировать новый образ. Завуалированная цитатность увлекает образованного зрителя своей постмодернистской игрой в отгадывание и соотнесения. Тематически работы художницы затрагивают злободневные социально-политические сферы, формально — доставляют эстетическое удовольствие своей сложноскроенной встроенностью в многовековые художественные процессы.

Рассказ о каждом проекте Кадыровой начинают небольшие фломастерные зарисовки, названные художницей «Фломореализмом» Эти наброски связывают все работы в единое целое, но объединение происходит не на уровне тем, идей или формально-эстетических решений – они скорее показывают процесс зарождения работ, демонстрируют способ художественного мышления, характерный для Кадыровой. Художница нащупывает визуальную связь с окружающим миром посредством фломастера и белого листа бумаги. Как будто стенографируя, она шифрует обрывки реальности, которые потом разворачивает в трехмерные объекты своих проектов. «Фломореализм» не имеет ничего общего с академическим реализмом и его традициями рисунка классических пропорций и цветовых решений. Это скорее архив событий, мимолетные воспоминания о людях и местах, населяющих память художницы.

Многочисленные блокноты Кадыровой полны скорописных визуальных образов – а это значит, что процесс созидания новых художественных языков продолжается.

Олена Червоник



an act of institutional critique directed toward the gallery or museum.

Such parallels are many and various – they can be found in every one of Kadyrova's works. However, this is no reason to claim that the artist consciously follows the paradigm of pop art, minimalism, Suprematism or process art. Rather Kadyrova treats the

history of art as a kind of set of formal ingredients from which one can construct a new image. Her veiled citations entertain the educated viewer with their postmodern game of guessing and referencing. Thematically, the artist's works engage urgent social-political issues, formally they provide aesthetic pleasure through their complexly tailored integration into centuries-long artistic processes.

The story of each of Kadyrova's projects opens with a small marker drawing, called by the artist Flomorealism (Markerealism). These sketches unite all the works into one whole, but this happens not on the level of themes, ideas or formal-aesthetic choices – rather, they reveal the process of the works' origination, demonstrating Kadyrova's characteristic mode of artistic thinking. Using a marker and white sheet of paper, the artist feels out a visual connection with the surrounding world. Like shorthand, she encodes fragments of reality that later develop into the three-dimensional objects of her projects. Flomorealism (Markerealism) has nothing in common with academic realism and its traditions of painting with classical proportions and color choices. This is closer to an archive of events, fleeting recollections of people and places that have settled in the artist's memory.

Kadyrova's countless sketchbooks are filled with quickly drawn visual images – and this means that the process of creating new artistic languages continues.

Olena Chervonik Translated by Larissa Babij

Жанна Кадырова: Места общего пользования взболтать, а не смешивать

Наследие 1990-х: завоевание общественного пространства

В творчестве Жанны Кадыровой больше половины проектов, которые вполне могут быть установлены в общественном пространстве. Можно высказаться еще радикальнее: с определенной точки зрения все проекты Кадыровой – монументальная скульптура, рассчитанная на публичное восприятие, своего рода памятники для «форумов». Этому способствуют определенная поп-артистская предметность, материальность и общеупотребимость образов, которые создает художник, и их открытая. разомкнутая, развернутая на всеобщее обозрение форма. Этот характер – самодостаточность, открытость, узнаваемость и диалогичность – очень выгодно отличает работы Кадыровой в контексте всего нынешнего постсоветского искусства и берет свое начало в том демократическом подъеме, который испытала в 1990-е отечественная (в те годы – российская вместе с украинской) художественная сцена. В самом деле, ближайшим и самым ярким завоеванием перестройки был выход художников в общественное пространство, воплотившийся в акции так называемого «радикального искусства», в «непосредственной фотографии» и даже в «бумажной архитектуре». Павел Пепперштейн, герменевтический гуру и хронограф 1990-х, писал о художниках-«квазигладиаторах», чье «пузыренье на арене имеет целью доказать окружающей публике ее собственную публичную реальность»¹

Публичная реальность – этот оборот замечательно комментирует и одну из первых работ, показанных недавней выпускницей Республиканской художественной средней школы на фестивале «Арт-Клязьма», – «Доска почета»². Словно перехватив эстафетную палочку от, скажем, Сергея Леонтьева, создавшего в начале 1990-х портретную сюиту «Опыты жесткой фотографии» Калырова реанимирует архетипы своего детства, переодеваясь в одежду той эпохи, используя парики, бижутерию, усы и накладные брови. Травестия у Кадыровой никак не является оппозицией публичности, поскольку автор тщательно выстраивает в пародируемых образах ту скрепляющую их коллективность, ту коллегиальность «почета», которая проявлялась в первоисточниках самодовольством и напыщенностью лиц персонажей. «Доска почета» – парадный портрет советских Форсайтов, фамильная галерея, потому-то похожесть всех этих лиц так смешна и в то же время так органична. Советские люди похожи друг на друга, как похожи и мы, нынешние, на наших предшественников – Кадырова воплощает идею Делеза о сингулярности, которая есть уже более не индивидуальность,

Zhanna Kadyrova: Public Spaces – Shake but Don't Mix

The Heritage of the 1990s: Conquest of Public Space

Among Zhanna Kadyrova's art works, more than half of her projects could definitely be installed in public space. More radically speaking, from a certain point of view all of Kadyrova's projects are monumental sculptures, designed for public perception, something like memorials for the "forums." This is made possible by a certain pop-art object-ness, materiality and wide circulation of images created by the artist, as well as their open forms, unfolding for all to see. These characteristics - self-sufficiency, openness, recognizability, and a dialogic quality - very favorably distinguish Kadyrova's works in the context of all of today's post-Soviet art; and they originate in the democratic upsurge experienced in the 1990s by the domestic (at that time Russian and Ukrainian) art scene. In fact, the most direct and striking achievement of perestroika was the movement of artists into public space, as embodied in the actions of so-called "radical art," in "immediate photography," and even in "paper architecture." Pavel Pepperstein, the hermeneutic guru and chronographer of the 1990s wrote about artists-"quasigladiators," whose "bubbling in the arena is aimed at demonstrating to the surrounding public its own public reality."1

Public reality - this turn also remarkably reflects one of the first works exhibited by the recent graduate of the Kyiv Art School at the festival ArtKlyazma - Honor Board.2 As if intercepting the baton from, say, Sergey Leontiev, who created his portrait suite Experiments in Brutal Photography in the early 1990s, Kadyrova reanimates the archetypes of her childhood, dressing up in the clothes of that period, using wigs, jewelry, moustaches and fake eyebrows. Kadyrova's travesty is certainly not an opposition to publicness, since in her parodic images the artist meticulously constructs that collectivity that binds them, that collegiality of "honor," which was revealed in the original sources by the self-satisfaction and pomposity in the characters' faces. Honor Board is a formal portrait of Soviet Forsytes, a family gallery - therefore the similarity of all the faces is so funny and also, so natural. Soviet people resembled one another, just as we, today, resemble our predecessors -Kadyrova embodies Deleuze's idea of singularity, which is no longer individuality but oneness, pure immanence, a neutral life on that side of good and evil, without a name...3 A rather distant parallel to this idea can be found in the small and exquisite project Harvest (2011). It consists of beings cre-

¹ Павел Пепперштейн. Новогодний черный шар //Ануфриев С., Пепперштейн П. Девяностые годы. Государственная коллекция современного искусства. М., 1993. С. 91–98, цит. с. 93.

² На своем сайте автор так комментирует работу: «Этот проект – отзыв на традицию советских времен, согласно которой в заведениях и на предприятиях портреты передовиков и заслуженных деятелий крассавлялься в видных местах и служили примером для коллег. Автопогреты выполнены в разнообразных, самых распространенных жиллум анимувшей элих и должных деятельных выпоратирующих в пределений в предоставлений в предос

Pavel Pepperstein. Novogodnii chernyi shar // Anufriev S., Pepperstein P. Devianostye gody. Gosudarstvennaia kollektsiia sovremen-

² On her website, the artist provides the following commentary on her work: This project is a response to the tradition from Soviet times, when the portains of leaders and honored personnel were visibly displayed in institutions and companies to serve as an examp for their peers. The self-portraits are performed in the most common social roles of the past era: secretary, accountant, librarian."

^{3 &}quot;It seems that a singular life might do without any individuality, without any other concomitant that individualizes it. For example, very small children all resemble one another and have hardly any individuality, but they have singularities: a smile, a gesture, a funny face — not subjective qualities: Annall children, through all their sufferings and weaknesses, are infused with an immanent life that is pun power and even bliss: (Gilles Deleuze, "Immanence: a Life" in Pure Immance: Essays on a Life. Zone Books, 2005.

http://www.so.submeastern edu/Arademics/Escarl/withPulldeleuze-primanence and the company of t

но единичность, чистая имманентность, нейтральная жизнь по ту сторону добра и зла, без имени³...

Совсем дальняя параллель той же идеи — небольшой и изящный проект «Урожай» (2011). Это существа, созданные из других органических материалов (болгарский перец), лишенные имени парадоксальные разрастания в сельском пейзаже, удивительные тем, что, с одной стороны, они представляют собой чистые артефакты, а с другой — полное отсутствие имени, номинальности.

Кадырова словно парафразирует собственный метод — и для наглядности использует свежие скоропортящиеся продукты. Имманентность самой жизни в условиях открытого общественного пространства, та самая публичная реальность — это начальное условие всех проектов художника.

Мятый кафель как телесность

Нет сомнения, что данное условие предопределило интерес к такому материалу, как кафель. Излюбленная в модерне плитка усваивается модернизмом как простой и доступный принцип санитарии и унификации поверхности для мест общего пользования. Но на Украине (и очень редко в России), особенно в провинциальных городках, кафель и сегодня широко используется для облицовки зданий, причем самых ярких оттенков. Таким образом, характерная, к примеру, для России «кухонно-больнично-туалетная» зона бытования кафельной плитки оказывается у ближайшего соседа частной и совсем не показательной сферой применения этого материала. Кадырова еще больше расширяет возможность применения кафеля, используя его для своих коллажей и трехмерной скульптуры как очень крупную мозаику.

Говоря об инсталляциях и объектах с плиточным керамическим покрытием в современном искусстве, нельзя не вспомнить, конечно, о произведениях французского художника Жан-Пьера Рейно, который нашел возможность продолжить идею геометрической абстракции в стерильных и правильных кубических объемах, выложенных белым кафелем. Это приземление модернистской утопии за счет «схлопывания» жизнестроительной идеи путем резкого сближения геометрической живописи и интерьерного дизайна. Но метод Кадыровой – нечто совершенно противоположное. Кафель – материал финишный, он никогда не подразумевается самостоятельным – и это свойство «архитектурной кожи» и использует Жанна. Прежде всего ее кафельные плитки почти никогда не предстают в работах в девственной правильности и четкости формы: ими облицованы формы мятые и изломанные, и кафель кроится автором в совершенно непредсказуемых конфигурациях. Можно увидеть в этом необарочном, живописном контуре парафраз позднесоветской монументальной скульптуры, когда, после всевластья академизма тоталитарной поры, художники старались «модернизировать» официоз, и брючины ленинских штанов шли волнами, как «Мускулы в быстром движении» Умберто

Брутальность швов и раскроя кафеля вместе со стремительностью поворотов композиции, изломанностью форм входят в противоречие с характером клише. Горбатые апельсины, смятый дорожный знак, продавленная пачка сигарет LM, все работы из серий «Выстрелы, проломы» и «Монументы мусору» представляют кафель как бы сначала разбитый/взорванный, а затем собранный и склеенный.

ated from various organic materials (bell peppers, zucchini, oranges), nameless paradoxical growths in a village landscape; they are remarkable in that on the one hand, they are pure artifacts, and on the other, they represent the complete absence of name, the nominal. Kadyrova seems to be paraphrasing her own method – and to illustrate, she employs fresh, quick-spoiling products. The immanence of life itself in the conditions of open public space – that very public reality – is the initial condition for all the artist's projects.

Crumpled Tile as Corporeality

Undoubtedly, Kadyrova's interest in a material like tile was predetermined by this initial condition. Beloved by Art Nouveau, ceramic tile was assimilated by modernism as a simple and accessible sanitary principle and for producing uniform surfaces in public places. But in Ukraine (and very seldom in Russia), especially in provincial towns, even today tile is widely used for facing buildings, and in the brightest hues. And so, for example, the characteristic for Russia "kitchen-hospital-bathroom" domain of ceramic tile becomes in Ukraine a private and not at all representative sphere for the application of this material. Kadyrova further expands the possibilities for applying tile, using it for collages and three-dimensional sculptures as very rough mosaic.

When discussing installations and objects made of ceramic tile in contemporary art, it is impossible to not recall the works of French artist lean-Pierre Raynaud, who found a way to further the idea of geometric abstraction in sterile cubic volumes lined with white tile. This is a grounding of modernist utopia by "collapsing" the idea of life-construction through the abrupt convergence of geometric painting and interior design. But Kadyrova's method is something quite contrary. Tile is a finish, it is never considered independently, and Zhanna plays on this quality of "architectural skin." Above all, in her works ceramic tiles almost never appear in their immaculate regularity and precision of form: the sculptural forms faced with them are crumpled and broken, and the artist fashions the tile into completely unpredictable configurations. One can see in this neobaroque, painterly contour a paraphrase of late-Soviet monumental sculpture, when following the omnipotence of academicism during the totalitarian period, artists tried to "modernize" officialdom, and the pantlegs of Lenin's trousers became wavy like Umberto Boccioni's Speeding Muscles

The brutality of the seams and cut of the tile, along with the impetuosity of the composition's twists and turns, and sharp bends of the form all contradict the nature of cliché. Hunchbacked oranges, a creased road sign, a crushed pack of LM cigarettes, and the works in the series Shots, Fractures and Trash Monuments all present tile as if it were first broken/blown up and then collected and cemented. Pop-art's appropriation of familiar everyday items is combined with a "subversive" tactic; and if in pop art the main principle was exaggerating the stereotypical image, then Kadyrova attempts to fill it from inside, sometimes producing the effect of excessive force, when the cement seemingly begins to seep out from between the cracks. Among Kadyrova's outdoor works only once do we encounter an image that morphologically remains almost unchanged. This is the project Preserves, created during a residency on the Ukrainian island Biryuchi in 2012. A picture of popular canned preserves was superimposed on a massive, cylindrical, SS20military-rocket transport capsule, made of fiber and epoxy resin, which somehow was left on the sea shore. Yet here we also encounter the requisite shift that disrupts the solidity of

Поп-артистская апроприация узнаваемой повседневной вещи сочетается с «подрывной» тактикой, и если в поп-арте основным принципом было увеличение стереотипного образа, то Кадырова пытается наполнить его изнутри, иногда с эффектом чрезмерного усилия, когда цемент начинает, кажется. вываливаться из швов.

Среди работ Кадыровой в открытом пространстве только однажды встречается образ, морфологически почти не измененный. Это проект «Консервы», созданный в резиденции «Бирючий» в 2012 году. Рисунок всем известных консервных банок был наложен на огромные цилиндрические формы транспортировочной капсулы военной ракеты SS20, сделанные из волокна и эпоксидной смолы, каким-то образом оставшиеся на морском берегу. Однако и здесь присутствует необходимый сдвиг, нарушающий застылость картинки, наполняющий ее энергией и жизнью. Это — настоящее море, чей шум и запах разбивают стереотип рекламного щита: банки с рыбой на фоне моря.

Лучшее в мире привидение с мотором

Итак, плоское в работах Кадыровой становится объемным, и это работает не только в области формального приема. Плоское – затертое, обыденное – разрастается до События, и происходит это потому, что энергия, звучащая в материале. заставляет зрителя переосмыслить то, что казалось хорошо известным. В пермском «Яблоке», надкушенном, как логотип Apple, в расщелине кафеля проступает старый кирпич, забавно перекликаясь с цветом ржавой (полежавшей) мякоти. Зрителям на площади в Перми приходится смотреть на хорошо знакомые кирпичные руины (в этом городе много исторических полуразрушенных зданий, скрытых в переулках и на окраинах) – но в легитимном, узаконенном виде. И ярко-зеленая яблочная кожура начинает восприниматься аналогией современного пластикового покрытия, которым часто пытаются «апгрейдить» старую архитектуру, а она появляется, как незваный бедный родственник на юбилее, неряшливое привидение. И в мусорном черном пакете, показанном Кадыровой крепко завязанным, чувствуется какое то неприятное фантомное наполнение – неприятность здесь прежде всего в том, что пакет приобретает непристойную для жанра монументальность: увесистость и телесность. В то время как «приличные» отходы, о которых комфортно думать, - они должны быть интеллигентными: легкими, бумажными, предназначенными для сетчатых мусорных корзин ИКЕА. Но лучше всего фантомность и в то же время парадоксальная «здесь-присутственность» содержания обыгрывается в «Памятнике новому памятнику» который Жанна Кадырова создала в маленьком украинском городе Шаргород. Лишенный лица, он тем не менее не болванка, а совершенно законченная вещь, просто доступная не вполне Накрытый белой простыней, памятник запечатлевает фазу, прямо предшествующую официальному открытию, раз-облачению, так сказать. Зрителю предлагается медитировать возле, наполняя форму своими желаниями, заселяя форму своими героями, и – ждать. Ожидание в настоящем времени другого «настоящего», что скрывается за белым покрывалом, забавным образом корреспондирует с религиозными практиками, но в данном случае оно переведено в самый конкретный и бытовой контекст. Важно, что установка «Памятника» сопровождалась, по просьбе художника, ландшафтными дизайнерскими работами – впрочем, дизайн здесь понимался тоже конкретно,

the image and fills it with energy and life. This is the actual sea, whose murmur and smell splits the stereotypical billboard image: a can of fish against the background of the sea.

The Best Apparition in the World with a Motor

Thus, in Kadyrova's works, the flat becomes voluminous, and this happens not only in the realm of formal approach. The flat - worn out and ordinary - grows into an Event, and this occurs because the energy vibrating in the material compels the viewer to reconsider what s/he seemingly knew guite well. In the Perm Apple, bitten like the Apple logo, old brick emerges from the cleft in the tile, comically echoing the rusty color of the fruit's oxidized inside. In Perm's square, viewers have to look at very familiar brick ruins (there are many historic partially ruined buildings in this city, hidden in the side streets and on the outskirts) - but in a legitimate, legalized form. And the bright green apple peel begins to resemble the contemporary plastic veneer that is often used in an attempt to "upgrade" old architecture, but the latter shows up like an uninvited poor relative to the celebration, like a neglected specter. One also senses some kind of unpleasant phantom filling in the black trash bag, which Kadyrova depicted tightly tied - here the unpleasantness stems from, above all, the bag acquiring an indecent monumentality: ponderousness and corporeality. Meanwhile, "decent" waste - the kind that is comfortable to think about - should be intelligent: light, paper, intended for IKEA mesh wastebaskets.

But the paradoxically simultaneous phantom-ness and "presentness" of the subject is played out best of all in the Monument to a New Monument, which Zhanna Kadyrova created for the small Ukrainian town of Sharhorod. Lacking a face, it is, nonetheless, not a dummy but a fully complete object, simply one that is not entirely accessible. Covered with a white sheet, the monument captures the phase directly preceding the official unveiling – dis-closure, so to speak. The viewer is invited to meditate nearby, filling the form with personal desires, populating it with his/her own heroes, and to wait. This wait-



ing in the present for another "present," hidden beneath the white covering, humorously mimics religious practices, but in this case transferred to a very concrete and mundane context. It is significant that per the artist's request the monument's erection was accompanied by landscape design – treated just as concretely, in Sharhorod-style – with wide park benches that are comfortable for relaxing

and amusement while waiting. And here the monument's white covering begins to imply a kind of indulgence, a fortunate situation – along the lines of "teacher isn't looking."

The viewer's relaxed position is also anticipated in Kadyrova's subsequent work in public space – a series of "bench-graphs."

The viewer is invited to "fill" these works with mass – no longer theoretically, but tangibly. The artist performs a kind of transfer of the clichéd graph into a similar, but not completely identical, situation: like benches, graphs are objects of public

4 «Урожай». 2011. Фестиваль «Арт-Поле». Бахчисарай, Крым, Украина.

4 Harvest. 2011. Art-Pole Festival. Bakhchisaray, Crimea, Ukraine

^{3 «}Кажется даже, что единичная жизнь может вообще обходиться без вской субъектности или без какого бы то ни было сопровождения, которое бые гоницивидуальноравал Так, например, все очены лавленькие деять похожи друг на друга и инчуть не индивидуальны, но им присущи единичности улыбка, жест, гримаса, события, которые не есть субъектные араагеристник, освесем маленькие деги буквально пронизаны имаманентной кознью, которая сеть настоящам опощь, можно даже дажаться, блаженство в море страданий и слабостейн (Жиль Делез. Имманентность: жизнь / Интернет-журнал Klinamen: http://wwh.nsvs.by/klinamen/filap. html.

по-шаргородски – с широкими парковыми скамейками на которых удобно отдыхать и развлекаться в этом самом ожидании. И тут белое покрытие памятника начинает восприниматься своего рода послаблением, удачей ситуации – типа «Учитель отвернулся»

Расслабленная позиция зрителя предполагается и в следующей работе Кадыровой, созданной для общественного пространства, в серии скамеек – «графиков». Эти работы зрителю предлагается «наполнить» массой уже не умозрительно, а тактильно. С клише графика художник осуществляет своего рода трансфер в ситуацию близкую, но не в точности совпадающую с оригиналом: графики, как и скамейки, предмет общественного бытования, только рассчитанный исключительно на зрительное восприятие. Использование его как предлагает художник в виде скамейки дает возможность зрителю совершенно неожиданным образом почувствовать «на себе» изгибы и прихотливость разного рода процессов И очевилно конечно что силящий в любом случае окажется конформистом: он предпочтет плавность развития и большинство (если речь идет о центрических схемах) – просто потому. что сидеть на острых углах или тонких секторах круга неудобно

Такое «низовое» переосмысление наглядных схем соответствует обозначенному выше принципу скульптурного метода Кадыровой, когда плоский и безжизненный стереотип становится трехмерной крупной формой, которую словно распирает изнутри неведомая сила. С другой стороны, нельзя не увидеть, что именно в этой работе очевиднее всего атака на семантику диаграммы, «Седалишная» транскрипция графика. конечно, уничтожает его первоначальный смысл и превращает абстрактное понятие в вещь, наделенную лишь утилитарным смыслом.

Недоверие и критика схоластичности графиков берут свое начало в советском времени, когда диссидентская культура, в том числе неофициальное искусство, вела этическую критику советской системы и обвиняла последнюю в увлечении абстрактными категориями в противовес конкретным человеческим и гражданским потребностям. Тут можно вспомнить замечательную работу, созданную в конце 1970-х московской группой «Гнездо», – «График истории КПСС в съездах», – намеренно абсурдизирующую принципы советской агитации.

Жанна Кадырова принадлежит уже другому поколению – эпохе заржавевших лозунгов и выгоревших диаграмм, когда советская идеология стала представлять археологическую ценность. В объектах Кадыровой нет абсурда – напротив, конкретная и деятельная позиция по выявлению хоть какогото, пусть и сугубо прикладного, смысла.

К архитектуре малых форм, кроме скамеек, можно отнести и проект «Клумбы», который Кадырова реализовала в двух видах: как реконструкцию сталинского уличного вазона и как современные клумбы – бетонные полусферы5. Художник собирает клумбу, как мозаику, и пазлами ей служат изображения цветов, цветы, вырезанные из пестрого «цветочного» кафеля. Две вариации проекта представляют и два подхода к коллажу – в случае со сталинской «имперской» вазой это воссоздание по аналогии, которым часто пользуются при исторических реконструкциях: цветы – к вазе, керамика – к гипсу, народное – к тоталитарному.

Во втором случае это известная еще со школьной скамьи аппликация, рукоделие, самодеятельное (наивное) творчество. направленное на украшение повседневности. Сам художник

life, but the latter are only meant for viewing. To use them as benches, as proposed by the artist, gives the viewer an opportunity to experience "firsthand" (in a rather unexpected way) the curves and caprices of all kinds of processes. Clearly, of course, anyone who sits will become a conformist: s/he will prefer even development and the majority (in the case of a pie chart) simply because it is uncomfortable to sit on sharp angles and thin slices.

This "bottom-up" reconsideration of visual diagrams corresponds to the above-mentioned principle of Kadyrova's sculptural method, when the flat and lifeless stereotype becomes a large three-dimensional form that seems to be bursting from inside due to an invisible force. On the other hand, it is impossible to overlook that precisely this work most obviously attacks the semantics of the diagram. This transcription of graphs into "seats" certainly eliminates their original meaning and transforms an abstract notion into a thing with only utilitarian significance.

Mistrust and criticism of graphs' scholasticism extends back to Soviet times, when dissident culture, especially unofficial art, engaged in ethical criticism of the Soviet system and accused the latter of enthusiasm for abstract categories as opposed to concrete human and civic needs. Here we can recall the outstanding work created in the late 1970s by the Moscow-based group "Gnezdo [Nest]" - Chart of the History of the CPSU Congresses, which intentionally made an absurdity of the principles of Soviet agitation. Zhanna Kadyrova belongs to a different generation and to the epoch of "rusty" slogans and burnt-out diagrams, when Soviet ideology has acquired archaeological value. There is no absurdity in Kadyrova's objects; on the contrary, they present a concrete and active position of identifying at least some, even if only practical, sense. The project Flower Beds, like the benches, can also be considered small-scale architecture; Kadyrova realized it twice - once as a reconstruction of a Stalinist outdoor flowerpot and once as contemporary flower beds in concrete hemispheres. 5 The artist arranges the flower bed as a mosaic constructed of images of flowers cut out of colorful "flowery" tile. The two variations of the project present two approaches to collage: in the case of the Stalinist "imperial" vase this is reproduction according to the analogy often employed in historical reconstructions: flowers - vase, ceramic - plaster, folk - totalitarian. In the other case this is the familiar school activity of appliqué, handiwork, amateur (naïve) artwork, aimed at decorating everyday life. The artist comments this work thus: "A flower bed that always blooms near the monument to Kotsiubynskyi. It's like the eternal flame that is always burning at war memorials." But there is one more variation on collage in Kadyrova's oeuvre - absolutely unexpected and totally not decorative. In the installation Crowd, a work that is still in process, instead of flowers, the artist begins cutting out and putting together images of people.

Landscape: Homo Homini lapis est

Strictly speaking, it's not quite accurate to call the works made of newspaper cutouts that comprise the project Crowd, shown at the PinchukArtCentre in summer 2012, collages, first of all because there is no background upon which something is glued. Images of people cut out from newspapers are arranged side by side, pressed between two plates of glass and framed by the edge of the newspaper page still bearing the publication's

цветет возле памятника Коцюбинскому. Это как вечный огонь, который всегда горит на военных мемориалах» Однако коллаж в творчестве Кадыровой даст еще одну вариацию, совершенно неожиданную и совсем не декоративную. В инсталляции «Толпа», работа над которой еще продолжается, художник вместо цветов начинает вырезать и компилировать человеческие изображения.

Ланашафт: Homo Homini lapis est

Строго говоря, работы с вырезками из газет, из которых состоит проект «Толпа», показанный в киевском PinchukArtCentre летом 2012 года, называть колдажами не совсем верно – прежде всего потому, что здесь нет фона, к которому было бы что-то приклеено. Вырезанные из газет изображения люлей располагаются рядом друг с другом, зажатые между двух стекол, а окаймляет их рамка газетного поля с сохраненным названием самого издания. Правильнее назвать эту технику аккумуляцией или компрессией. так как вырезаются они строго из конкретного номера газеты, а весь текст автором безжалостно элиминируется – так, что между лицами и фигурами остается пустое пространство. С обратной стороны газета кажется изъеденной каким-то вредителем, а тень падающая от нее на стену, создает впечатление пейзажа горной местности

так комментирует это произвеление: «Клумба, которая всегла

Но даже если сконцентрироваться исключительно на лицевой стороне произведения, то счесть изображения портретами не получается. На первый взгляд это те же клумбы, вазонами которых становятся различные национальные издания, отчего и возникает специфический этнофизиологический формат этих «цветочков». Уместными аналогиями также могли бы стать гербарий и энтомологическая коллекция: «То не лист, дар Борея, то сидит arborea»6.

Тень, в которой прочитывается ландшафтное строение, дает самую устойчивую ассоциацию, которая предопределяется в некоторой степени и автором. Собранные и сведенные на одном листе все человеческие образы данной газеты расположены по принципу пейзажной перспективы, когда у нижнего, ближнего, края собираются изображения самые крупные, которые мельчают потом вверху.

Газета и вырезка из нее – один из самых излюбленных элементов апроприации и цитирования в изобразительном искусстве, его позиции прочно укреплены еще кубистами. Это материал документальный, грубый и первозданный, тиражный и ничейный. Сегодня распространено мнение, что газета на наших глазах отходит в прошлое, исчезает – в связи с интернетом. Зашитники же газеты полагают, что она должна под влиянием интернета измениться – стать лучше, индивидуальнее, качественнее, «журнальнее».

Кадырова производит тоже своего рода улучшение газеты – с точки зрения изобразительности. В ее работах из серии «Толпа» вся информация сосредотачивается исключительно в лицах и фигурах людей – такое чисто суггестивное сгущение без слов. Зрителю предлагаются своего рода маски, упаковки для информации – спокойные, нервные, улыбающиеся, сердитые, с детьми и с собаками. Разных возрастов, пола, цвета кожи и разреза глаз.

Но любая газета, даже будучи единым номером, чрезвычайно неоднородна, так как показывает новости и события со всего света. Поэтому тот конгломерат человеческих особей, который в ней создается и который вытягивает на поверхность Жанна

7 «Апельсины» 2008 Яшик монтажная пена керамическая плитка цемент

lation or compression, since they are cut out of a specific issue of the newspaper, and all the text has been unsparingly eliminated by the artist so that empty space remains between the faces and figures. From the other side the newspaper looks like it has been eaten away by some pest, and the shadow that falls on the wall creates the impression of a mountain landscape. But even if we concentrate solely on the front side of the artwork, we still cannot consider these images portraits. At first glance, these are the same flower beds, only now the pots have been replaced by various national publications giving rise to the specific ethno-physiological format of these "flowers." Another appropriate analogy could be to an herbarium or entomological collection: "This is no leaf, a gift from Boreas, here sits arborea."6 The shadow, in which we read the form of a landscape, provides the most sustainable association, which is predetermined to

name. It would be more precise to call this technique accumu-

some extent by the artist herself. All the images of people from a given newspaper gathered together on a single sheet are arranged according to the principle of landscape perspective, where the largest images are clustered along the lower, near edge and grow smaller as they approach the top. Newspapers and clippings are among the most favored elements for appropriation and citation in visual art, their position was already secured by the Cubists. This is documentary material, rough and primary, circulating and nobody's. Today it is widely believed that the newspaper is becoming a thing of the past before our very eyes, disappearing in relation to the Internet. Advocates of the newspaper think that it should change in response to the Internet - it should become better, more individual, higher quality, "journal-like."

Kadyrova also makes a kind of improvement of the newspaper - from the visual point of view. In her works in the series Crowd all the information is concentrated solely in the faces and figures of people – a kind of purely suggestive condensation without words. The viewer is offered certain masks, packages for information - calm, nervous, smiling, angry, with children and dogs; of various ages, genders, skin colors and eye shapes. But any newspaper, even a single issue, is extraordinarily heterogeneous, since it shows news and events from all over the world. Therefore the conglomeration of human beings inside it, which Zhanna Kadyrova pulls to the surface, is an artificial aggregation, and the artist insists on the conditionality of the works from the series Crowd, introducing the necessary frame



6 Famous humorous couplet recalled by the hero of Nabokov's novel The Gift (Vladimir Nabokov. Sobraniie sochinenii v 4-kh tomakh. T.Z.M., 1990, p. 55).

7 Oranges. 2008. Crate, polyurethane foam, ceramic tile, cement

Кадырова, – конгломерат искусственный, и автор настаивает на обусловленности работ из серии «Толпа», вводя обязательное рамирование с помощью точного указания названия и номера газеты. Но сказать, что таким образом – с помощью указания страны происхождения – художнику удается ввести какойто алгоритм прочтения или структурирования толпы, было бы неверным. В том-то и дело, что лица множатся, иногда дублируясь, иногда с вариациями, но упорядочить этот процесс невозможно, нельзя даже сказать, насколько представительны эти лица относительно тех наций и народностей, язык которых эти газеты представляют.

Кадырова выставляет свои «нарезки» в прямоугольных рамках газетных полей — этот формат невольно читается как картинный, и память легко подсказывает всевозможные аналогии в области живописи: заказной групповой портрет, историческая картина. Подсказки эти все неверные, внешнее сходство лишь укажет на глубинное расхождение этих работ с живописью: лица здесь никакие не портреты, а сборище людей — случайно, это не сообщество и даже не прохожие, запечатленные в толпе, скажем, в «Боярыне Морозовой»⁸. «Толпа» Кадыровой — фейк, большинство соединенных здесь в одной плоскости людей никогда в реальной жизни не встречаются. Их общее «поле обитания» создается медиапотоком, который художник словно сканирует или делает стоп-кадр.

И все же образы «Толпы», сепарированные и преподносимые с помощью «уходящих в прошлое» газет, как нельзя более актуальны, так как по тому же принципу строятся все новоявленные коллективные тела соцсетей, фейсбука. Сообщества, основанные на пользовании единым медиа, изначально ущербны и уязвимы, человеческое общение здесь не достигает своей главной цели – установлению со-гласия: взаимозависимостей, связей, мостов сообщества. Из этого и рождается ощущение, что образы у Кадыровой – не портреты, а просто разные ландшафты, ведь ни камни, ни волны, ни даже деревья не общаются друг с другом. И пусть не обманывает нас этнографическое любопытство туриста по отношению к разным типажам представленных лиц. Все они тут – разобщенные и одинокие «юзерпики».

«Крик какой-нибудь тропической птицы кажется экзотичным только тому, кто не привык к нему. Вслушайтесь в этот крик, европейцы, и вы услышите в нем ту же самую тоску, которая звучит в привычном для нас голосе серенького жаворонка или в голосе болотной выпи. У всех народов разные исторические судьбы, но у всех народов одна и та же жажда любви и справедливости, и у всех эксплуатируемых народов схожие преграды на пути к осуществлению надежд: неразвитость сознания, разъединенность, раздробленность на миллионы одиночеств и происходящая от всего этого беспомощность перед безличным лицом перемалывающей людей машины бесчеловечности»⁹.

Евгения Кикодзе

indicating the newspaper's exact name and issue number. But to say that this way – by indicating the country of origin – the artist manages to create some kind of algorithm for reading or structuring the crowd would be erroneous. The point is that the faces multiply, sometimes in duplicate, sometimes with variation, but it's impossible to order this process; one can't even tell how representative these faces are relative to those nations and ethnicities in whose languages these newspapers are written.

Kadyrova presents her "cutouts" in frames formed by the rectangular border of the newspaper page - we unwittingly read this format like a painting and memory easily suggests all sorts of analogies from the commissioned group portrait to historical painting. These suggestions are all misleading, this superficial resemblance only points to profound differences between these works and paintings: the faces here are definitely not portraits, and the gathering of people is arbitrary, this is not a community and not even passers by caught up in the crowd as in, say, Boyarina Morozova.8 Kadyrova's Crowd is a fake, most of the people here united on one plane never cross paths in real life. Their common "field of existence" is created by the media stream, which the artist is scanning or capturing in freeze-frame. And still the images of the Crowd, separated and presented via newspapers "destined for the past," could not be more current, for all the new collective bodies of social networks, like Facebook, are built on the same principle. Communities based on the use of a single medium are from the outset insufficient and vulnerable; here human communication does not reach its main goal - con-sensus: interdependence, ties. social bridges. This is what gives rise to the feeling that Kadyrova's images are not portraits but simply various landscapes, for neither rocks nor waves nor even trees communicate with one another. And let us not be fooled by the ethnographic curiosity of a tourist in regard to the different types of faces represented. Here they are all detached and solitary "user pics."

The cry of any tropical bird seems exotic only to one who is unaccustomed to it. Listen to that cry, Europeans, and you will hear in it that same wistfulness that sounds in the familiar voice of the gray lark or the voice of the swamp bittern. All peoples have different historical fates, but all peoples have the same desire for love and fairness, and all exploited peoples face similar obstacles on the road to realizing their dreams: underdeveloped consciousness, disunity, fragmentation into millions of solitudes, and arising from all this – helplessness before the faceless face of the people-grinding machine of inhumanity.

Eugenia Kikodze Translated by Larissa Babij

Жанна Кадырова: После мастерской в реальной жизни

В своем сопроводительном тексте к dOCUMENTA (13) Каролин Христов-Бакарджиев анализирует влияние интернета на производство и распространение знаний в сегодняшнем обществе. Она задается вопросом: каким образом цифровая культура воздействует на политику, экономику и общественную жизнь? За последние пятнадцать лет портативные компьютеры, iPad, iPhone, Blackberry и другие устройства изменили не только человеческие взаимоотношения, но и то, как соотносятся между собой изображение и информация. Смартфоны по-новому связали людей друг с другом: образовались сети, подобные молекулярным структурам, внутри которых люди взаимодействуют всё теснее и теснее, становясь при этом всё более и более изолированными. Что же остается от реальности в этом нематериальном мире?

Жанна Кадырова, появившаяся на художественной сцене на рубеже веков, очень рано определила свой стиль, язык и любимое (но не единственное) средство выражения – скульптуру. Она родилась в украинском городе Бровары в 1981 году и принадлежит к тому поколению, для которого необходимость снова и снова изобретать является естественным следствием развития мира. Постоянно меняющееся творчество Жанны Кадыровой несет в себе след социально-политических перемен, которые претерпело украинское общество в начале 2000-х годов, а затем сразу после «оранжевой революции» 2004-2005 годов. Двигателем всех проектов Жанны является эксперимент – поэтому она без колебаний меняет области деятельности. Ее индивидуальное творчество, сотрудничество с группой Р.Э.П. (после 2004 года), участие в музыкальном проекте Penoplast, работа в выставочном пространстве LabGarage в Киеве – всё это продиктовано желанием нарушать правила и обращаться к самой широкой аудитории. Будучи одновременно живописцем, скульптором, артистом перформанса, куратором персональных и групповых выставок, Жанна Кадырова неустанно исследует новые и новые формы. Однако что же волнует это новое постсоветское и «посторанжевое» поколение? Помимо желания перемен и «регионального» дискурса, современное украинское искусство стремится

вписаться в глобальный контекст.



LabGarage – пространство альтернативного искусства, открытое в 2009 году в историческом центре Киева. В качестве эксперимента выставки, концерты, перформансы и видеопоказы демонстрируются в большом пространстве гаражного кооператива. В 2009 году,

Zhanna Kadyrova: After the Studio – in Real Life

In her text accompanying dOCUMENTA (13) Carolyn Christov-Bakargiev analyzes the influence of the Internet on the production and distribution of knowledge in society today. She poses the question: how does digital culture affect politics, economics and social life? Over the past 15 years, laptop computers, the iPad, iPhone, Blackberry and other devices have changed human relationships, and also how images and information relate to each other. Smartphones have connected people in new ways: networks resembling molecular structures have arisen, where people interact ever more closely, while at the same time growing ever more isolated. What remains of reality in this immaterial world?

Zhanna Kadyrova appeared on the art scene at the turn of



the millennium and very quickly determined her style, language and favorite (but not only) mode of expression – sculpture. She was born in the Ukrainian city of Brovary in 1981, and belongs to the generation for whom the need to constantly reinvent is a natural consequence of the world's development. Zhanna Kadyrova's everchanging art work bears traces of the socio-political

changes that Ukrainian society underwent in the early 2000s, and then right after the Orange Revolution of 2004-2005. All of Zhanna's projects are driven by experimentation: she shifts from one area of activity to another without hesitation. Her individual work, collaboration with the R.E.P. group (since 2004), participation in the music group "Penoplast [Styrofoam]," and work in the exhibition space "Lab Garage" in Kyiv are all compelled by the desire to break rules and address the widest possible audience. At once a painter, sculptor, performance artist, curator of personal and group exhibitions, Zhanna Kadyrova relentlessly explores newer and newer forms. But what



concerns and excites this new post-Soviet and "post-Orange" generation? Aside from the desire for change and "regional" discourse, Ukrainian contemporary art is striving for inclusion in the global context.

"Lab Garage" is an alternative art space opened in 2009 in the historic center of Kyiv. In the spirit of experimenta-

⁸ В. Суриков. «Боярыня Морозова» (1887) – одна из самых известных картин собрания Государственной Третьяковской галереи, изображает сцену из истории церковного раскола в России в XVII веке.

⁹ Евгений Евтушенко. Помнить о том, что мертвые были... // Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. М.: АСТ, Астрель, Олимп (Москва), 2000. http://www.marquez-lib.ru/library/pomnit-o-tom-chto-mertyie-bili.html.

⁸ v. Surikov, Boyarina Morazova (1887) – one of the most famous paintings in the collection of the State Tretyakov Gallery depicts a scene from the history of the church schism in Russia in the 17th century.

⁹ Yevgeny Yevtushenko. Pomnit' o tom, chto mertvye byli...//Marquez G.G. Sto let odinochestva. M.: AST, Astrel', Olimp (Moskva),

¹ We Will REP You. Акция группы Р.Э.П. 2005. Киев, Украина

² Концерт группы Penoplast. 2006. Киев, Украина.

¹ WeWill REPYou. R.E.P. group action. 2005. Kyiv, Ukraine

^{2 &}quot;Penoplast" concert . 2006. Kyiv, Ukraine

в самом начале проекта, Жанна Кадырова выставила здесь проект «Стена», который воспроизводил уличные граффити в керамике. «Стена» принесла в галерею энергию улиц и в то же время зафиксировала в прочном материале всю остроту знаковых сообщений.

Грубые и раскованные скульптуры Жанны Кадыровой предстают единым ансамблем, для которого автор подбирает и смешивает материалы без какой бы то ни было иерархии. Работая одновременно с керамикой, кафельной плиткой, цементом и асфальтом, она следует традиции советского керамического искусства, ставшего в ту пору массовым, но трансформирует и адаптирует традиционную технику. С 2003 года Жанна создает объекты из мозаики, которая будто бы неумело смоделирована в 3D в разных масштабах. Поначалу фигуративные и цветные, в последнее время ее скульптуры





становятся абстрактными и монохромными. В каждом своем проекте Жанна Кадырова обращает внимание на контекст, стремится передать ощущение пространства и ухватить реальность. Периодически вторгаясь непосредственно в область архитектуры («Заполнения», 2007–2012), она окрашивает и видоизменяет ее или же экспериментирует с городской мебелью, которая легко выходит за пределы галерей («Знаки», 2010). Балансируя между эстетикой минимализма и эффектами поп-арта, ее творчество свободно интерпретирует разные направления в скульптуре XX века и отчасти оживляет мир жилищного строительства в активно развивающейся стране. Художник превращает керамику в драгоценные камни («Бриллианты», 2006), диаграммы, географические карты, конусы света и тени («Форма света», 2011) или ящики с апельсинами, выразительные и отсылающие нас к теме редкостей и экзотики. Выложенные рядами фрукты и овощи напоминают о пространстве уличного рынка – пространстве повседневности par excellence. Как отмечает Николя Буррио в «Постпродукции»⁴, «рынок, типичный для большого города, представляет собой коллективную форму,

tion, exhibitions, concerts, performances and video screenings take place in a small cooperative garage space. In 2009, at the project's inception, Zhanna Kadyrova exhibited her project On the Wall, which reproduced urban graffiti in ceramics. On the Wall brought the energy of the street into the gallery, while at the same time fixing the sharpness of the symbolic messages in a solid material.

Rough and uninhibited, Zhanna Kadyrova's sculptures appear as a unified ensemble for which the artist selects and combines materials without any hierarchy. Working simultaneously with ceramics, tile, cement and asphalt, she follows the traditions of Soviet ceramic art that became popular at that time, but transforms and adapts them. Since 2003, Kadyrova has been making objects from mosaic that seems to be awkwardly modeled in 3D at various scales. Initially they were figurative and colorful, but recently her sculptures have become abstract and monochromatic. In each of her projects, Zhanna Kadyrova calls attention to its context, striving to transmit a feeling of the space and to capture reality. Periodically directly entering the realm of architecture (Filling, 2007–2009) she improves and alters it, or experiments with street furniture, which easily exceeds the limits of the gallery (Signs, 2010-2011). Balancing between a minimalist aesthetic and the effects of pop art, her art work freely interprets various trends in 20th-century sculpture and enlivens to some extent the world of residential construction in her actively developing country. The artist transforms ceramic tile into precious gems (Diamonds, 2006), diagrams, geographical maps or boxes of oranges - expressive and evoking the theme of the rare and exotic. Fruits and vegetables laid out in rows remind us of the open-air market - an everyday space par excellence. As Nicolas Bourriaud remarks in "Postproduction,"4"[the market, typical of a large city] represents a collective form, a disordered, proliferating and endlessly renewed conglomeration...this form (in the case of the flea market) is the locus of a reorganization of past production. ...it embodies and makes material the flows and relationships that have tended toward disembodiment with the appearance of online shopping." Always attentive toward her material, Kadyrova transforms it to give a new look to the everyday, and she is inspired by the visual world of the past and present. In his introduction to the book Progressive Nostalgia: Contemporary Art from the Former USSR (2008), critic and curator Viktor Misiano recalls the Soviet era as a perpetual vet ambiguous source of creativity and influence. According to Misiano, nostalgia is not the denial of the present, but a form of reflection on the present day, an expression of a certain position.

Zhanna Kadyrova's artwork is tied to specific economic and political realities; this is achieved, as a rule, by applying simple working methods to plain materials to create imperfect forms. Seductive and appealing, her works change the function of the material for the sake of the artistic concept and create interesting visual and formal collisions. At the same time, her sculptures often give the impression of being crumpled and battered by life. They fold and unfold, evolving in space, calling to mind the idea of the fold, which for Deleuze⁵ signified the structure of the mind and thought in all their complexity. First the fold emerges in the mind, and then in the material. Like drapery that consists of innumerable folds, the mind is like a labyrinth with such an immense amount of nooks and crannies

обновляющуюся... Речь идет о месте, где тем или иным образом трансформируются продукты прошлого... Рынок воплощает и материализует потоки и человеческие взаимоотношения, которые в условиях индустриализации и интернет-торговли стремятся к дематериализации». Всегда внимательная к материалу, Кадырова преображает его, чтобы придать новый облик повседневности, и вдохновляется визуальным миром прошлого и настоящего. В своем вступлении к книге «Прогрессивная ностальгия. Современное искусство стран бывшего СССР» (2008) критик и куратор Виктор Мизиано вспоминает советское время как нескончаемый, хотя и неоднозначный, источник творчества и влияния. Согласно Мизиано, ностальгия — это не отрицание настоящего, но форма рефлексии о сегодняшнем дне, выражение определенной позиции.

хаотическую агломерацию, размножающуюся и постоянно

Творчество Жанны Кадыровой связано с конкретными экономическими и политическими реалиями, это достигается, как правило, применением простых материалов и методов работы, создающих несовершенные формы. Соблазнительные и привлекательные, ее работы меняют функции материала ради художественного замысла и создают интересные визуальные и формальные столкновения. В то же время ее скульптуры часто производят впечатление помятых, потрепанных жизнью. Они складываются и раскладываются, развиваются в пространстве, вызывая в памяти идею складки, которая для Делеза⁵ означала структуру души и мысли во всей ее сложности. Складка возникает сперва в душе, а уже потом в материи. Подобно драпировке, состоящей из бесконечного множества складок, душа представляет собой лабиринт с таким огромным количеством уголков, что познать его сущность практически невозможно. Складка всегда существовала в искусстве – например, стиль барокко возвел ее в крайнюю степень.

Истоки творчества молодой художницы можно найти в украинском и русском наследии, но вместе с тем работы Кадыровой отсылают к скульптурам и эксцентричным монументальным интервенциям американского поп-артиста Класа Ольденбурга – с ним Жанна разделяет любовь к тривиальному, к излишествам и кричащим цветам. Реализму произведений Ольденбурга противоречат, с одной стороны, их гигантские пропорции, а с другой – текучие, пестрые фактуры. Ольденбург берет самые простые, обиходные предметы из кухни или ванной и увеличивает, деформирует их, сообщает им другую консистенцию, как в работе «Гигантский мягкий фен. Призрачная версия» (1967), или устанавливает странные соотношения между объектами («Автопортрет», 1970). С 1965 года Клас Ольденбург работает над серией проектов фантастических памятников, в которых понятие окружения не ограничивается стенами галереи, а открыто противостоит городскому пространству.

В географической зоне, отмеченной присутствием, а иногда и отсутствием памятников в публичных пространствах, Жанна Кадырова совершенно естественно переводит работу

that it is practically impossible to apprehend its essence. The fold has always existed in art – for example, the Baroque style elevated it to the highest levels.

One can locate the sources of the young artist's oeuvre in her Ukrainian and Russian heritage, but Kadyrova's works also reference the sculptures and eccentric monumental interventions of American pop artist Claes Oldenburg; Zhanna Kadyrova shares his love for the trivial, for excesses, and for loud colors. The realism of Oldenburg's works is contradicted by, on the one hand, their gigantic proportions, and on the other – their malleable, variegated textures. Oldenburg takes the most simple, everyday objects from the kitchen or bathroom and enlarges and deforms them, giving them a different consistency, as in the work Giant Soft Fan, Ghost Version (1967), or establishes strange relationships between objects (Self-portrait, 1970).









In 1965 Claes Oldenburg began working on a series of plans for fantastic monuments, where the notion of milieu is not limited by the walls of the gallery but openly confronts the urban environment.

Working in a geographical zone marked by the presence – and sometimes absence – of monuments in public space, Zhanna Kadyrova quite naturally translates the sculptor's work into monumental forms in order to further desacralize them. Many of the artist's projects pertaining to the genre of "urban sculpture" challenge the scale of public space. Monument to a New Monument (2009) is a draped statue awaiting its unveiling – the only difference is that this covering is never removed. This ghostly work keeps secret to whom the monument is dedicated, strangely echoing Jochen Gerz's phrase: "A society resembles its monuments."

3 Галерея LabGarage. 2009. Киев, Украина.

³ LabGarage Gallery. 2009. Kyiv, Ukraine

⁴ Nicolas Bourriaud. Postproduction, La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain. Les Presses du Réel, Dijon, 2004.

⁵ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque,*. Les Editions de Minuit, Paris, 1988.

⁴ Nicolas Bourriaud. Postproduction, La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain.

⁵ Gille Deleuze. Le Pli, Leibniz et le Baroque. Les Editions de Minuit, Paris, 1988.

О Инсталляция группы Р.Э.П. «Евроремонт». Срез. 2012. Выставка 21 номинанта премии Future Generation Art Prize 201 PinchukArtCentre. Киев. Украина.

⁷ Инсталляция группы Р.Э.П. «Патриотизм». Искусство как подарок. 2008. PinchukArtCentre, Киев, Украина.

⁸ Акция группы Р.Э.П. «Без названия». 2005.

⁹ Выступление группы Penoplast, «Проект сообществ». Центр современного искусства при НаУКМА, Киев

⁶ Eurorenovation. Cut. R.E.P. group installation. Exhibition of 21 Artists Shortlisted for the Future Generation Art Prize 2012.

⁷ Patriotism Art as Present R F P group installation 2008 PinchukArtCentre Kviv Ukraine

Patriotism. Art as Present. R.E.P. group installation. 2008. PinchukArti

⁸ Untitled. R.E.P. group action. 2005

⁹ Concert of "Penoplast" group. "Communities Project." Center for Contemporary Art at NaUKMA, Kyiv, Ukraine

скульптора в монументальные формы, чтобы еще больше их десакрализовать. Многие проекты художницы, относящиеся к жанру «городской скульптуры», противостоят масштабу публичного пространства. «Памятник новому памятнику» (2009) представляет собой статую, задрапированную в ожидании открытия, — с той лишь разницей, что эта драпировка не снимается. Эта призрачная работа хранит тайну человека, которому посвящен памятник, и причудливым образом перекликается с фразой Йохена Герца: «Общество похоже на свои памятники».

Интерес к публичной сфере как области игры и эксперимента Жанна разделяет с группой Р.Э.П., с которой она сотрудничает уже почти десять лет. Отголоски их разнообразных интервенций и перформансов постоянно звучат в работах Кадыровой. Ее индивидуальное творчество и работа в коллективе взаимовлияют и подпитывают друг друга. В декабре 2004 года, когда Украина находилась на пике «оранжевой революции», около двадцати художников смешались с манифестантами, обитателями палаточного лагеря и полицейскими, радуясь редкой возможности исследовать новую сферу политической игры. Группа Р.Э.П. («Революционное экспериментальное пространство») положила начало рождению совершенно новой художественной сцены Украины. Подхватив эстафету у своих старших современников, считавшихся в советское время маргиналами, одержимыми идеями утопии и абсурда, новое поколение наполняет общественное пространство карнавальными перформансами и пародиями на политические лозунги. Группа обосновалась в Центре современного искусства Национального университета «Киево-Могилянская академия», превратив его в площадку художественного сопротивления и экспериментальную лабораторию для выставок, акций, встреч и семинаров. Спустя пятнадцать лет после падения советской империи Киев снова стал творческой платформой поколения двадцатилетних, для которых Запад больше не миф, а Восток больше не доминирующая сила. Смелая и непредсказуемая, увлеченная вопросами языка и передачи знаний, группа Р.Э.П. сегодня состоит из шести участников¹⁰. Ввиду практически полного отсутствия инфраструктуры, коллективная работа представляется хорошей стратегией сопротивления для организации выставок, воркшопов и публикаций. Этот опыт напоминает другие проекты подобного рода – например, возникшую в 1994 году в Харькове «Группу быстрого реагирования» в составе Бориса Михайлова, Сергея Браткова, Сергея Солонского и Виты Михайловой или созданный там же проект «Соска» – одновременно и коллектив, и выставочное пространство, работающее с местным и международным контекстом

В 2000-е годы в России также возникает ряд художественных коллективов – например, «Синие носы» или сообщество «Радек», хотя каждый из участников параллельно занимается собственным творчеством. Согласно концепции группы «Что делать?», созданной в Санкт-Петербурге в 2003 году, коллектив является генератором креативности и новых форм, дает возможность раздвинуть границы музейного пространства.

С 2005 года, принимая во внимание довольно хаотичную и нестабильную политическую жизнь Украины, группа Р.Э.П. охотно обращается к языку политических партий, представляя перформансы и акции в публичных пространствах и формируя

10 Никита Кадан, Жанна Кадырова, Владимир Кузнецов, Лада Наконечная, Ксения Гнилицкая, Леся Хоменко.

11 Вид экспозиции выставки «Практика». 2012. Галерея «Лавра», Киев, Украина.



Zhanna shares her interest in the public sphere as a zone for play and experimentation with the R.E.P. group, with whom she has been collaborating for almost ten years. Echoes of their various interventions and performances continually reverberate through Kadyrova's works. Her individual art work and participation in the collective mutually influence and fuel each other. In December 2004, when Ukraine was at the height of its Orange Revolution, around 20 artists mingled with the protesters, inhabitants of the tent city and police, enjoying the rare opportunity to explore the new arena of political games. The appearance of the R.E.P. (Revolutionary Experimental Space) group marked the beginning of the emergence of a completely new Ukrainian art scene. Taking the stage from their older contemporaries, who in Soviet times were considered marginal, obsessed with utopian and absurd ideas, the new generation filled the public space with carnivalesque performances and parodies on political slogans. The group based itself in the Center for Contemporary Art at the National University "Kyiv-Mohyla Academy," turning it into a site of artistic resistance and an experimental laboratory for exhibitions, actions, meetings and seminars. Fifteen years after the fall of the Soviet empire, Kyiv again became a creative platform for a generation of twenty-somethings for whom the West was no longer a myth and the East no longer the dominant power. Daring and unpredictable, captivated by questions of language and the transmission of knowledge, the R.E.P. group today consists of six members¹⁰. In light of the nearly complete absence of infrastructure, collective work is a good resistance strategy for organizing exhibitions, workshops and publications. This experiment brings to mind other similar projects, like the "Rapid Response Team" formed in Kharkiv in 1994 by Boris Mikhailov, Sergev Bratkov, Sergei Solonski and Vita Mikhailova, or "SOSka" - another Kharkiv-based project that is both an art group and exhibition space working with the local and international contexts.

In the 2000s, Russia also witnessed the appearance of a number of artistic collectives like the "Blue Noses" or "Radek" group, where each of its members also maintains their own parallel individual artistic practice. According to their concept, the collective "Chto delat (What is to be done)?", formed in St. Petersburg in 2003, generates creativity and new forms, making it possible to widen the boundaries of museum space.

In 2005, considering Ukraine's relatively chaotic and unstable political life, the R.E.P. group eagerly begins drawing on the

10 Nikita Kadan. Zhanna Kadvrova. Volodymyr Kuznetsov. Lada Nakonechna. Kseniya Gnylytska. Lesia Khomenko.

11 "Practice", exhibition view. 2012. Lavra Gallery, Kyiv, Ukraine



свой собственный дискурс предвыборных кампаний. Знамена, мегафоны, пропагандистские палатки, брошюры, флаги и лозунги становятся главным оружием Р.Э.П. В рамках акции «Без названия» (2005) шесть художников снимаются на пустыре, на фоне заката, представляя собой одинокий пикет, выкрикивая лозунги из прессы, никак не связанные друг с другом. В проекте We Will REP You мы видим их в толпе киевлян с псевдополитическими акциями, причем прохожие, кажется, не осознают, что перед ними художественное произведение. Сочетая в себе художественное вовлечение и нетривиальный юмор, любительский театр и тщательно выстроенную мизансцену, эти акции не только разоблачают весь окружающий маскарад, но и стремятся привить публике понимание современного искусства через хорошо знакомые формы.

Мотив толпы и манифестаций возникает в искусстве XIX века с наступлением нового времени и ростом мегаполисов. Начиная с Бодлера и его лирического героя, шатающегося в парижской толпе, художники вновь и вновь обращаются к этому сюжету. В последнее время работ подобного рода стало так много, что публичной сфере, похоже, грозит повсеместная приватизация, при которой экспрессия и противостояние не поощряются и сводятся к минимуму.

Тему толпы затрагивают многие российские и украинские художники. Группа «Что делать?» заявляет, что их творчество – попытка представить манифестацию как театральное событие в публичном пространстве. Коллектив «Радек» использует людей, остановившихся на красный сигнал светофора, чтобы провести спонтанную демонстрацию. А Давид ТерОганьян в проекте «Старые лозунги» берет на вооружение распространенные лозунги политической борьбы и делает рисунки фломастером на тему манифестаций.

Для своей первой персональной выставки в PinchukArtCentre в 2012 году Жанна Кадырова создает проект «Толпа» – весьма новый опыт для молодой украинской художницы. Проект «Толпа» начался в Индии – в стране, где самым доступным и простым материалом для художника была газетная бумага. Кадырова вырезает из газет лица людей и создает из них коллажи, компиляции, в которых спрессованы разные моменты времени и разные истории. «Толпа» создает иллюзию «урегулированного хаоса», говоря словами Бертольда Брехта. Откуда возникает «Толпа»? Как Жанна переходит от скульптуры к коллажу из готовых изображений?



language of political parties, presenting performances and actions in public space and forming its own election campaign discourse. Banners, megaphones, propaganda posters, leaflets, flags and slogans become R.E.P.'s main artillery. In the action Untitled (2005), six artists are filmed in an empty field against the background of the setting sun, representing a lonely demonstration, shouting completely unrelated slogans from the media. In We Will R.E.P. You, we see them making pseudopolitical actions in a crowd of Kyivans, yet it seems that the passersby are not aware that they are witnessing a work of art. Combining artistic engagement and non-trivial humor, amateur theater and meticulously constructed mise-en-scene, these actions not only expose the surrounding charade, but also endeavor to instill an understanding of contemporary art in the public through very familiar forms.

The subject of the crowd and demonstrations enters the art of the 19th century with the arrival of the modern age and growth of megalopolises. Starting with Baudelaire and his lyrical hero who meanders through the Paris crowd, aritsts have been turning to this subject again and again. Recently such works have become so ubiquitous that it seems that the public sphere is being threatened by widespread privatization where expression and opposition are not encouraged and kept to a minimum.

The theme of the crowd concerns many Russian and Ukrainian artists. The group "Chto delat (What is to be done)?" claims that their work is an attempt to present protest as theatrical event in public space. The collective "Radek" uses people stopped at a red light to hold a spontaneous rally. And David Ter-Oganyan in his project Old Slogans arms himself with common slogans of political struggle and makes drawings with markers on the theme of demonstrations.

For her first solo exhibition at the PinchukArtCentre in 2012, Zhanna Kadyrova created the project *Crowd* – quite a new experience for the young Ukrainian artist. *Crowd* began in India – a country where the most accessible and basic artistic material was newspaper. Kadyrova cut people's faces out of the newspaper, using them to create collages – compilations, in which different moments in time and various stories are compressed. *Crowd* creates the illusion of "chaos, according to plan" to use the words of Bertolt Brecht. Where does *Crowd* come from? How did Zhanna shift from sculpture to making collages of ready-made images?

^{12 «}Этюд». 2012. Совместно с Денисом Рубаном.

¹³ Вид экспозиции выставки «Путеводитель». Галерея «Лавра», Киев , 2010.

¹² Etude. 2012. Collaboration with Denis Ruban

¹³ The Guide, exhibition view. 2010. Lavra Gallery, Kyi



Другие произведения последнего времени документируют. дематериализуют и фиксируют это состояние общества IIIерон Хейс утверждает, что считает себя манифестанткой, в политическом. теоретическом и методологическом смыслах – так как Бертольл Брехт описал это в своем

эссе «Уличная сцена» 15, где актеров заменили манифестанты. В театре Брехта то, при чем мы присутствуем, является репетицией манифестации.

Более документальная по характеру серия Артура Жмиевского «Демократии» (2007–2012) состоит из тридцати коротких видео, представляющих различные политические акции в публичных пространствах. Художник при помощи камеры фиксирует образы манифестации. Эти короткие документальные фильмы отражают всевозможные акции в Европе и Израиле – от реконструкции исторических событий до похорон Йорга Хайдера, включая волнения на улицах Берлина во время чемпионата Европы по футболу 2008 года или толпу перед церковью Костки в Варшаве. Эта серия говорит о состоянии демократии и о пространстве публичного самовыражения в современном обществе. С другой стороны, живущая в Париже русская художница Ольга Киселева собрала различные изображения манифестаций, с которых она стерла все отличительные признаки. Анонимная толпа, устремленная в едином порыве («(He)видимое», 2009), указывает на сглаживание различий между акциями протеста в разных городах.

Почему Жанна Кадырова решила выставить эту человеческую массу в киевском арт-центре в тот момент, когда весь город. казалось, плыл в потоке толпы? Нужен ли украинскому обществу новый лидер? Или новое стремление к свободе? Действительно ли сегодня толпа похожа на «Толпу» Кадыровой – анонимную, одинокую и разрозненную?

Когда художники группы Р.Э.П. не участвуют в перформансах сами, они приглашают к участию в них актеров. В проекте «Медиаторы» (2006) участники группы уступают свое место в перформансе множеству певцов народной школы, которые пересказывают перформансы художников случайной публике под звуки лиры.

Жанна Кадырова также активно занимается перформансом; свое чувство мизансцены она воплотила в работе с музыкальной группой Penoplast. На каждом концерте участники группы переодеваются в разные костюмы, что сближает их скорее с театром, нежели с перформансом. Группа преднамеренно создает атмосферу любительского спектакля, включая в себя как профессиональных музыкантов, так и вовсе не музыкантов. Давая десятки концертов в разных местах, Penoplast может в любой момент сменить состав.



Other recent artworks document, dematerialize and capture this condition of society. Sharon Hayes maintains that she considers herself a protestor in the political. theoretical and methodological senses – as Bertolt Brecht described in his essay "The Street Scene,"15 where actors were replaced by demonstrators. In Brecht's theater,

what we experience turns out to be a rehearsal of the demonstration.

More documentary in character, Artur Zmijewski's series Democracies (2007-2010) comprises thirty short videos presenting various political actions in public spaces. Aided by the camera, the artist captures images of rallies. These short documentary films depict all kinds of actions in Europe and Israel, from the reconstruction of historical events to the funeral of Jörg Haider, including the unrest on the streets of Berlin during the European football championship in 2008 or the crowd before the Kostka Church in Warsaw. This series addresses the state of democracy and the space of public self-expression in contemporary society. On the other hand, the Paris-based Russian artist Olga Kisseleva collected various images of rallies from which she obliterated all the distinguishing features ((in)visible, 2009). The anonymous crowd, striving in unison, suggests the bridging of differences between actions of protest in various cities.

Why did Zhanna Kadyrova decide to exhibit this human mass in a Kviv art center at a time when it seemed that the entire city was flooded with crowds? Does Ukrainian society need a new leader? Or new aspirations toward freedom? Does the crowd today actually resemble Kadyrova's Crowd - anonymous, lonely and fragmented?

When the artists of the R.E.P. group don't take part in their own performances, they invite actors to participate. In the project Mediators (2006) the group's members offer their role in the performance to various singers schooled in different folk traditions who recite stories of artists' performances, accompanied by traditional instruments, to a random audience.

Zhanna Kadyrova is also an active performer; her sense of staging is manifested in her work with the musical group "Penoplast." During every concert, the group's members change into various costumes, which brings them closer to theater than performance art. The group deliberately produces an atmosphere of amateur theater, involving both professional musicians and dilettantes. While playing concerts in various cities, "Penoplast" can change its composition at any moment.

After a period of actions and video, the R.E.P. group has been working on the project Patriotism since 2006. Playing with collective memory, this site-specific project, which changes in relation to the exhibition context, freely interprets Soviet

14 Filling. 2009. Bereznitsky Gallery, Kyiv, Ukraine

После периода акций и видео с 2006 года группа Р.Э.П. работает над проектом «Патриотизм». Играя с коллективной памятью, этот проект in situ, меняющийся в зависимости от экспозиционного контекста, вольно интерпретирует техники советской пропаганды. Ироничная, смешная и при этом провокативная комбинация из множества логотипов позволяет художникам выражать различные представления о Европе и Украине, а также вопросы миграции и коррупции. Белка символизирует окружающую среду, молот – прогресс, сова – науку, а мегафон – коммуникацию. «Патриотизм» можно описать как литературное произведение, он напрямую связан с современным искусством Украины, а также с политикой, культурой и экономикой. Многогранный «Патриотизм» – это кочующий проект, переезжающий то в Польшу, то в Россию, то в Эстонию, то в Нидерланды. Монументальный и в то же время гибкий, подвижный и связанный с контекстом, «Патриотизм» разрушает языковой барьер.

Помимо публичного пространства группа Р.Э.П. интересуется и сферой частной жизни. Последний проект коллектива, «Евроремонт» (2012), воссоздает разные моменты из 90-х годов, когда западная мода проникла в страны постсоветского блока, особенно ярко проявившись в оформлении интерьеров. Имитации мрамора, греческий стиль, искусственные растения, аксессуары из пластика казались очень привлекательными для общества, искавшего новизны и современности... «Евроремонт» использует те же самые материалы и воссоздает атмосферу эпохи. Выставляя эту работу на разных европейских площадках, группа Р.Э.П. тем самым возвращает западные влияния на их родину.

Инсталляция «Евроремонт. Срез» (2012) в PinchukArtCentre принимает форму туннеля, состоящего из множества перегородок с грубо вырезанными отверстиями, в которых открываются слои архитектуры и слои истории. «Евроремонт» иронизирует на тему будущего вступления Украины в Евросоюз. Художники демонстрируют изнанку декора – до такой степени, что даже выставляют вырезанные куски на балкон центра. откуда они видны всем прохожим.

Прислушиваясь к жизни города. группа Р.Э.П. не теряет из вида и свой собственный мир, который художники обнажают с необыкновенной ясностью и юмором. Понятие дара занимает центральное место в выступлениях Р.Э.П., чьи отношения с публикой построены по принципу взаимообмена: «Искусство – наше настоящее». Подобным же образом Жанна Кадырова в своем индивидуальном творчестве поддерживает напряжение между специфическим контекстом и глобальной коммуникацией. Увлеченная вопросами идентичности и коллективного, склонная к экспериментам, она стремится найти форму для своих вопросов. Продолжая работать над сериями, начатыми несколько лет назад, она без колебаний радикально меняет стиль и форму ради эксперимента. Для Жанны Кадыровой, как и для группы Р.Э.П., искусство открывает целое поле возможностей. Подчеркивая перформативную природу художественного процесса, видео, объекты, коллажи и скульптуры Жанны Кадыровой дают нам почувствовать энергию и время, затраченные на их создание.

Клер Стеблер Перевод с французского Екатерины Кочетковой



propaganda techniques. The ironic, funny and at once provocative combination of signs allows the artists to express various notions of Europe and Ukraine, as well as questions concerning migration and corruption. A squirrel symbolizes the environment, a hammer progress, an owl - science, a megaphone - communication. Patriotism can be

described as a literary work; it is directly related to Ukrainian contemporary art, as well as the nation's politics. culture and economy. The multifaceted Patriotism is a nomadic project, having traveled to Poland, Russia, Estonia, the Neth-

At once monumental and flexible, mobile and tied to its context, Patriotism destroys language barriers.

In addition to public space, the R.E.P. group is interested in the sphere of private life. The collective's latest project Eurorenovation (2012) reproduces various moments from the 1990s when Western fashion arrived in the countries of the post-Soviet bloc, most vividly manifesting itself in interior design. Fake marble, the Greek style, artificial plants and plastic accessories looked very attractive to a society in search of novelty and modernity... Eurorenovation uses those same materials and recreates the atmosphere of that period. By exhibiting this work in various European art spaces, the R.E.P. group thus restores the Western influence to its homeland.

The installation Eurorenovation. Cut (2012) in the PinchukArt-Centre takes the form of a tunnel constructed of openings roughly cut out of numerous partitions through which layers of architecture and layers of history become visible. Eurorenovation. Cut ironizes on the theme of Ukraine's potential future membership in the European Union. The artists reveal the other side of decor - to such an extent that they even display the cutout pieces on the Centre's balcony, visible to all passersby.

Listening to the life of the city, the R.E.P. group does not lose sight of its own world, which the artists reveal with extraordinary clarity and humor. The idea of gift occupies a central position in R.E.P.'s gestures; the group's relation to their audience is based on the principle of reciprocity: "Art is our present." In a similar manner, Zhanna Kadyrova in her individual art sustains the tension between the specific context and global communication. Captivated by questions of identity and the collective, inclined toward experimentation, she strives to find a form for her questions. Continuing to work on series that she began several years ago, without hesitation she radically alters style and form for the sake of experimentation. For Zhanna Kadyrova, as for the R.E.P. group, art opens an entire field of possibilities. Emphasizing the performative nature of the artistic process, Zhanna Kadyrova's videos, objects, collages and sculptures let us feel the energy and time spent on their creation.

Claire Staebler Translated by Larissa Babij

^{14 «}Заполнения». 2009. Bereznitsky gallery, Киев, Украина

¹⁵ Bertolt Brecht, "The Street Scene: A Basic Model for Epic Theater," in Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic ed. and trans. John Willet (New York: Hill and Wang, 1964).

^{16 «}Влип». 2012. Совместно с Давидом Тер-Оганьяном. Выставка Angry Birds. Выставка Muzeum Sztuki Nowoczesne

¹⁵ Bertolt Brecht, "The Street Scene: A Basic Model for Epic Theater," in Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic, ed. and trans John Willet (New York: Hill and Wang, 1964).

¹⁶ Stuck. 2012. Collaboration with David Ter-Oganyan. Exhibition "Angry Birds.

^{17 «}Лискобол» на воляной тяге 2011 Фестиваль «Апт-Поле» Униж Украина

¹⁷ Water-nowered Disco Ball 2011 Art-Pole Festival Unizh Ukraine

Доска почета 2003

Появляясь перед зрителями в образах четырнадцати людей обоих полов, Кадырова апроприирует внешние характеристики наиболее распространенных амплуа минувшей эпохи: секретарь, бухгалтер, библиотекарь и т. д. Художница называет свою работу «социальным иконостасом», добавляя: «Этот проект – отклик на традицию советских времен, когда в учреждениях и на предприятиях портреты передовиков и заслуженных деятелей красовались на видных местах и служили примером для коллег». Однако «Доска почета» являет собой нечто большее, чем пародийный жест в сторону советской социальной иерархии, которая все еще подспудно присутствует в ментальности постсоветского населения.

Несмотря на поверхностную автопортретность фотографий, на «Доске почета» нет «настоящей» Кадыровой, а есть олицетворение женских и мужских типов, базирующееся на понятии гендерной перформативности, предложенной Джудит Батлер, которая объясняет гендер как роль, выбираемую и играемую людьми в течение своей жизни. Таким образом, «Доска почета» выходит за рамки пародийноностальгического обращения к советскому прошлому и становится комментарием о гендере как конструированной реальности. Убедительные перевоплощения Кадыровой говорят о том, что понятия «мужского» и «женского» можно смело брать в кавычки, так как они зачастую являются лишь набором определенных внешних атрибутов. В этой гендерной условности, сближающей работу Кадыровой с фотографическими перформансами Синди Шерман и перебрасывающей мост к другим художникам, работающим в сфере гендерной критики, заложен определенный уровень свободы, так как роль не есть врожденная сущность – ее можно частично или полностью модифицировать.

Тексты к проектам Олены Червоник

Honor Board 2003

Presenting herself to viewers through the images of fourteen people of both genders, Kadyrova appropriates the external characteristics of the most common social roles of the past era: secretary, accountant, librarian, etc. The artist calls her work a "social iconostasis," adding, "This project is a response to the tradition from Soviet times, when the portraits of leaders and honored personnel were visibly displayed in institutions and companies to serve as an example for their peers." Yet Honor Board is more than a parodic gesture aimed at Soviet social hierarchy, which is still implicitly present in the minds of the post-Soviet population.

Despite the photographs' superficial resemblance to self-portraits, there is no "real" Kadyrova in the Honor Board, but only the impersonation of feminine and masculine types, based on the concept of gender performativity put forth by Judith Butler, which explains gender as a role chosen and played by people over the course of their lives. Thus Honor Board goes beyond a parodic-nostalgic treatment of the Soviet past and becomes a commentary on gender as constructed reality. Kadyrova's convincing transformations demonstrate that the notions of "masculine" and "feminine" can be confidently set off by quotation marks, as they are often only a set of particular external attributes. This conditionality of gender, which brings Kadyrova's work closer to Cindy Sherman's photographic performances and ties it to others who work with gender critique, incorporates a certain degree of freedom, as the role here is not innate - it can be partially or completely altered.

Texts to projects by Olena Chervonik Translated by Larissa Babij



Доска почета

2003
11 черно-белых фотографий, ДСП-панель, акрил
19 × 28 (фото)
180 × 130 (доска)°
Коллекция «Изоляция.
Платформа культурных инициатив» фото: Дмитрий сергев

Honor Board

2003
11 black-and-white photographs,
particleboard, acrylic
19 × 28 (photo)
180 × 130 (board)°
Collection of "Izolyatsia.
Platform for Cultural Initiatives"
Photo: Dmitry Sergeev
All dimensions inden in cm









AOCKA NOHETA







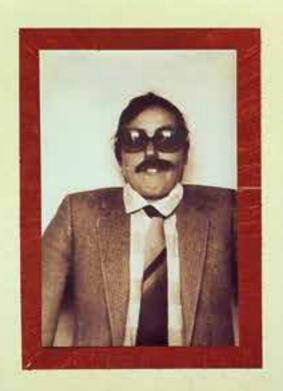
















Сантехник Толя 2004-2005

Выбор материала для первой кафельной скульптуры Кадыровой был отчасти мотивирован названием выставки, для которой изначально создавалась работа. Несмотря на то, что выставка «Кафель. Сантехника», планируемая для киевской галереи Гельмана в 2004 году, так и не состоялась, Кадырова нашла для себя художественный материал, ставший впоследствии знаковым для ее творчества. Бытовой кафель представляет собой готовые цветовые решения, являясь своеобразным прототипом цвета в живописи и позволяя художнице парадоксальным образом соединять скульптурный и живописный медиумы.

В первой фигуративной скульптуре Кадырова метафорически выворачивает материал наизнанку, трансформируя содержание скульптуры в ее форму: строитель-сантехник сделан из того же материала, которым он зарабатывал бы себе на пропитание в реальной жизни. Таким образом, первая кафельная работа выходит за рамки чисто формальных художественных поисков, становясь многозначительным комментарием, касающимся трудовых отношений в современном социуме. Мы есть то, кем мы работаем. Работа как необходимая мера для поддержания финансовой стабильности, а не как способ внутренней самореализации, поглощает нашу жизнь со скоростью распространения раковых метастаз. Мы мыслим своей работой, мы сделаны из своей работы, полностью превращаясь в то, что должно быть лишь средством, но не сутью нашего существования.

Кафель также привносит и исторический нарратив в обсуждение проблем труда сегодняшнего дня. «Сантехник» Кадыровой выглядит как трехмерная реинкарнация многочисленных кафельных мозаик советского периода, изображающих радостных рабочих и крестьян, оптимистично простирающих руки с инструментами в светлое будущее. Плоская двухмерная утопическая идеология СССР превратилась в трехмерную постсоветскую реальность: кафельный «Сантехник» скромно ютится в углу галереи, сунув руку в карман и понуро глядя на свой чемоданчик с сантехническими инструментами, стоящий на полу.

Tolya, the Plumber 2004–2005

The choice of material for Kadyrova's first tile sculpture was partially motivated by the name of the exhibition for which it was originally created. Despite the fact that the show "Tile. Plumbing," planned for the Guelman Gallery in Kyiv in 2004, never occurred, Kadyrova discovered an artistic material that would later become iconic for her oeuvre. Domestic tile, with its ready-made color, acts as a kind of prototype of color in painting and allows the artist paradoxically to combine the media of sculpture and painting.

In her first figurative sculpture, Kadyrova metaphorically turns the material inside out, transforming the subject of the sculpture into its form: the plumber is made of the same material from which he would make his living. Thus, this first tile work surpasses a merely formal artistic quest, becoming a meaningful commentary on labor relations in contemporary society. We are our work. Work as a necessary measure for maintaining financial stability and not a process of internal self-realization consumes our life with the speed of proliferating cancer cells. We think through our work, we are made of our work and are completely transformed into what should be only a means, but not the point of our existence.

Tile also introduces a historical narrative into the current discussion of the labor problem. Kadyrova's *Tolya*, the *Plumber* looks like a three-dimensional reincarnation of the numerous Soviet-era tile mosaics depicting joyful workers and peasants optimistically stretching out their hands and tools toward the bright future. The flat, two-dimensional utopian ideology of the USSR is transformed into three-dimensional post-Soviet reality: the tile *Tolya*, the *Plumber* unassumingly huddles in a corner of the gallery, with his hand in his pocket, dejectedly staring at his tool case on the floor.











Сантехник Толя
2004—2005
Армированный каркас, керамическая плитка,
цемент, монтажная пена
60 × 172 × 30
Коллекция Владимира Овчаренко, Москва
фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Tolya, the Plumber
2004–2005
Reinforced frame, ceramic tile, cement, polyurethane
foam
60 × 172 × 30
Collection of Vladimir Ovcharenko, Moscow
Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

Бриллианты 2006-2011

Визитная карточка Кадыровой – проект «Бриллианты» – представляет собой цементные формы, напоминающие самые типичные огранки драгоценных камней, облицованные разноцветными глянцевыми кафельными плитками. Эксклюзивная, статусная форма бриллиантов воплощена в одном из наиболее бытовых материалов. Кафель скорее ассоциируется с санитарией публичных пространств: с туалетами, больничными палатами или станциями метро, нежели со сферой искусства.

Художественный талант Кадыровой локализируется в способности метафорических трансформаций различных утилитарных материалов, как то кафеля, цемента, облицовочной вагонки в драгоценные объекты в прямом и переносном смысле. Превращая кафель из бытового материала в художественный, Кадырова создает неоднозначные в своей двоякости работы, которые ставят под вопрос иерархию ценностей современного общества. Каким образом «бриллианты» приобретают свою оценочную стоимость: изменяет ли кафель свою экономическую

Diamonds 2006-2011

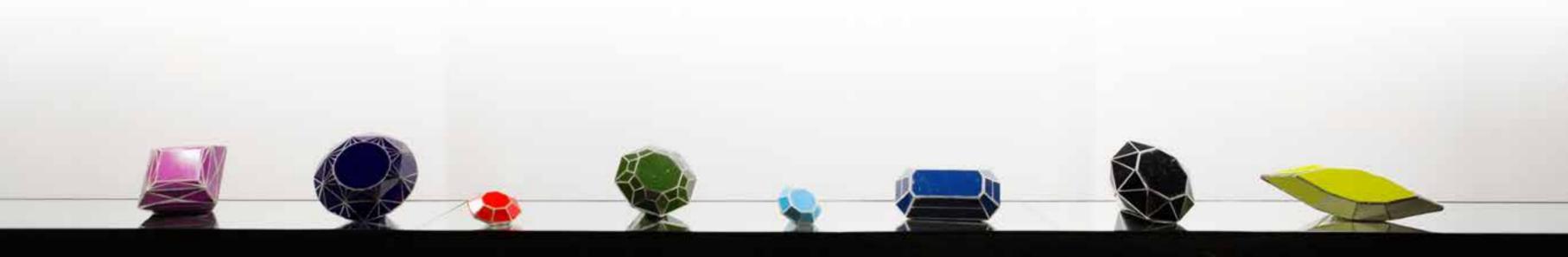
Diamonds – Kadyrova's trademark project – consists of cement forms resembling the standard cuts of precious gems, faced with shiny, colored ceramic tiles. The exclusive, status-lending form of diamonds is manifested in one of the most commonplace materials. Tile is more often associated with the sterility of public spaces – with bathrooms, hospital wards or metro stations – than with the sphere of art.

Kadyrova's artistic talent is localized in her ability to bring about a metaphorical transformation of various utilitarian materials – be it tile, cement, veneer paneling – into valuable objects, both literally and figuratively. Transforming tile from an everyday material into an artistic one, Kadyrova creates works, ambiguous in their duality, that question the hierarchy of values in contemporary society. How do these "diamonds" acquire their appraised value: does tile's economic valence change as it becomes a more prestigious material, or do the "diamonds" lose some of their social appeal, having only an empty shell, the deceptive form of gems without any real material content?

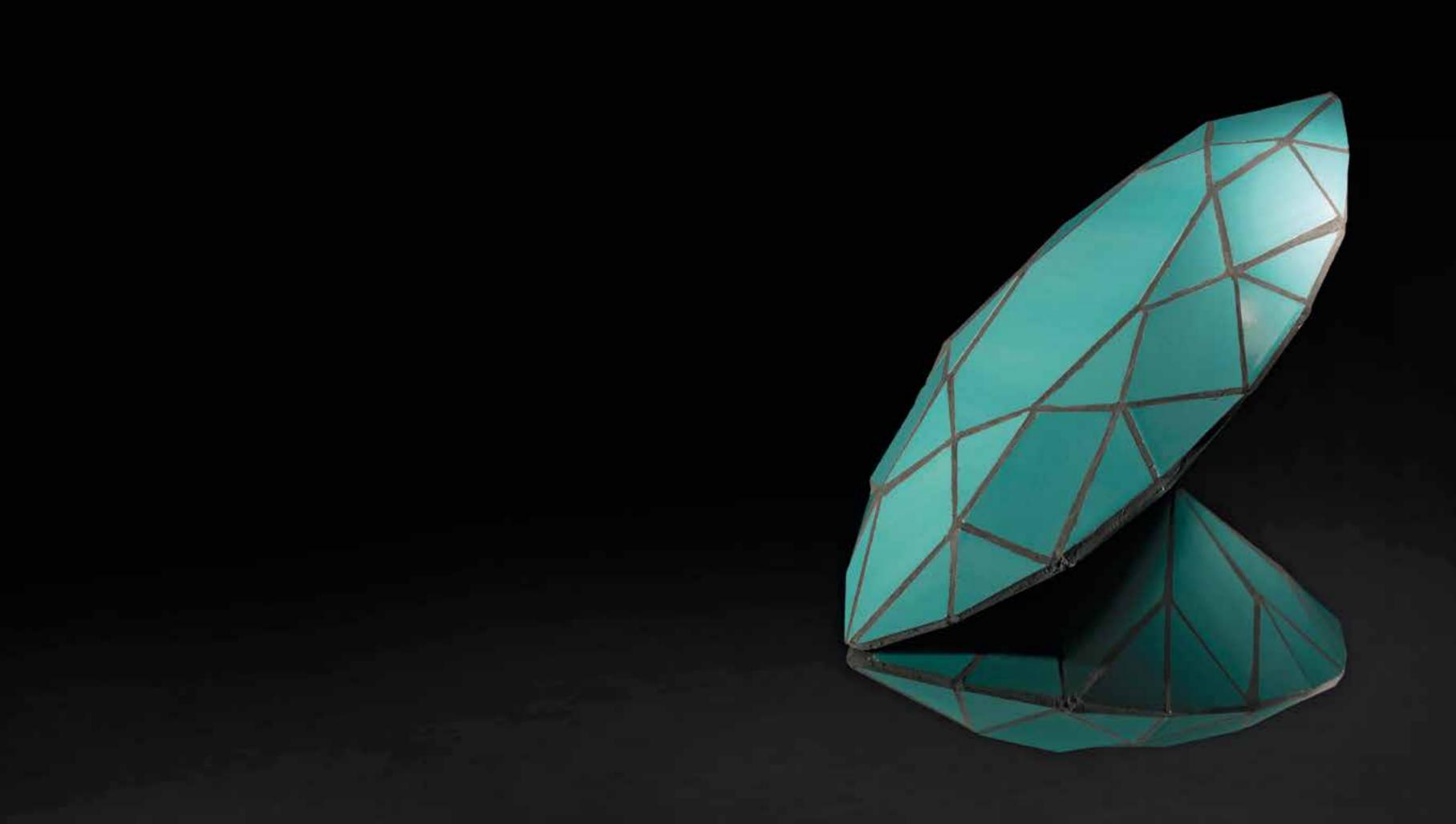
валентность, становясь более престижным материалом, либо же «бриллианты» теряют часть своей социальной привлекательности, имея лишь пустую оболочку, обманчивую форму драгоценных камней без реального материального содержания?

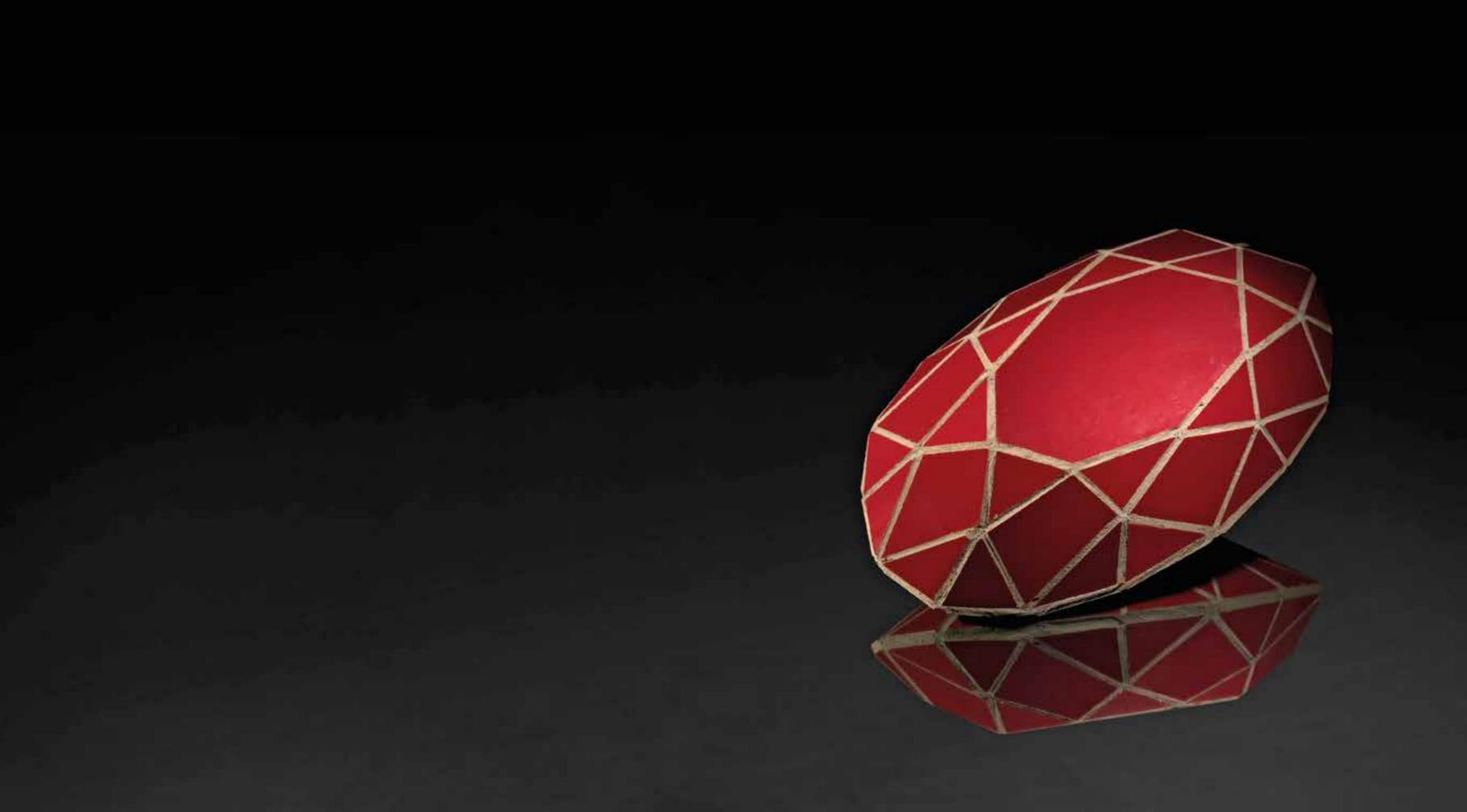
Иронизируя о положении вещей в современном обществе потребления, Кадырова лишний раз подчеркивает условность придания ценности объектам и реалиям внешнего мира, которые сами по себе, вне человеческой системы координат, не имеют оценочной стоимости, не являясь ни престижными, ни дорогими, ни дешевыми, а всего лишь отражая векторы человеческих желаний и неврозов.

Ironizing on the state of things in contemporary consumer society, Kadyrova once again emphasizes the conditionality of attaching value to the objects and realities of the external world, which in and of themselves, outside the human system of coordinates, have no appraised value, appearing as neither prestigious nor expensive nor cheap, but simply reflecting the vectors of human desires and neuroses.

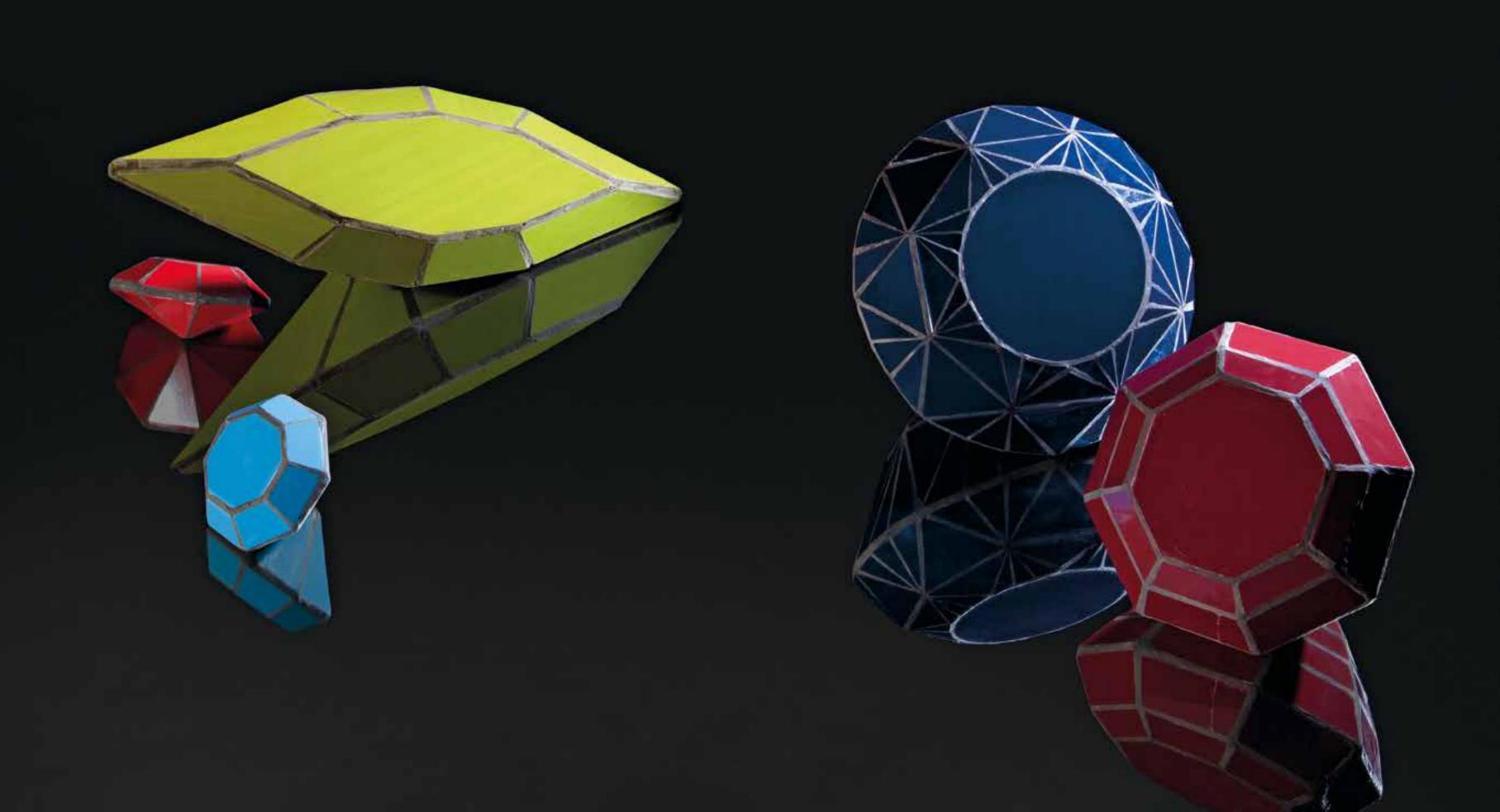












Бриллианты 2011 Кафельная плитка, цемент, монтажная пена	Diamonds 2011 Ceramic tile, cement, polyurethane foam
Страница 35 19 × 19 × 12	Page 35 19 × 19 × 12
Страница 35 65 × 65 × 50	Page 35 65 × 65 × 50
Страница 37 69 × 28 × 23	Page 37 69 × 28 × 23
Страница 39 56 × 32 × 21	Page 39 56 × 32 × 21
Страница 41 65 × 65 × 50	Page 41 65 × 65 × 50

Собственность автора

Property of the artist Photo: Sergey Illin

Бриллианты 2006 Кафельная плитка, цемент, монтажная пена 2006 Ceramic tile, cement, polyurethane foam Страница 42 20 × 20 × 10 Page 42 20 × 20 × 10 Страница 42 16 × 16 × 14 Page 42 16 × 16 × 14 Страница 42 67 × 28 × 23 Page 42 67 × 28 × 23 Страница 43 42 × 42 × 31 Page 43 42 × 42 × 31 Страница 43 30 × 30 × 25 Page 43 30 × 30 × 25 Property of the artist Made with support from the Center for Contemporary Art at the National University of "Kyiv-Mohyla Academy," Kyiv, Ukraine СОБСТВЕННОСТЬ аВТОРА
При поддержке Центра современног искусства при Национальном университете «Киево-Могилянская академия», Киев, Украина Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

Diamonds

Монументы мусору 2005-2010

Многие кафельные проекты Кадыровой вступают в опосредованный диалог с советской традицией облагораживания общественных пространств, в которой кафель служил подчас и монументальным материалом, заменяя собой мозаичную смальту. Кафельные мозаики украшали многие общественные места, выполняя не только декоративную, но и – подобно церковной иконной традиции – идеологическую функцию, в визуальном виде преподнося мифологию советского государства.

В своей серии скульптур «Монументы мусору» Кадырова переосмысливает монументальность кафеля, увековечивая предметы, на которые в обыденной жизни мало кто обращает внимание. Пачки сигарет, конфетные фантики, чайные пакетики и другие незначительные отходы, которыми ежедневно полна наша жизнь, входят в проект художницы, создаваемый ею на протяжении нескольких лет. Большинство из изображаемых предметов этой серии не являются самоценными объектами, а всего лишь обертками, фантиками, контейнерами – всем тем побочным мусором, который современное общество создает при попытке запаковать реальность в красивую тару. Художница смотрит на этот мусор через увеличительное стекло художественного жеста, трансформируя отходы в монументальные скульптуры размером в половину человеческого роста. Как в Зазеркалье Льюиса Кэрролла, сконструированный мир Кадыровой приобретает гипертрофированные формы, где даже огрызок яблока или одноразовая палочка для перемешивания кофе полны особой значительности.

Однако «Монументы мусору» имеют еще один важный художественный фактор, который привносит психоэмоциональный аспект в рассказ о бытовании обыденных предметов. Кадырова изображает каждый из этих объектов помятым, поломанным, выжатым – превращая таким образом весь этот мусор в памятник человеческому жесту, секундному и часто неосознанному движению руки, мнущей пачку сигарет, выбрасывающей конфетный фантик, завязывающей мусорный мешок. Этот индексный знак тела, отпечаток эмоций выглядит довольно деструктивно. Какие жизненные драмы скрывает измятая пачка сигарет или разбитый дорожный знак? «Монументы мусору» не столько констатируют свершившийся факт повреждений, сколько приглашают зрителя к размышлениям о напряженных жизненных ситуациях, которые отпечатываются на окружающих предметах материального мира.





Trash Monuments 2005-2010

Many of Kadyrova's tile projects enter into indirect dialogue with the Soviet tradition of beautifying public spaces where ceramic tile, replacing mosaic smalti, sometimes served as a monumental material. Tile mosaics decorated countless public places, and they performed not only a decorative, but also an ideological function (similar to the tradition of religious icons), representing the mythology of the Soviet nation in a visual form.

In her series of sculptures Trash Monuments Kadyrova rethinks the monumentality of ceramic tile by immortalizing objects that receive little attention in everyday life. Cigarette packs, candy wrappers, tea bags and other insignificant waste that fills our everyday lives are all included in the artist's project, which was created over several years. Most of the items represented in the series are not valuable in and of themselves but are merely packages, wrappers, containers - all those waste by-products that contemporary society produces in the attempt to package reality in a nice container. The artist looks at that garbage through the magnifying glass of the artistic gesture, transforming litter into monumental sculptures half as tall as a person. Like the world beyond Lewis Carroll's looking glass, the world constructed by Kadyrova is one of hypertrophied forms, where even an apple core or disposable coffee stirrer is full of particular significance.

But Trash Monuments have yet another important artistic factor, one that introduces a psycho-emotional aspect to the narrative of the existence of everyday objects. Kadyrova portrays each of these objects as crumpled, broken, squashed – thus transforming all this trash into a memorial to the human gesture, the momentary and often unconscious movement of the hand crumpling a cigarette pack, discarding a candy wrapper, tying up a garbage bag. This indexical sign of the body – the imprint of emotion – looks rather destructive. What vital dramas are concealed in a crumpled cigarette pack or battered road sign? Trash Monuments are less a testimony to the fact of damage, as an invitation to viewers to ponder the stressful situations that are imprinted in the surrounding objects of the material world.







Пачка LM 2006 Керамическая плитка, монтажная пена, цемент 60 × 85 × 40 Частная коллекция, Москва

LM Pack 2006 Ceramic tile, polyurethane foam, cement 60 × 85 × 40 Private collection, Moscow



Палочка для кофе 2006 Керамическая плитка, монтажная пена, цемент 320 × 90 × 100 Коллекция Московского музея современного искусства

Coffee Stirrer
2006
Ceramic tile, polyurethane foam,
cement
320 × 90 × 100
Collection of Moscow Museum
of Modern Art



Чайный пакетик 2008–2010 Керамическая плитка, монтажная пена, цемент, веревка 130 × 60 × 110 Собственность автора Фото: Сергей Ильин

Tea Bag 2008–2010 Ceramic tile, polyurethane foam, cement, rope 130 × 60 × 110 Property of the artist Photo: Sergey Illin



Въезд запрещен 2005 Оцинкованное железо, кафельная плитка, цемент, монтажная пена 140 × 140 × 20 Коллекция Владимира Овчаренко, Москва Фото: Андрей Ягубский

Do Not Enter 2005 Galvanized iron, ceramic tile, cement, polyurethane foam 140 × 140 × 20 Collection of Vladimir Ovcharenko, Moscow Photo: Andrew Yaqubsky



ОГРЫЗОК 2009–2010 Фрагмент кирпичной стены, кафельная плитка, цемент, металлическая труба 190 × 40 × 75 Частная коллекция, Киев

Core 2009-2010 Brick wall fragment, ceramic tile, cement, metal pipe 190 × 40 × 75 Private collection, Kyiv



Мешок 2008 Керамическая плитка, монтажная пена, цемент 55 × 85 × 50 Коллекция Владимира Овчаренко, Москва Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Bag 2008 Ceramic tile, polyurethane foam, cement 55 × 85 × 50 Collection of Vladimir Ovcharenko, Moscow Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

Фантик
2007
Керамическая плитка, металлический
каркас, монтажная пена, цемент
350 × 170 × 80
Собственность автора

Wrapper 2007 Ceramic tile, metal frame, polyurethane foam, cement 350 × 170 × 80 Property of the artist Pinchuld/rtCentre, kylv



Pac4em 2008-2009

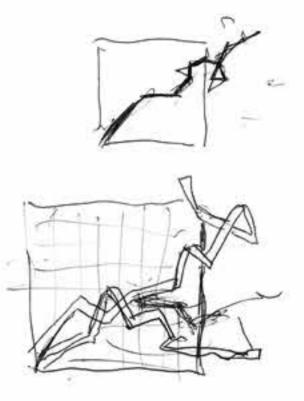
Предвосхитив приближение глобального экономического спада, накануне 2008 года Кадырова начала создавать серию скульптур, которые послужили своеобразным портретом экономического кризиса, разразившегося с полной силой осенью того же года.

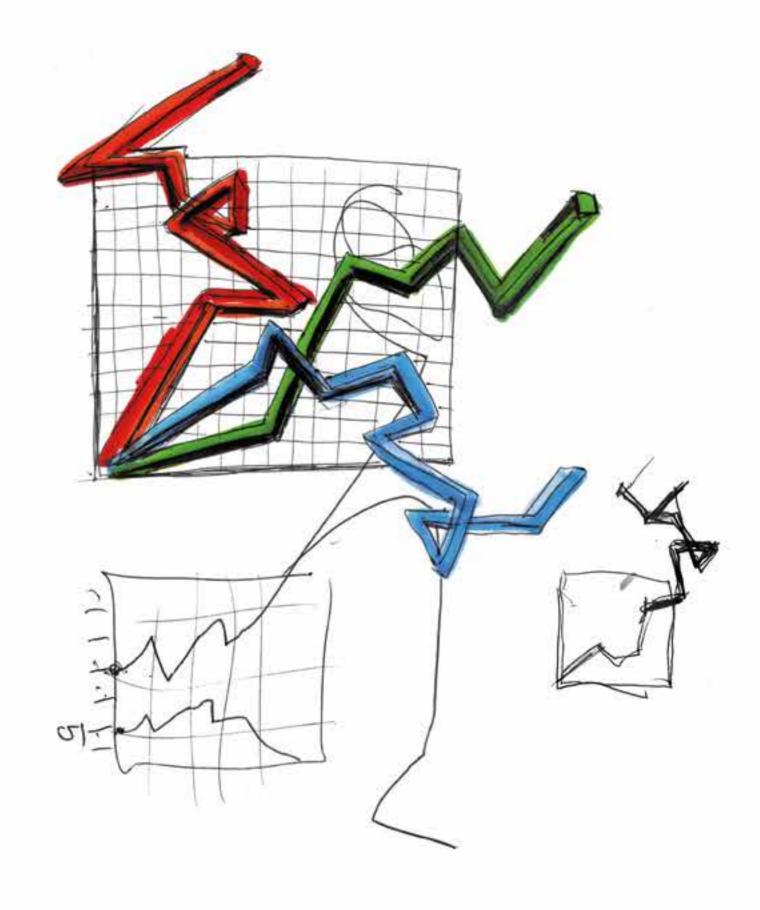
Проект «Фрукт», состоящий из четырех отдельно лежащих элементов, говорит о бесконечном переделе экономических ресурсов, происходящем в современном обществе. Самый большой фрагмент композиции представляет собой половинку фрукта; часть поменьше – четверть плода, самые маленькие – пустые, выеденные дольки. Смоделированный по типу цитрусового, «Фрукт» Кадыровой предстает перед зрителем в неожиданной черно-белой гамме. По словам художницы, такая монохромная бинарность была выбрана как символ дресс-кода бизнесменов. Таким образом, Кадырова конкретизирует разговор об экономических проблемах, концентрируясь на их гуманитарной составляющей. Символическая мякоть половинки облицована зеркальной плиткой, в которой зритель может увидеть свое отражение, признав себя частью эксплуатируемых человеческих ресурсов. При этом половинка фрукта все еще позволяет увидеть свое отражение, несмотря на раздробленность граней скульптуры. В четверти плода отражается еще меньше человеческого присутствия, а выеденная долька не содержит зеркальной «мякоти» – она облицована матовым белым кафелем. Пережеванный в непрерывной погоне за экономическим приростом, человек вообще исчезает из поля зрения, становясь лишь легко доступным и легко заменяемым ресурсом.

Вторая часть серии «Расчет» состоит из кафельных скульптур, напоминающих различного рода графики, диаграммы и визуальные схемы, с заметной долей иронии демонстрирующие зрителю показатели непомерного экономического прироста. В черно-белом триптихе кривая прироста разбухает до таких размеров, что в итоге совсем обваливается с поверхности. Более того, «роль» рухнувшего графика Кадырова поручает куску гранита на полу под кафельным триптихом. Этот гранитный кусок, будучи слишком тяжелым, физически не мог бы находиться на вертикальной поверхности скульптуры. Такое несоответствие материала и веса подчеркивает абсурдность погони за прибылью, которая не может увеличиваться бесконечно. Еще один график – квадратная массивная плита которого служит символом пошатнувшейся экономики – стоит на ребре одной из своих граней, готовый вот-вот накрениться и упасть. Ярко-красная

кривая этого графика противоречива: если плита упадет в одну сторону, то кривая будет свидетельствовать о приросте, если в другую – то об упадке. Той же логике абсурдного прироста следуют и другие скульптуры серии: круглые диаграммы, чьи сегменты разбухают и выходят за рамки окружностей.

Демонстрируя неоспоримый социальный подтекст, скульптуры Кадыровой выглядят как трехмерные модели супрематических композиций русских авангардистов начала XX века, и, таким образом, они не только вступают в полемику о проблемах современного общества, но и напоминают о преемственности художественных течений в истории искусства.





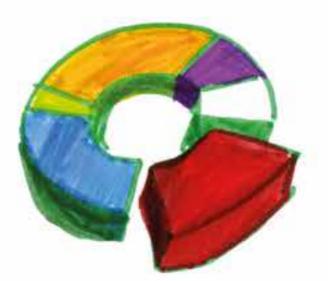
Calculation 2008–2009

On the cusp of 2008, anticipating the impending global economic downturn, Kadyrova began creating a series of sculptures that became a sort of portrait of the economic crisis that erupted in full force in the autumn of that year.

The project Fruit, which consists of four freestanding elements, addresses the endless redistribution of economic resources occurring in contemporary society. The largest piece of the composition is half a fruit, followed by a quarter of the fruit, and the smallest pieces are empty rinds. Modeled on a citrus fruit, Kadyrova's Fruit is presented to the viewer in unexpected black and white tones. According to the artist, this monochromatic binary was chosen as a symbol of businessmen's dress code. Thus Kadyrova concretizes the conversation about economic problems, focusing on their humanitarian aspect. The symbolic "pulp" of the half-fruit is faced in mirrored tile, which allows the viewer to see his/her reflection and recognize that he/she is among the exploited human resources. And it is still possible to see one's reflection in the half-fruit, despite the fragmentation of the sculpture's facets. The quarter-fruit reflects even less human presence, and the empty rinds contain no mirrored pulp - they are lined with white tile. Chewed up in the continuous pursuit of economic growth, the person entirely vanishes from sight, becoming merely an easily accessible and easily replaceable resource.

The second part of the series Calculation consists of tile sculptures that resemble various kinds of graphs, diagrams and visual schemes displaying - with a noticeable degree of irony - indicators of exorbitant economic growth. In a black-andwhite triptych the growth rate rises to such proportions that it completely falls off the charts. Furthermore, Kadyrova assigns the "role" of the collapsed graph line to a piece of granite on the floor beneath the tile triptych. This piece of granite, which is far too heavy, could not be placed physically on the vertical surface of the sculpture. This incongruity of the material and weight emphasizes the absurdity of the pursuit of profit, which cannot increase infinitely. Another graph is a massive square tile that serves as a symbol of the unstable economy – it stands on one of its corners, ready to tip over and fall at any moment. The graph's bright red line is disputable: if the tile falls to one side, then the line will point to growth, if to the other side – to decline. The other sculptures in the series also follow this logic of absurd growth: pie charts with segments that enlarge and exceed the circumference of the graph.

While demonstrating an undeniable social commentary, Kadyrova's sculptures look like three-dimensional models of the Suprematist compositions of the early-20th-century Russian avant-garde; so they not only enter into debate on the problems of contemporary society, but they also recall the succession of artistic movements in art history.











Диаграммы 2008–2009 Керамогранит, цемент, монтажная пена 103 × 90 × 44. 53 × 126 × 53, 27 × 27 × 6 Собственность автора Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Diagrams
2008–2009
Porcelain tile, cement, polyurethane foam
103 × 90 × 44, 53 × 126 × 53, 27 × 27 × 6
Property of the artist
Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

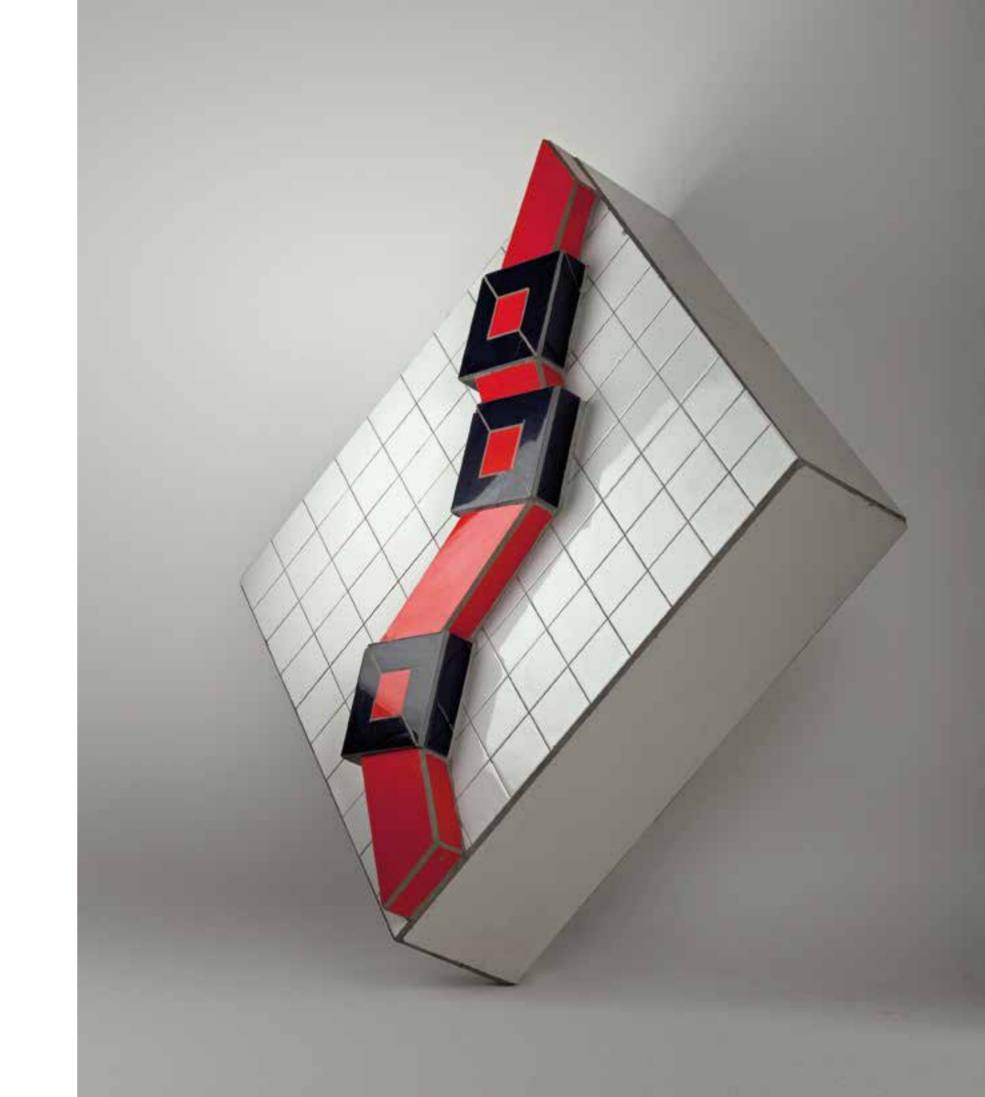
Круговая диаграмма О1 2008–2009 Кафельная плитка, цемент, монтажная пена 61 × 41 × 22 Собственность автора Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Pie Chart o1 2008-2009 Ceramic tile, cement, polyurethane foam 61 × 41 × 22 Property of the artist Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer



Круговая диаграмма О2 2008–2009 Кафельная плитка, цемент, монтажная пена 40 × 40 × 25 Собственность автора Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Pie Chart O2 2008-2009 Ceramic tile, cement, polyurethane foam 40 × 40 × 25 Property of the artist Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

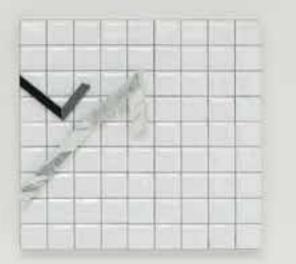


Баланс 2008–2009 Керамогранит, кафельная плитка, цемент, монтажная пена 102 × 33 × 102 Собственность автора фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Balance 2008–2009 Porcelain tile, ceramic tile, cement, polyurethane foam 102 × 33 × 102 Property of the artist Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer Графики 2008–2009 Керамогранит, гранит, цемент, монтажная пена Размер варьируется Собственность автора

Graphs
2008-2009
Porcelain tile, granite,
cement, polyurethane
foam
Dimensions variable
Property of the artist





.











Фрукт 2008 Керамическая плитка, монтажная пена Высота 140 см Коллекция Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина, Москва

Fruit 2008 Ceramic tile, polyurethane foam Height 140 cm Collection of the Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantine Sorokin, Moscow

Выстрелы, проломы 2009-2010

Серия «Выстрелы, проломы» была задумана отчасти как формальный эксперимент, исследующий художественный потенциал кафельной плитки. Кадырова облицевала одноцветной плиткой ряд круглых двухмерных поверхностей, а также несколько трехмерных кубов. Затем художница била по поверхностям тяжелыми инструментами либо же стреляла в них из дробовика. Сила удара непредсказуемо ломала гладкий кафель, создавая спонтанные композиции, не запланированные заранее, на этапе замысла, а являющиеся скорее опосредованным отпечатком тела. Таким образом, первоначально минималистические геометрические фигуры превратились в пространство перформативной практики.

Способ создания «Выстрелов, проломов» парадоксален: художница прибегла к весьма разрушительному жесту, который все же привел к креативному результату. Сотворение в результате деструкции свидетельствует о том, что сила сама по себе не имеет валентности, то есть того морального и этического императива, который люди приписывают окружающему миру. Именно человеческий разум и воля направляют потенциальность силы в определенное русло, заряжая ее либо знаком плюс, либо знаком минус.

Shots, Fractures 2009-2010

The series Shots, Fractures was conceived partially as a formal experiment that investigates the artistic potential of ceramic tile. Kadyrova covered a series of two-dimensional surfaces, as well as several three-dimensional cubes, with monochromatic tile. Then the artist struck the surfaces with heavy instruments or shot them with a shotgun. The force of the impact broke the smooth tile in unexpected ways, creating spontaneous, unpremeditated compositions, more like a mediated imprint of the body. Thus the initially minimalistic geometric figures were transformed into a space of performative practice.

The method used to create *Shots, Fractures* is paradoxical: the artist resorted to a rather destructive gesture that still led to a creative result. Creation as a result of destruction attests to the fact that force in and of itself does not have valence, i.e., the moral and ethical imperative that people ascribe to the surrounding world. It is precisely the human mind and will that direct the potential of force in a certain way, charging it with either positive or negative energy.







Пролом WS1 2010 Керамогранит, шпаклевка, клей, гипсокартон 30 × 30 Собственность автора Фото: Сергей Ильин



Выстрел ВМ1 2010 Кафельная плитка, гипс, двп, клей 64 × 64 Собственность автора Фото: Сертей Ильин

Fracture WS1

2010
Porcelain tile, Spackle, glue, drywall
30 × 30
Property of the artist
Photo: Sergey Ilin



2010
Ceramic tile, plaster of Paris, hardboard, glue
64 × 64
Property of the artist
Photo: Sergey Illin



Выстрел GM1 2010 Керамогранит, шпаклевка, двп, клей 64 × 64 Собственность автора Фото: Сергей Ильин

Shot GM1 2010 Ceramic tile, Spackle, hardboard, glue 64 × 64 Property of the artist Photo: Sergey Illin



Выстрел WL1 2010 Керамогранит, шпаклевка, двп, клей 102 × 102 Собственность автора Фото: Сергей Ильин

Shot WL1 2010 Ceramic tile, Spackle, hardboard, glue 102 × 102 Property of the artist Photo: Sergey Illin



Куб 2009 Кафельная плитка, цемент, монтажная пена 60 × 60 × 60 Коллекция Олега Красносельского

Cube 2009 Ceramic tile, cement, polyurethane foam 60 × 60 × 60 Collection of Oleg Krasnoselsky



Пролом WB1 2009 Керамогранит, цемент, монтажная пена 100 × 103 × 31 Собственность автора Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Practure WB1 2009 Porcelain tile, cement, polyurethane foam 100 × 103 × 31 Property of the artist Photo: Andrew Yagubsky, Alexel Lerer



Карты 2009-2011

Кафельные композиции, образовавшиеся в результате ударов, обретают явный социальный подтекст в проекте «Карты», который является своеобразным продолжением формального исследования характеристик кафеля, начатым разноцветной краской кафельные трещины, заимствуя этот прием из строительной практики замазывания швов между кафельными плитками. Бытовая, ремонтная операция превращается в художественный жест, благодаря которому кафельные поверхности, испещренные многочисленными разноцветными линиями, начинают напоминать всевозможные карты воображаемых городов, где линии метро, транспортные развязки, водопроводные сети и переплетенья улиц образуют сложную урбанистическую паутину. Продолжая метафору деструкции, вытекающую из способа создания произведения, город на кафельных картах выглядит как удар цивилизации по некогда однородной территории.

В одной из визуализаций топографического проекта Кадырова занимается ироническим перепланированием североамериканских городов с их логической квадратной структурой в европейские мегаполисы, радиально наслаивающиеся вокруг исторического центра. Серия «Перепланирование», выполненная для одной из галерей Майами, базируется на реальных картах этого флоридского города. Художница точно повторяет абрис фрагментов береговой зоны Майами, наполняя часть суши белым кафелем. В результате ударов по кафелю четкие квадраты авеню и улиц Майами теряют свою геометрическую регулярность и начинают напоминать о возможных европейских прообразах североамериканских поселений.

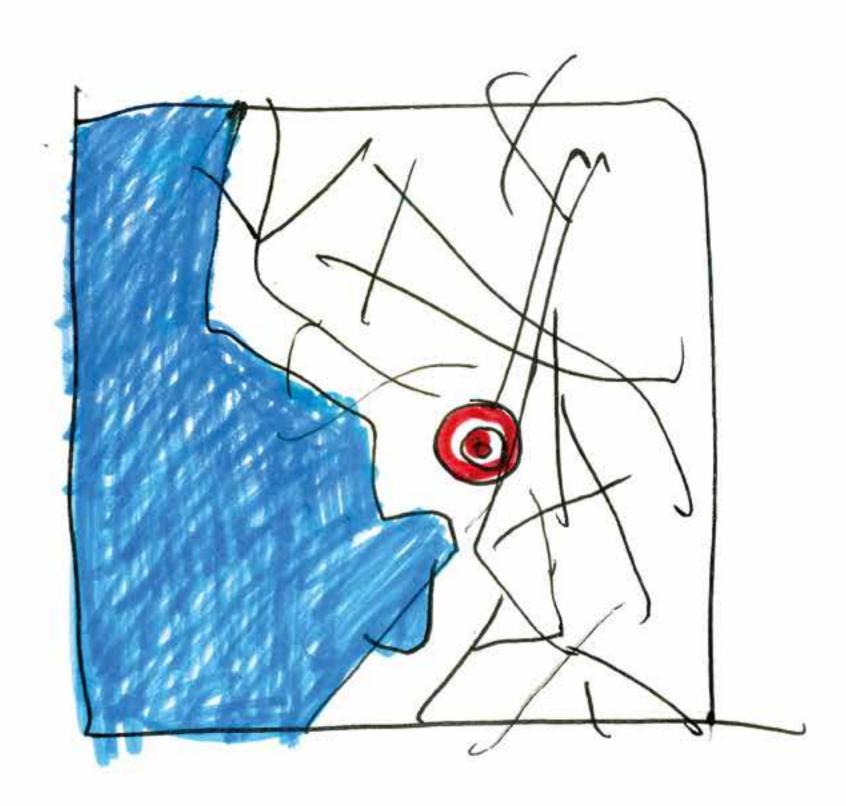
Maps 2009-2011

The tile compositions generated through impact, which in a way continue the formal investigation of the qualities of tile begun by Kadyrova in Shots, Fractures, acquire an obvious social subtext in the project Maps. The artist fills the cracks in the tile with paint of various colors, borrowing this method from the builders' practice of grouting ceramic tiles. This domestic renovation procedure becomes an artistic gesture through which the tile surfaces covered with countless colored lines begin to remind one of various maps of imaginary cities, where subway lines, intersections, water supply systems and interweaving streets form a complex urban web. To continue the metaphor of destruction arising from the process of creating the works, the city on the tile maps looks like the impact of civilization on a once homogeneous territory.

In one of the visual iterations of this topographical project, Kadyrova engages in ironically replanning North American cities, with their logical grid structure, into European megalopolises, radially superimposed around a historic center. The series *Replanning*, made for a gallery in Miami, is based on actual maps of this Florida city. The artist closely follows the contour of fragments of Miami's waterfront zone, filling part of the land with white tile. After blows to the tile, the precise grid of Miami's avenues and streets loses its geometric regularity and begins to resemble possible European prototypes of North American settlements.



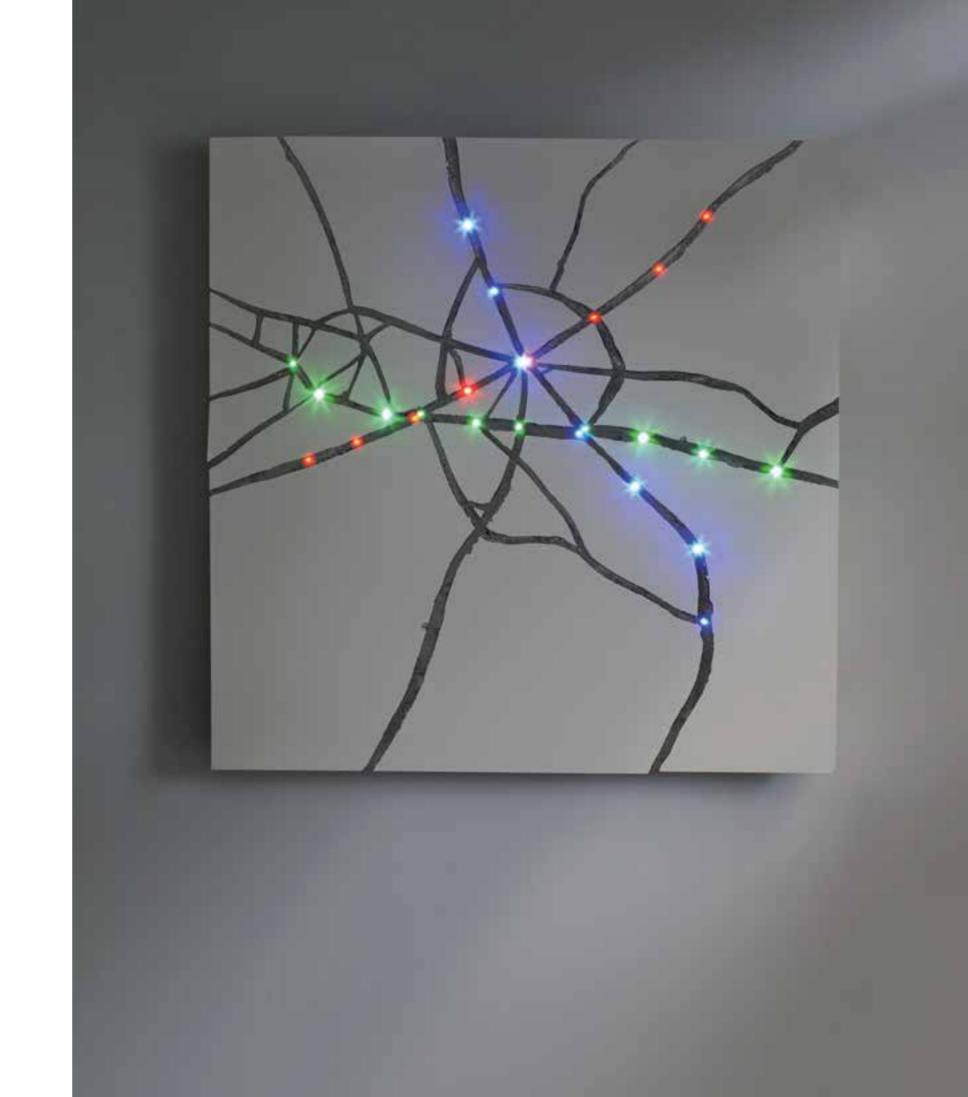






Карта 2009 Керамогранит, цветная шпаклевка, монтажная пена 100 × 100 × 12 Собственность автора

City Map 2009 Porcelain tile, colored Spackle, polyurethane foam 100 × 100 × 12 Property of the artist



Карта метро 2010 Керамогранит, цемент, монтажная пена, светодиоды, провода 100 × 100 × 12 Частная коллекция, Москва

Metro Map 2010 Porcelain tile, cement, polyure-thane foam, LEDs, wires 100 × 100 × 12 Private Collection, Moscow



Область

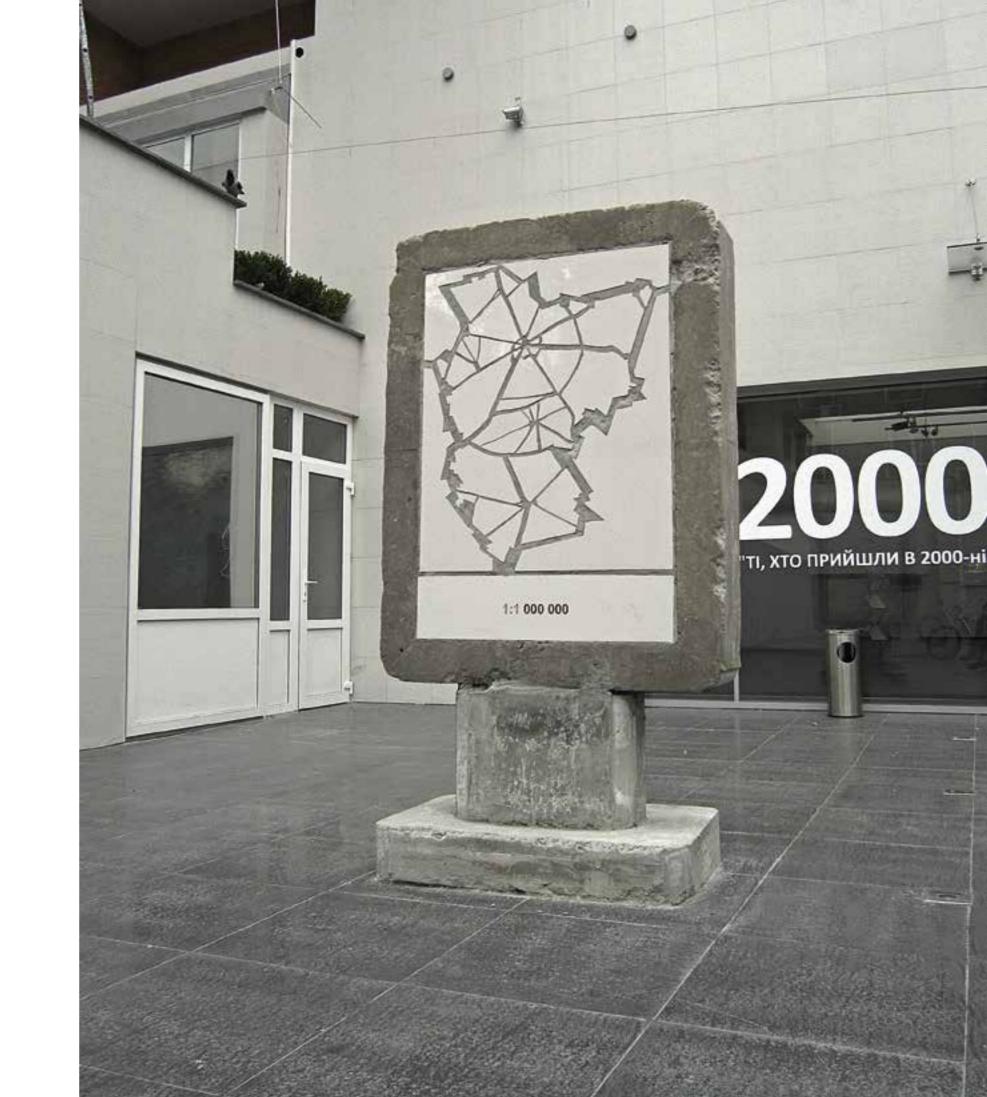
2010
Керамогранит, двп, цветная шпаклевка
110 × 95
Собственность автора
Фото Сергей Ильян

Oblast 2010 Porcelain tile, hardboard, colored Spackle 110 × 95 Property of the artist Photo: Sergey Ilin



Перепланировка 2011 Керамогранит, искусственный камень, цемент, двп 100 × 100 Собственность автора фото: Sergi Alexander

Replanning 2011 Porcelain tile, artificial stone, cement, hardboard 100 × 100 Property of the artist Photo: Sergi Alexander



Ситилайт 2010 Арматурный каркас, бетон, керамогранит 110 × 210 × 70 Собственность автора

Citylight 2010 Reinforced frame, concrete, porcelain tile 110 × 210 × 70 Property of the artist

Заполнения 2006-2012

В этой серии Кадырова вновь использует свой знаковый материал, кафельную плитку, заполняя ею сосуды, в которые обычно наливается жидкость. Художница вырезает пласты разноцветного кафеля, соответствующие диаметру различной эмалированной кухонной утвари. Со стороны глянцевость кафеля, чей эффект вдвойне усилен глянцевостью эмалированных емкостей, выглядит как отражающая пленка, образующаяся на поверхности какой-нибудь маслянистой жидкости, вводя зрителей в заблуждение визуальной иллюзией. Таким образом, художница выворачивает типичный ход событий наизнанку, конструируя магическое превращение внешнего контейнера (кафеля) в его внутреннюю наполненность (жидкость).

Однако эта художественная трансформация не всеохватывающа: «Заполнения» содержат детали, которые не позволяют до конца погрузиться в сконструированную иллюзию. Цвет становится тем фактором, который создает художественное напряжение между формой и ее означающим. При беглом просмотре жидкость в кухонных кастрюлях и бидонах ассоциируется с едой. Различные оттенки красного могут быть, например, вареньем, густобелые – молоком. Но может ли быть чем-то съестным яркосиняя или зеленая жидкость? И почему маслянисто-черная пленка, напоминающая мазут, налита в ковши и кружки для питья? Зритель быстро вовлекается в подобную игру угадывания формы и содержания, которая в итоге приводит к размышлениям на тему экологии питания и заставляет нас задуматься над тем, что мы пьем и чем мы заполняем сосуды наших тел.

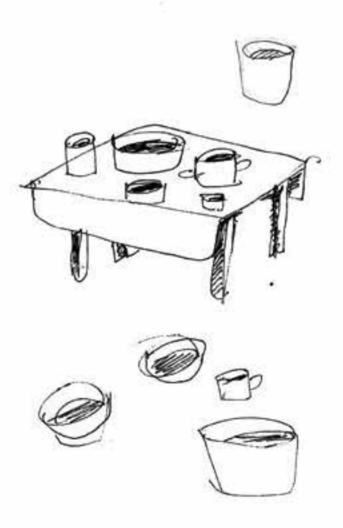
Кроме того, эмалированная посуда и емкости домашнего обихода становятся также тем символическим якорем, который привязывает различные варианты «Заполнений», показанных художницей в нескольких странах, к историческому и социальному контексту определенной культуры. Так, для инсталляции «Заполнений» в галерее Ле Мулен под Парижем осенью 2012 года кухонная утварь и другие эмалированные емкости были куплены в антикварных лавочках, разбросанных по парижскому предместью. Подобная привязка к локальному контексту перевела инсталляцию из сферы художественной игры с формой в культурно-историческое измерение.

К интерпретации «Заполнений» подключается также и художественно-исторический подтекст. С определенного угла или высоты просмотра сосуды с их кафельными вставками уплощаются и напоминают абстрактные композиции, схожие с супрематическими решениями русского авангарда начала XX века. «Заполнения» Кадыровой, как и многие другие кафельные скульптуры и инсталляции художницы, балансируют на грани эстетического и социального, будучи, таким образом, открытыми для множества интерпретаций.

Часть проекта выходит за рамки галерейного пространства, концептуально перекликаясь с сериями «Выстрелы, проломы» и «Карты», которые работают с понятием города как удара цивилизации по природе. Кадырова отыскивает в городском пространстве трещины, углубления, неожиданные отверстия, возникшие либо в результате интенсивной

и часто насильственной человеческой деятельности, либо в результате урбанистической энтропии, что выглядит признаком человеческого невмешательства, то есть пассивноагрессивного отношения к городу. Художница наполняет эти разломы и впадины разноцветными кафельными пластинами, заставляя зрителя задуматься о природе их возникновения в урбанистическом пейзаже и о своем отношении к городскому благоустройству.

Еще одним ответвлением идеи «Заполнений» является «Банкет», небольшая сателлитная инсталляция, которую Кадырова иногда показывает на вернисажах своих проектов, состоящая из ряда бумажных или пластиковых стаканчиков с круглыми кусочками кафеля внутри, которые выглядят как разлитое по стаканчикам вино. Так метафорически художница приглашает зрителей угоститься искусством.





Filling 2006–2012

In this series Kadyrova yet again employs her signature material – tile, using it to fill receptacles that are usually meant for liquid. The artist cuts out layers of colored tile that correspond to the diameter of various kinds of enamel kitchenware. From the side, the gloss of the tile, which appears doubly strong due to the glossiness of the enamel containers, looks like a mirrored film that forms on the surface of any oily liquid, misleading viewers through a visual illusion. And so the artist turns a typical chain of events inside out, constructing a magical transformation of the external container (tile) into its internal contents (liquid).

However, this artistic transformation is not total: Filling includes details that do not allow one to completely plunge into the constructed illusion. Color becomes the factor that creates artistic tension between the form and its signifier. At a glance the liquid in the cooking pots and jugs elicits associations with food. Various shades of red could be jam, for example, while the thick white could signify milk. But could the bright blue or green liquid be something edible? And why is the oily black film, resembling fuel oil, poured into mugs and cups for drinking? The viewer is quickly drawn into this game of guessing form and content, which ultimately leads to reflections on the theme of the ecology of food and forces us to think about what we drink and with what we fill the containers of our bodies.

In addition, the enamel dishes and household containers also become the symbolic anchor tying the various iterations of *Filling* that have been exhibited by the artist in several countries to the historical and social context of a given culture. Thus, for the installation Filling in the Galleria Continua / Le Moulin in Paris in autumn 2012, the kitchenware and other enamel containers were bought at antique stands scattered about the Paris suburbs. This connection to the local context shifted the installation from the sphere of artistic play of forms into a cultural-historical dimension.

An art-historical subtext can be added to the interpretations of Filling. When viewed from a certain angle or height, the containers with their tile insertions flatten and resemble abstract compositions, similar to the Suprematist gestures of the early-2oth-century Russian avant-garde. Kadyrova's Filling, like the artist's many other tile sculptures and installations, balances on the edge of aesthetic and social, thus remaining open to multiple interpretations.

Part of the project extends beyond the space of the gallery, conceptually echoing the series *Shots, Fractures* and *Maps*, which work with the idea of the city as the impact of civilization on nature. Kadyrova seeks out cracks, grooves, unexpected openings in the city space that appeared either through intensive and often violent human activity or as a result of urban entropy, which looks like a sign of human non-intervention, in other words, a passive-aggressive relationship with the city. The artist fills these fractures and recesses with colored tile layers, making the viewer think about how they appeared in the urban landscape and about his/her own attitude toward urban development.

Yet another offshoot of the idea of Filling is Banquet – a modest satellite installation (Kadyrova sometimes shows it at her openings), composed of a set of paper or plastic cups with round pieces of tile inside that look like cups filled with wine. Thus the artist metaphorically invites viewers to "have a taste" of art.

ROPSRP VECT FOR CHANEHOL PO BHNH - CF (4 9 /1KOF . N. PTOBINI N. 0 6725005







Заполнения 2009 Эмалированная посуда, металлическая бочка, керамическая плитка Размер варьируется Собственность автора Фото: Сергей Ильин

Filling

2009
Enamel dishware, metal canister, ceramic tile
Dimensions variable
Property of the artist
Photo: Sergey Illin





Заполнения 2012 Эмалированная посуда, керамическая плитка Размер варьируется Courtesy of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing, Production of Eoplystsia. Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Ukrainu Ph. Oak Taylor-Smith

Filling
2012
Enamel dishware and household containers, ceramic tile
Dimensions variable
Courtesy of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin
Production of Izolyatsia. Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Ukraine
Photo: Oak Taylor-Smith

Заполнения

2007 Керамическая плитка Контрактовая площадь, Киев, Украина

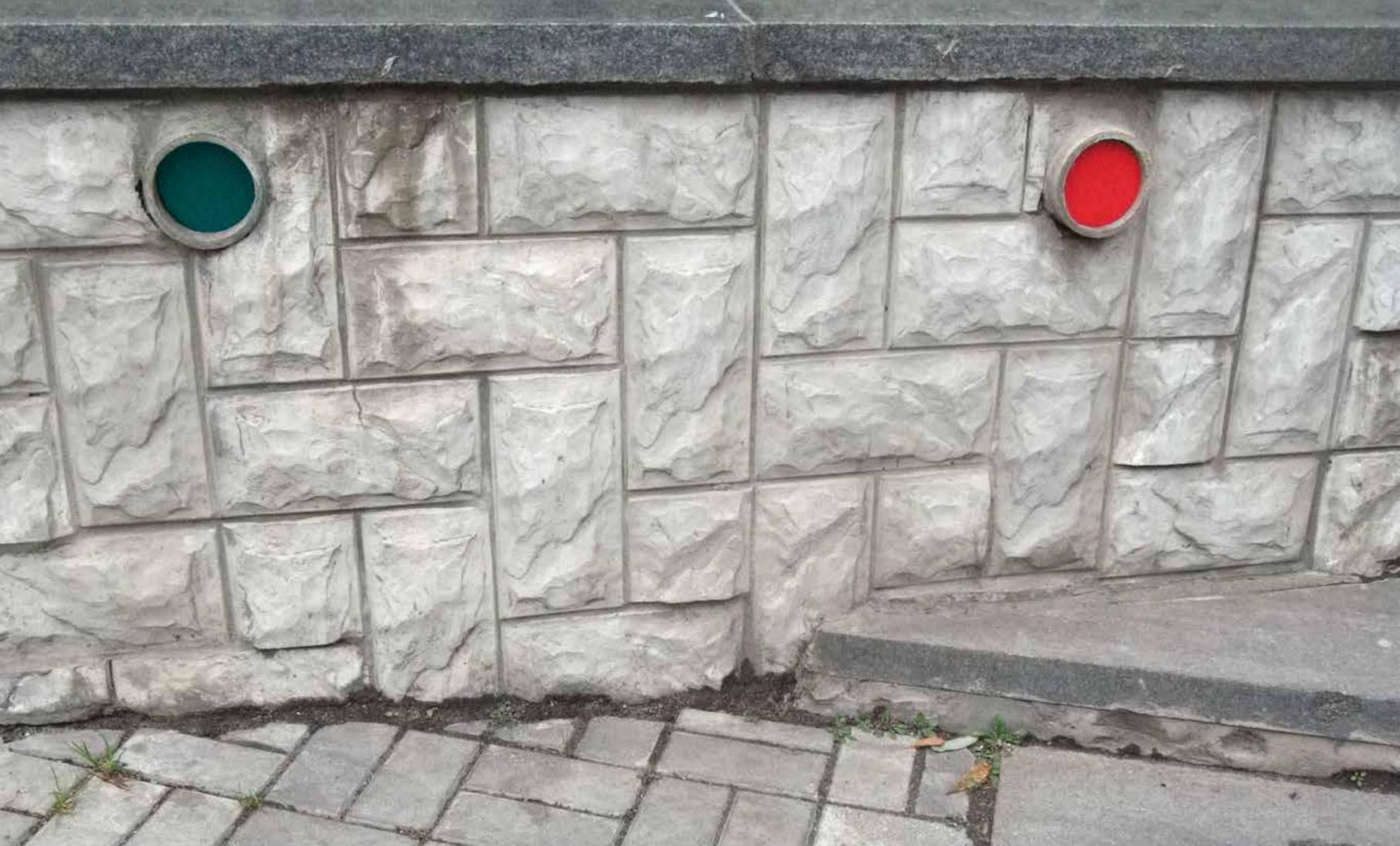
2007 Ceramic tile Kontraktova Square, Kyiv, Ukraine

Filling



Заполнения 2007 Керамическая плитка Улица Большая Житомирская, Киев

Filling 2007 Ceramic tile Velyka Zhytomyrska S





Заполнения 2007 Керамическая плитка Львовская площадь, Киев, Украина

Filling 2007 Ceramic tile Lvivska Square, Kyiv, Ukraine

Фуршет 2006 Пластиковая посуда, керамическая плитка, цемент, бусины Размер варируется Собственность зрителей

Banquet 2006 Plastic plates and cups, ceramic tile, cement, glass beads Dimensions variable Property of the viewers

3Haku 2010-2011

Дорожные знаки – тип визуальной коммуникации, предписывающий определенную систему взаимодействий, которой люди должны следовать на дорогах. Этот тип коммуникации в чем-то сродни визуальному искусству, передающему сообщение посредством зрительных образов. Искусство, однако, амбивалентно и сложно интерпретируемо. Дорожные знаки по определению лишены неоднозначной многомерности интерпретаций. Они лишь запрещают, разрешают и предписывают: от ясности их посыла зависит физическая безопасность.

Совершая минимальный жест по отношению к плоскости реального дорожного знака, делая маленький надрез в пластине, по сути ничего не добавляя, а лишь убирая, Кадырова в корне меняет знаковое сообщение, трансформируя тем самым семиотику дорожного знака в семиотику искусства. Так человек, которого якобы сбивает машина, неожиданно получает спасительную дверь, имея потенциальную возможность выбраться из опасной ситуации. Пешеходы и велосипедисты обретают новое направление движения и выход из клаустрофобного пространства замкнутой знаковой пластины, а рабочий, копающий яму, – дополнительное место для формирования отвала, тем самым больше не рискуя быть погребенным под отходами своего же труда и имея возможность полностью избежать некомфортных трудовых отношений через спасительную прорезь на замкнутой плоскости.

«Знаки» также стали частью интерактивного проекта, воплощенного Калыровой во время украинско-польского проекта «Арт-тренинг. Урбанистические игры» во Вроцлаве летом 2011 года. С целью перепланировки ментального ландшафта города художница расставила по определенному маршруту волонтеров, держащих переиначенные дорожные знаки, которые таким образом создавали альтернативный путь передвижения по городу. Подобная игра-квест в городском пространстве была создана для того, чтобы вывести людей из туристического центра Вроцлава, переполненного дешевыми сувенирами и дорогими ресторанами, и показать им существование других культурно значимых мест города. Прорези на плоскости дорожных знаков символизировали выход в иные психофизические измерения, которыми богато любое урбанистическое пространство, не сводящееся лишь к перечню туристических достопримечательностей.

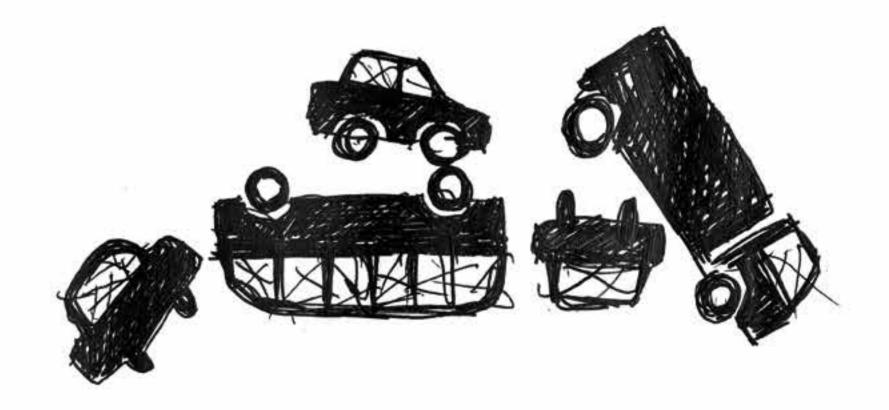
Signs 2010–2011

Road signs are a form of communication prescribing a particular system of interaction that people should observe on the roads. This kind of communication has something in common with visual art, which conveys messages through visual images. However, art is ambivalent and complex to interpret. Road signs by definition lack the ambiguous multi-dimensionality of interpretations. They just forbid, allow and dictate: one's physical safety depends on the clarity of their messages.

Through a minimal gesture (in relation to the surface of the actual road sign) of making a small incision – essentially adding nothing, only taking away – Kadyrova fundamentally changes the sign's message, thus transforming the semiotics of road signs into the semiotics of art. Thus, a person seemingly hit by a car unexpectedly receives an escape hatch, offering the potential opportunity to get out of the dangerous situation. Pedestrians and bicyclists acquire new lanes and an exit from the claustrophobic space of the closed sign field; and a worker digging a hole finds an additional place for piling up dirt, now without the risk of being buried under the debris from his labor and with the possibility of completely avoiding uncomfortable labor relations through a door cut in the closed plane.

Signs also played a part in Kadyrova's interactive project presented in Wroclaw in summer 2011, for the Ukrainian-Polish project "Art Training: Urban Games." Aiming to reconfigure the mental landscape of the city, the artist positioned volunteers holding transformed road signs along a specified route, thus creating an alternative way to move through the city. A similar quest-game in the city space was created to lead people away from Wroclaw's tourist center, filled with cheap souvenirs and expensive restaurants, and show them the city's other culturally significant spots. The cutouts in the road signs symbolized an exit into other psycho-physical dimensions that enrich all urban spaces and cannot merely be reduced to the standard list of tourist attractions.



















Pakywku 2008–2012

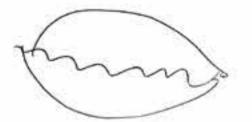
Иронично сопоставляя содержание и форму, Кадырова продолжает использовать обыденные строительные материалы – вагонку и черепицу – для серии «Ракушек». То, из чего сооружается здание, его крыша и стены, становится художественным материалом для создания метафорического дома, ракушки, в которой ютится живой организм.

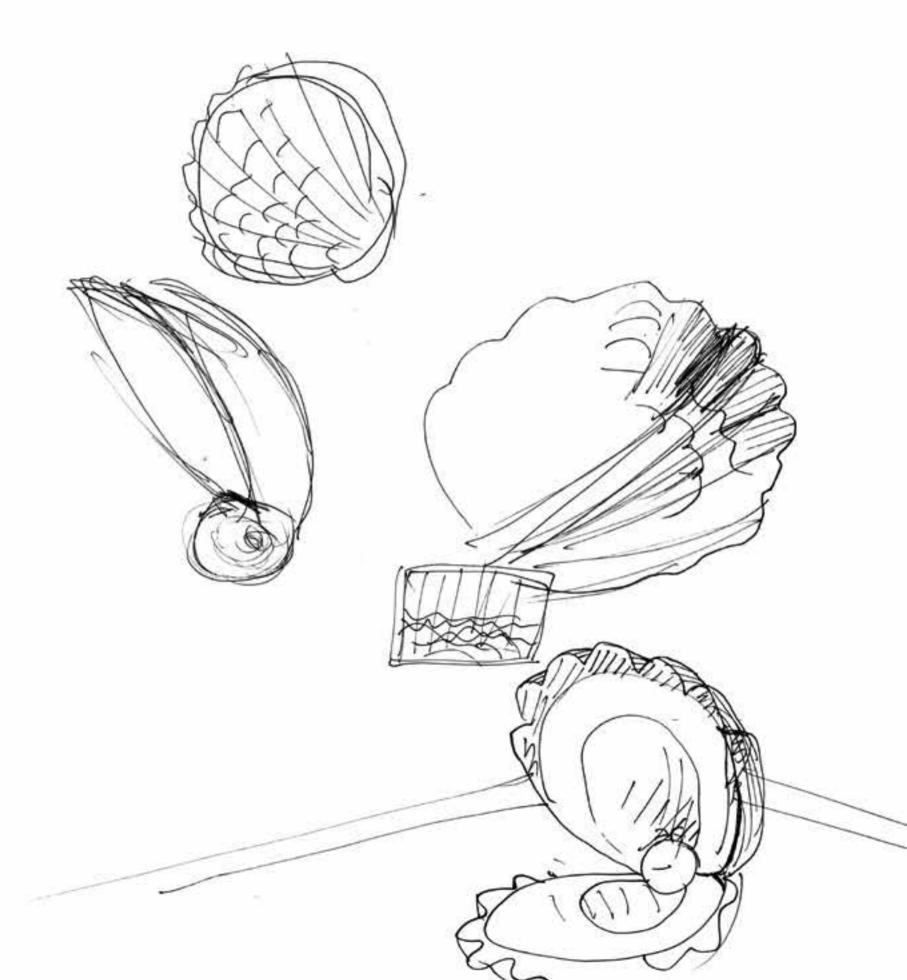
В свете непрестанного передела и приватизации публичного пространства на Украине, домики-ракушки Кадыровой приобретают глубокий социальный подтекст. Жители украинских городов теряют общественное пространство, захваченное частным капиталом, и, таким образом, все больше вытесняются в сферу приватных интерьеров. Отсутствие публичных мест для досуга и проявления себя как субъекта общественных отношений компенсируется гипертрофированным интересом к облагораживанию приватного, которое выливается в вечный евроремонт. Украинцы заползают в свои домики-ракушки, отгораживаясь от внешнего мира мещанским бытом с его потребительским уютом, отупляющим гражданское сознание.

Shells 2008-2012

Ironically juxtaposing content and form, Kadyrova continues to use everyday building materials – siding and shingles – for her series *Shells*. What is usually used to construct a building's walls and roof becomes an artistic material for creating a metaphorical home, a shell, inhabited by a living organism.

In the context of continuous repartition and privatization of public space in Ukraine, Kadyrova's shell-homes acquire undertones of social commentary. The residents of Ukrainian cities are losing public space to private capital and consequently being pushed into the sphere of private interiors. The absence of public spaces for recreation and making oneself visible as a subject of social relations is counterbalanced by a hypertrophied interest in embellishing the private, which results in perpetual euro-renovation. Ukrainians are crawling into their shell-homes, away from the outside world, and enclosing themselves in a middle-class lifestyle and its consumer comforts that numb civic consciousness.







Ракушка 2008 Пластиковая вагонка, монтажная пена, шпаклевка, акрил 130 × 165 × 116 Собственность автора Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Shell 2008 Plastic siding, polyurethane foam, Spackle, acrylic 130 × 165 × 116 Property of the artist Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer



Ракушка 2011 Монтажная пена, шифер, шпаклевка, акрил 137 × 125 × 60 Коллекция Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина, Москва Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Shell
2011
Polyurethane foam, slate, Spackle, acrylic
137 × 125 × 60
Collection of the Foundation of Vladimir
Smirnov and Konstantine Sorokin, Moscow
Photo: Andrew Yagubsky, Alexel Lerer

Ракушка 2012 Монтажная пена, металлическая арматура, керамическая черепица 250 × 250 × 150 Гран-при Kyiv Sculpture Project Коллекция Игоря Воронова Центральный ботанический садим Н.Н. Гришко, Киев

Shell
2012
Polyurethane foam, metal armature, ceramic roof tile
250 × 250 × 150
Winner of Grand Prix, Kyiv Sculpture Project
Collection of Igor Voronov
Grishko Central Botanical Garden, Kyiv



Неявные формы 2010-2012

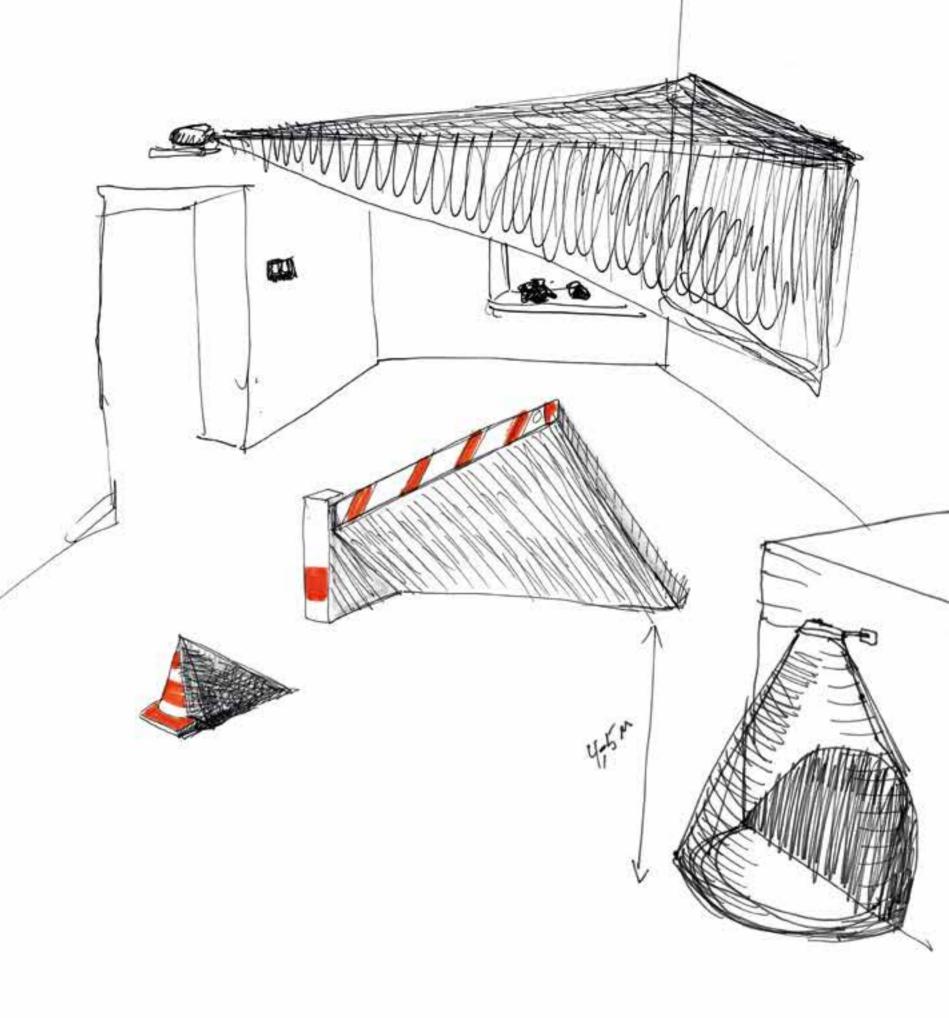
«Неявные формы» базируются на трансформации того, что зачастую невидимо и эфемерно, в свою противоположность — во что-то весомое и загромождающее пространство. Кадырова облекает в физическую форму световые лучи и тени, вылепливая их из цемента. Лампы, видеокамеры, фары автомобилей, камеры безопасности, электрические розетки и выключатели — все эти приборы излучают световые волны или отбрасывают тени, редко регистрирующиеся нашим сознанием. Однако эта невидимость весьма мнима, так как на самом деле эти приборы вмешиваются в нашу жизнь со значительными последствиями, колеблющимися от позитивного освещения темных пространств до угрожающего вмешательства в приватную сферу человека.

Отдельные объекты «Неявных форм» формируются внутри выставочного пространства с учетом его архитектурных особенностей, призванных подчеркнуть мнимую невидимость света и тени. Так, например, создавая эту работу в выставочном центре Ле Мулен под Парижем, Кадырова брала в расчет узкие коридоры старинной фабрики, особо располагающие к подобным масштабным цементным интервенциям, которые в буквальном смысле загромождают проход и мешают движению, тем самым подчеркивая неотступное присутствие «неявных форм».

Invisible Forms 2010-2012

Invisible Forms is based on the transformation of something usually invisible and ephemeral into its opposite – something heavy and massive. Kadyrova gives physical form to rays of light and shadows, fashioning them from cement. Lamps, video-cameras, headlights, security cameras, electric sockets and light switches – all these devices emit light waves or cast shadows that are rarely registered by our consciousness. Yet this invisibility is quite illusory because these devices actually invade our lives with significant consequences ranging from the positive lighting of dark spaces to threatening interference in a person's private sphere.

The individual objects of *Invisible Forms* are formed inside the exhibition space, taking into consideration its architectural features designed to emphasize the imaginary invisibility of light and shadow. So, for example, when making the work for the Galleria Continua / Le Moulin outside Paris, Kadyrova took into account the narrow corridors of the former old factory, especially suited for such large-scale cement installations that clutter the passages and obstruct movement, thus highlighting the relentless presence of "invisible forms."







Kamepa слежения 2012 Камера наблюдения, деревянный каркас, гипсокартон, цемент 250 × 380 × 260 Собственность автора и GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin Производство «Изолеция. Платформа культурных инициатив», Донецк, Жураина Фото: Oak Taylor-Smith

Security Camera

2012
Surveillance camera, wooden frame, drywally, cement
250 × 380 × 260
Courteey of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin
Production of JizoNatisia. Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Ukraine
Photo: Oda Taylor-Smith







Bидеокамера 2012 Видеокамера, деревянный каркас, гипсокартон, цемент 260 × 220 × 320 Courtesy of the artist and CALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin Production of Izohatsia. Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Ukraine Ph. Oak Taylor-Smith

Video Camera
2012
Video camera, wooden frame, drywall, cement
260 × 220 × 320
Courtesy of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin
Production of Izohyatsia, Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Ukraine
Photo: Oak Taylor-Smith

Лампа настольная

2011
Лампа, цемент
56 × 20 × 28
Собственность автора
Фото: Сергей Ильин

Table Lamp 2011 Lamp, cement 56 × 20 × 28 Property of the artist Photo: Sergey Illin

Press Release 2011 Lamp, cement, block of wood 60 × 30 × 30 Property of the artist

Пресс-релиз 2011 Лампа, цемент, деревянный брусок 60 × 30 × 30 Собственность автора





Выключатели 2011 Выключатели, цемент 12 × 12 × 4 Собственность автора

Light Switches 2011 Light switches, cement 12 × 12 × 4 Property of the artist



Электрощиток

2011
Металлический бокс, цемент 52 × 30 × 13
Собственность автора Фото: Сергей Ильин

Fuse Box 2011 Metal box, cement 52 × 30 × 13 Property of the artist Photo: Sergey Illin

Data Extraction 2011-2013

Асфальтовая серия Кадыровой – многогранный проект, объединяющий несколько, на первый взгляд, разрозненных художественных практик. На одном из уровней интерпретации он может рассматриваться как комментарий к преобразованиям городского пространства, которые претерпевал Киев во время подготовки к футбольному чемпионату Евро-2012. Город активно перестраивали и прихорашивали в ожидании иностранных гостей. Ремонт дорог стал одним из главных пунктов такого благоустройства. За несколько месяцев до чемпионата реконструкция и замена дорожного полотна приобрела такие масштабы, что весь город был заполонен нагромождениями отработанных асфальтовых кусков. В этом прожившем жизнь асфальте художница увидела портрет города, который уходил в небытие.

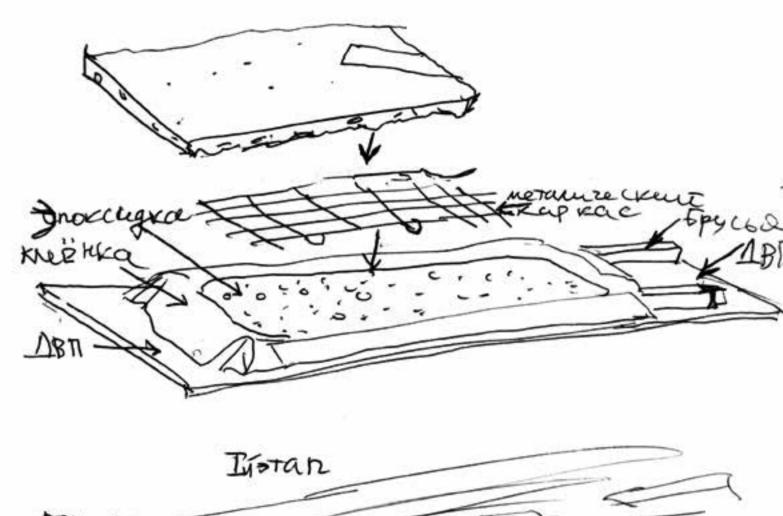
Наследуя художественную стратегию реди-мейда, то есть помещение готового объекта в художественное пространство, Кадырова решила создать коллекцию киевских улиц, собрав обломки асфальтовых дорог. Тот факт, что объекты этой серии не были специально созданы для художественного пространства, а собраны на улицах города, привнес несомненный социальный компонент в интерпретацию проекта. Эти объекты служат индексным знаком, своеобразным метафорическим трамплином, который катапультирует зрителя в поле социальных рефлексий, заставляя задуматься над проблемами инфраструктуры города, а также над его историческим развитием.

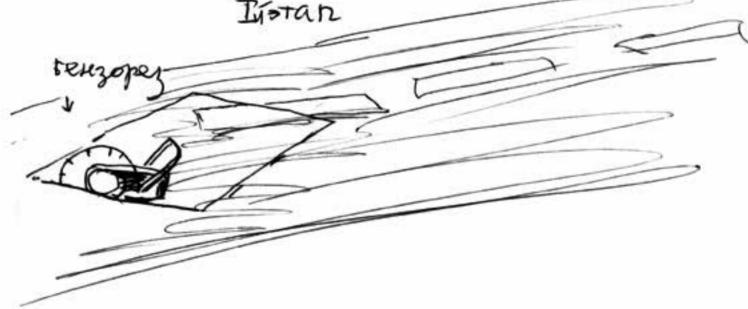
Попадая в выставочное пространство, асфальт моментально обрастает не только социальными, но и формально-эстетическими смыслами, начиная балансировать на грани инсталляционного объекта, скульптуры и живописи. Кадырова усиливает такую жанровую неопределенность, скрупулезно отбирая куски асфальта, отыскивая уже готовые композиции в трещинах и выбоинах бывших дорожных покрытий и придавая им определенный выставочный формат, типичный для среднемасштабных художественных полотен. Многие асфальтовые работы прочитываются как пейзажи, на которых можно угадать линию горизонта, либо же как некие абстрактные живописные композиции. Более того, эти асфальтовые объекты – условно плоские (их высота и ширина больше, нежели толщина); они висят на стене, формально наследуя параметры живописной картины.

Материал и размеры работ придают еще одну интерпретационную грань этому проекту. Асфальтовые куски, несмотря на свой среднемасштабный формат, весьма тяжелы. Для многих из них приходится укреплять галерейные стены, а иногда вообще отказываться от развески особо тяжелых «полотен», так как технические параметры здания не выдерживают нагрузки. Подобные инсталляционные трудности сближают проект с практиками процессуального искусства 1960-х годов, которое часто упражнялось в институциональной критике, привнося в галерею объекты, которые это пространство не имело возможности вместить. Привлекая внимание к подобной «технической цензуре», художники поднимали вопрос о природе искусства: если искусство – это то, что выставляется в художественном пространстве, то чем являются работы, которые в него не помещаются?

Асфальтовые объекты Кадыровой продолжают разговор о природе искусства, парадоксальным образом объединяя дюшановскую традицию реди-мейда, модернистский формализм, процессуальное искусство и институциональную критику, являясь одновременно таким простым и таким сложным художественным жестом.

II & eran





Data Extraction 2011-2013

Kadyrova's asphalt series is a multifaceted project, uniting several, at first glance, disparate artistic practices. On one level of interpretation it can be considered a commentary on the transformations that Kyiv's urban space underwent during preparations for the Euro 2012 football championship. The city was actively renovated and beautified in anticipation of foreign visitors. The renovation of roads became one of the main objects of this process. In the months leading up to the tournament the reconstruction and replacement of the roads reached such proportions that the entire city was full of piles of discarded pieces of asphalt. In this expired asphalt the artist saw a portrait of the city now passing into history.

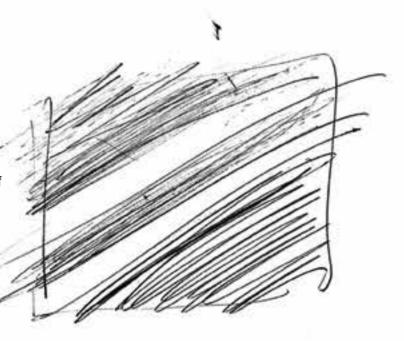
Following the artistic strategy of the readymade, Kadyrova decided to create a collection of Kyiv's streets out of fragments of asphalt roads. The fact that the objects in this series were not created specially for an art space but collected on the city streets adds an unmistakable social aspect to the interpretation of this project. These objects serve as a clue, a certain metaphorical trampoline that catapults the viewer into the field of social reflections, forcing him/her to think about the problems of the city's infrastructure as well as its historical development.

Upon entering the exhibition space, the asphalt is instantly endowed with not only social but also formal-aesthetic ideas, balancing on the verge of installation object, sculpture and painting. Kadyrova intensifies this indeterminacy of genre by scrupulously selecting pieces of asphalt, looking for already existing compositions in the cracks and ruts of the former road surface and shaping them into a particular exhibition format of typical mid-sized artistic canvases. Many of the asphalt works can be read as landscapes where one can infer the horizon line, or as abstract painting compositions. Furthermore, these asphalt objects are relatively flat (their height and width are greater than their thickness); they hang on the wall, formally assuming the parameters of paintings.

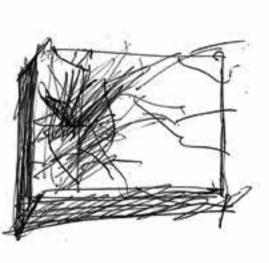
The works' material and dimensions add yet another angle for interpreting this project. The pieces of asphalt, despite their mid-sized format, are extremely heavy. In order to display

them, it is necessary to change the gallery walls or avoid hanging the especially heavy "canvases," since the technical parameters of the building cannot take their weight. Such installation challenges ally this project with the practices of process art in the 1960s, which was often used in institutional critique when objects that did not fit into the space were brought to the gallery. By drawing attention to this "technical censorship" the artists questioned the nature of art: if art is that, which is exhibited in art spaces, then what are the works that don't fit inside?

Kadyrova's asphalt objects continue the discussion about the nature of art, uniting Duchamp's tradition of the readymade with modernist formalism, process art and institutional critique in a paradoxical way, through an artistic gesture that is both so simple and so complex.













Data Extraction — Kyiv EURO 2012 2011 Металлическая арматура, эпоксидная смола, асфальт 95 × 97, 282 × 155 Собственность автора Ріпсыкиктсепте, Киев фото: Сергей Ильин

Data Extraction – Kyiv EURO 2012 2011 Metal armature, epoxy resin, asphalt 95 × 97, 282 × 155 Property of the artist PinchukArtCentre, Kyiv Photo: Sergey Illin

Data Extraction — Kyiv EURO 2012 2011 Металлическая арматура, эпоксидная смола, асфальт 130 × 189 Собственность автора Ріпсниклесніте, киев фото: Сергей Ильин

Data Extraction – Kyiv EURO 2012 2011 Metal armature, epoxy resin, asphalt 130 × 189 Property of the artist PinchukArtCentre, Kyiv Photo: Sergey Illin





Data Extraction — Autostrada SA-RC 2013 Металлическая арматура, эпоксидная смола, асфальт 210 × 130 Собственность автора Фото: Ela Bialkowska, OKNO STUDIO

Data Extraction – Kyiv EURO 2012

2011 Металлическая арматура, эпоксидная смола, асфальт 95 × 97 Собственность автора

Data Extraction – Autostrada SA-RC

Metal armature, epoxy resin, asphalt 210 × 130 Property of the artist Photo: Ela Bialkowska, OKNO STUDIO

Data Extraction – Kyiv EURO 2012

Metal armature, epoxy resin, asphalt 95 × 97 Property of the artist

Data Extraction – Киев ARSENALE

2012
Металлическая арматура, эпоксидная смола, асфальт 21 × 30
Собственность автора Фото: Ela Bialkowska, OKNO STUDIO

Data Extraction – Kyiv ARSENALE 2012 Metal armature, epoxy resin, asphalt 21 × 30 Property of the artist Photo: Ela Bialkowska, OKNO STUDIO



Металлическая арматура, цемент, смола, асфальт 150 × 150 × 150 Коллекция Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Музей современного искусства в Варшаве) РіпслыкАтсепте, Киев, Украина Фото: Сергей Ильин

Sphere 2011

Metal armature, cement, tar, asphalt 150 × 150 × 150 Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw, Poland PinchukArtCentre, Kylv, Ukraine Photo: Sergey Illin

SHORTLISTED ARTISTS 20 HOMIHAHTIB Андрій Галашин Даніїл Галкін Гамлет Зіньновський Добриня Іванов Микита Надан Жанна Кадирова Тарас Каменной Аліна Клейтман WHEN PERSON

W 623-0-636

Толпа 2012

Отправной точкой для создания «Толпы» послужили газеты различных стран мира, которые Кадырова собирала на протяжении 2012 года. Художница вырезала силуэты людей из каждой страницы каждой газеты, ранжировала эти силуэты от больших к меньшим, выстраивая таким образом композицию по принципам линейной перспективы.

Каждая такая вырезка выставляется вертикально, зажатой между двумя отдельно стоящими стеклянными поверхностями, которые образуют некий лабиринт в пространстве галереи. Скульптурная интуиция Кадыровой превращает «картинки под стеклом» в инсталляционное пространство, в котором зритель обнаруживает себя не столько смотрящим на силуэты людей, вырезанных из газет, сколько окруженным этими людьми. Более того, силуэты двухмерной газетной репрезентации, выставленные и освещенные по скульптурным принципам, неожиданно «оживают», начиная отбрасывать тень, что является прерогативой тела живого, а не его плоского изображения.

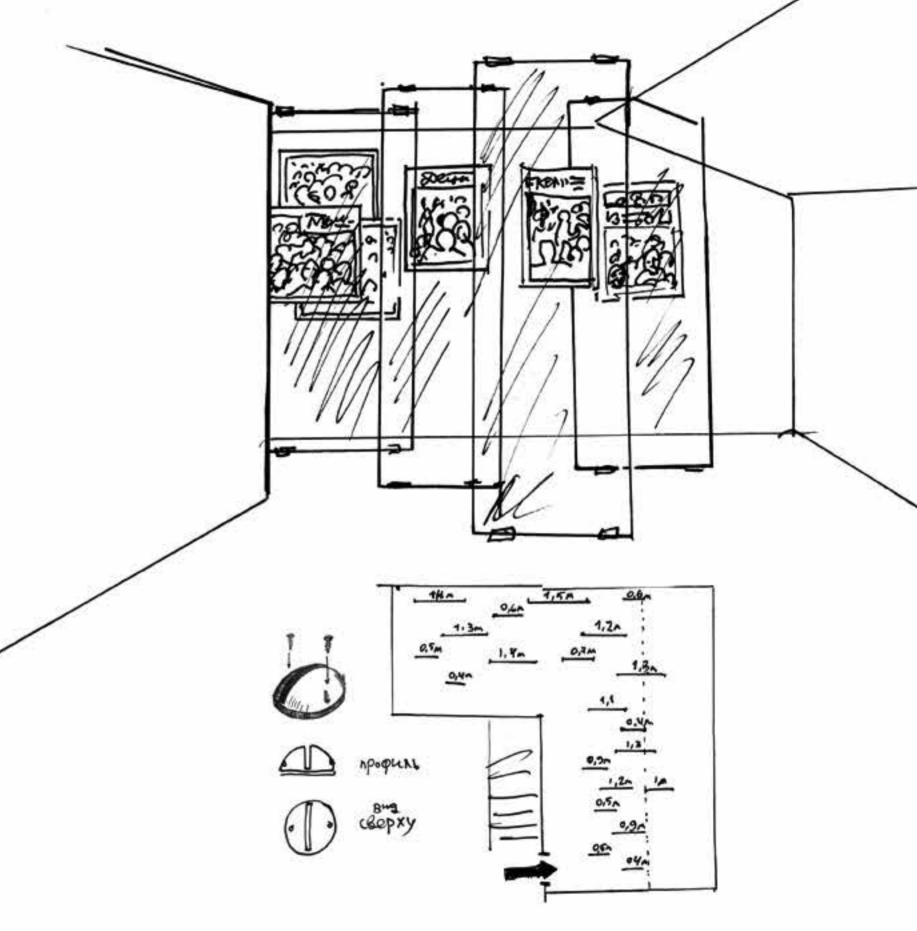
Зрители, чьи тени сливаются с тенями газетных силуэтов, в буквальном смысле имплицированны как часть того общества, что попадает на газетные страницы. Каждый посетитель инсталляции становится частью медиареальности. В этом художественном жесте можно увидеть и продолжение сакраментального высказывания Энди Уорхола про то, что в будущем каждый станет знаменитостью хотя бы на 15 минут. Однако инсталляционное пространство Кадыровой, наполненное людьми-призраками и сложным переплетением их теней, можно интерпретировать и как метафору общества постоянного надзора, где каждый рискует потерять приватность и оказаться на медиаарене. Сумеречные тени «Толпы», как визуальное эхо, как отголоски присутствия тех, кого уже на самом деле нет рядом, заставляют нас также задуматься об идее общества в его диахроническом аспекте, где не только горизонтальные отношения между ныне живущими, но и вертикальные связи, соединяющие нас с предыдущими поколениями, составляют сложную социальную ткань того, что мы называем обществом.

Crowd 2012

The idea for *Crowd* emerged from newspapers from countries all over the world that Kadyrova collected in 2012. The artist cut out silhouettes of people from each page of every newspaper and arrayed these figures from large to small, thus constructing a composition according to the principles of linear perspective. Kadyrova also kept the original frames of the newspapers' pages, showing the issue date, country, price, sometimes even the weather and exchange rate for that day – in other words, that archival information that organizes levels of reality into some kind of coordinate system that measures the passing of time.

Each of these compositions is displayed vertically, pressed between two freestanding glass surfaces, which form a kind of labyrinth in the space of the gallery. Kadyrova's sculptural intuition transforms these "pictures under glass" into an installation space where the viewer finds him/herself not so much looking at the figures of people cut out of newspapers as surrounded by these people. More so, the silhouettes – two-dimensional newspaper representations – displayed and lit according to sculptural principles, unexpectedly "come to life" and begin to cast shadows, which is usually the prerogative of a living body and not its flat likeness.

The viewers, whose shadows mingle with the shadows of the newspaper cutouts, are literally implicated in the society that ends up on the newspaper pages. Each viewer of the installation becomes a part of media reality. In this artistic gesture we can see the continuation of Andy Warhol's sacred utterance that in the future everyone will have their 15 minutes of fame. Still, Kadyrova's installation space, filled with people-apparitions and their complex intertwining of shadows, can also be interpreted as a metaphor of society under constant surveillance, where everyone is at risk of losing privacy and ending up in the media arena. The dusky shadows of Crowd, like a visual echo, like the traces of the presence of those who are not actually here, also make us think about the diachronic aspect of society, with its complex social fabric constituted not only by horizontal relationships between those living today but also by the vertical ties connecting us with previous generations.



Толпа

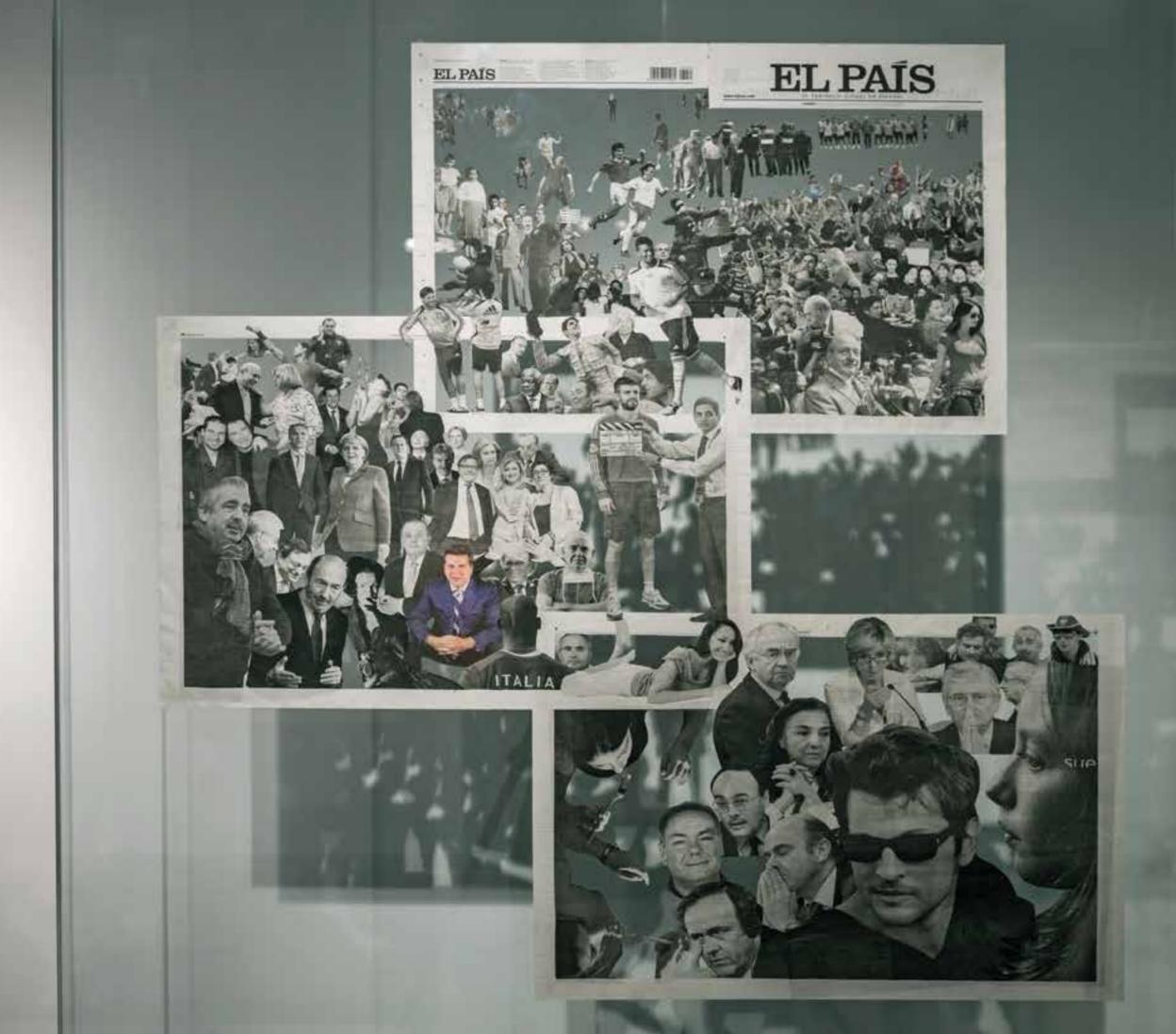
2012 Газеты, каленое стекло Высота 300 см Собственность автора При поддержке Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина Риссыкитесть; киев

Crowd

2012
Newspaper, tempered glass
Height 300 cm
Property of the artist
With the support of the Foundation
of Vladimir Smirnov
and Konstantine Sorokin







Памятник новому памятнику 2007-2009

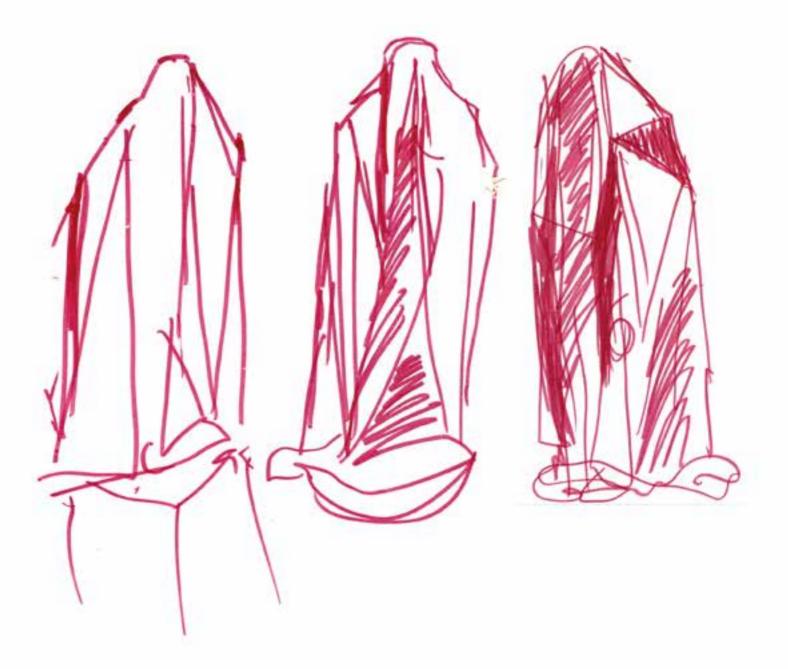
Шаргород, Винницкая область, Украина

Более чем через двадцать лет после обретения независимости украинское общество продолжает переживать острый конфликт интерпретаций (не)принятия различных аспектов своего исторического наследия. Один из ярких показателей подобного разногласия проявляется в отношении исторических монументов. Демонтировать ли памятники героям предыдущих эпох, чье благотворное влияние на развитие Украины сегодня оспаривается? Ставить ли памятники тем, чья деятельность раньше цензурировалась и изглаживалась из исторической памяти?

С присущей ей долей иронии Кадырова создает «Памятник новому памятнику», скульптуру в полный человеческий рост из белого кафеля, которая выглядит как монумент, накрытый белой простыней накануне своей инаугурации. В кафельной белой массе, несомненно, прочитываются очертания стоящего человеческого тела, однако идентичность «нового героя» неопознаваема. За метафорической белой простынью может скрываться кто угодно. Таким образом скульптура Кадыровой не столько комментирует историко-политические игры современной Украины, сколько активизирует психологическоментальную наполненность каждого смотрящего. Зрители начинают видеть в памятнике то, что они хотят и способны увидеть: кто-то – незаслуженно забытых украинских деятелей культуры, кто-то – своих собственных детей, а кто-то – нового бога, по словам самой художницы, которая собирала комментарии присутствующих во время открытия памятника в Шаргороде летом 2009 года.

Жители Шаргорода, наблюдающие процесс создания «Памятника новому памятнику», не смогли прийти к единой интерпретации личности «нового героя». Однако скульптура Кадыровой сблизила местное население, живо занявшееся окультуриванием маленького заброшенного сквера, в котором стоит памятник. На этом месте выложили брусчатые дорожки, поставили новые лавочки и фонари и даже убрали развязку газовых труб, пересекающих сквер. Этот процесс объединил коммунальные хозяйства, газовую контору и местных активистов, привлек в единую, конструктивную команду людей с разными политическими взглядами и культурными ожиданиями, которые быстро прониклись энтузиазмом облагораживания территории местной общины. В конечном итоге жители Шаргорода наградили Кадырову грамотой за благоустройство города, до конца не осознавая, что скульптура художницы стала лишь катализатором их собственной заботы о среде своего обитания.

В этом объединении состоит главный эффект работы Кадыровой. Возможно ли его экстраполировать на украинское общество в целом, лингвистически и культурно разрозненное? Если Украине не удается прийти к консенсусу в языковом вопросе или в интерпретациях многих травматических событий прошлого, то, может быть, социально-культурные элементы, объединяющие украинское общество, должны локализироваться в чем-то другом — например, в заботе о локальном: о своем доме, дворе, улице или городе, которую невозможно проявлять, не вступая в диалог с соседями. А что есть гражданское общество как не добропорядочное соседство?



Monument to a New Monument 2007-2009

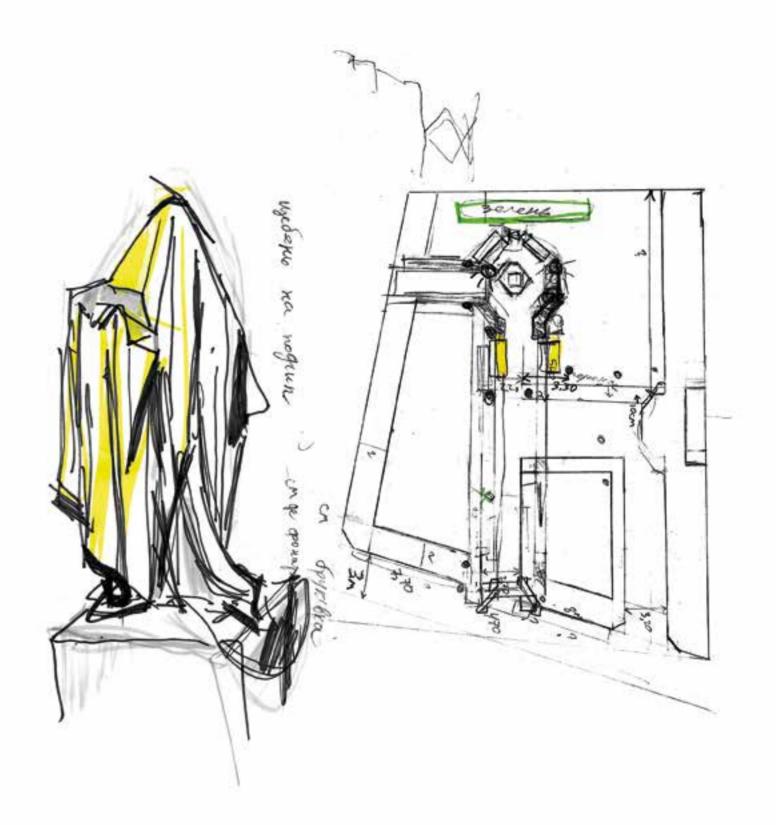
Sharhorod, Vinnytsia oblast, Ukraine

More than twenty years after gaining independence, Ukrainian society is still experiencing a deep conflict of interpretation in relation to the (non)acceptance of various aspects of its historical heritage. One striking indication of this controversy is manifested in relation to historical monuments. Should the monuments to heroes of previous eras, whose positive influence on Ukraine's development is disputed today, be dismantled? Should monuments be erected to those whose activities were previously censored and effaced from historical memory?

With her characteristic sense of irony, Kadyrova created the Monument to a New Monument, a sculpture the size of a person, made from white tile, which looks like a monument covered with a white sheet just before its unveiling. The shape of a standing human body can certainly be inferred from the mass of white tile, but the identity of the "new hero" is unrecognizable. Anyone could be hidden beneath the metaphorical white covering. In this way Kadyrova's sculpture, rather than commenting on the historical-political games of contemporary Ukraine, activates the psychological-mental matter of every viewer. The viewers begin to see whatever they want and are capable of seeing in the monument: one sees an undeservingly forgotten Ukrainian cultural figure, one sees their own children, and one sees a new god, according to the artist, who collected comments from those present at the opening of the monument in Sharhorod in summer 2009.

Observing the process of creating the Monument to a New Monument, the residents of Sharhorod could not agree on one interpretation of the identity of the "new hero." Still, Kadyrova's sculpture drew local residents closer together through their active work fixing up the small, abandoned square where the monument now stands. They laid out paths paved with stones, installed new benches and lamps and even removed the network of gas pipes that had crossed the square. This process united the municipal utilities, the gas company and local activists, drawing them into one constructive team of people with diverse political views and cultural expectations who were quickly imbued with enthusiasm for beautifying their local community's terrain. In the end, Sharhorod's residents awarded Kadyrova a diploma for town improvement without fully realizing that the artist's sculpture merely catalyzed their own concern for their surroundings.

This cooperation is the main effect of Kadyrova's work. Is it possible to extrapolate to the entire, linguistically and culturally varied Ukrainian society? If Ukraine can't manage to reach consensus on the language issue or the interpretations of many traumatic past events, then perhaps Ukrainian society's unifying social-cultural elements should be localized in something else – for example, in taking care of the local – one's own home, yard, street or city, which is impossible to do without entering into dialogue with one's neighbors. And what is civil society but good neighborliness?







Памятник новому памятнику

2009
Бетон, арматурный каркас, монтажная пена, кафельная плитка, камень, брусчатка, лавки, фонари
70 × 200 × 60 (фигура), 256 × 150 × 256 (постамент)
Проект создан в рамках резиденции «Щаргородрафинад» А.Л. Погорельского
Улица Ленина, Шаргород, Украина

Monument to a New Monument 2009 Concrete, reinforced frame, polyurethane foam, ceramic tile, stone, paving stones, benches, streetlamps 70 × 200 × 60 (figure), 256 × 150 × 256 (pedestal) Project made for Alexander Pogorelsky's Shargororafinad' art residency Lenin Street, Sharhorod, Ukraine

Форма света 2011

Пейзажная аллея, Киев, Украина

История создания городской скульптуры «Форма света», которая концептуально является частью проекта «Неявные формы», тесно переплетается с недавними спорными событиями застройки Пейзажной аллеи в Киеве — знакового исторического места, на котором в Средневековье располагались каменные княжеские палаты правящей элиты Киевской Руси. Пейзажная аллея и прилегающая к ней территория руин Десятинной церкви как символические места власти постоянно притягивают различные силы, от религиозных институций до строительных компаний, борющихся за свое физическое присутствие на аллее, таким образом пытаясь обосновать свои собственные претензии на власть

Им противостоят ряд гражданских и художественных инициатив, старающихся сохранить Пейзажную аллею прежде всего как парковую зону, из которой общество не должно быть вытеснено частным капиталом. Однако далеко не все художественные начинания, даже если они служат благородной цели сохранения парковой зоны, получают одобрение и самой художественной среды, и широкой общественности. Борьба за Пейзажную аллею и по сей день является той лакмусовой бумажкой, которая демонстрирует отсутствие действенных механизмов функционирования гражданского общества в Украине, где люди часто не способны вести общественный диалог.

Таким образом, огромный восьмитонный бетонный конус, визуализирующий неосязаемый свет, якобы льющийся из фонаря, используемого на киносъемках, приобретает дополнительные коннотации в контексте проекта Кадыровой «Неявные формы», работы которого не только выявляют невидимое, но также обращают внимание зрителя на то, насколько это «невидимое» загромождает наше жизненное пространство. Киношный фонарь «проливает» бетонный свет, обнажая таким образом точки общественного напряжения, касающиеся вопросов украинского публичного пространства.

Form of Light 2011

Peizazhna Lane, Kyiv, Ukraine

The history of the creation of the public sculpture Form of Light, which is conceptually part of the project Invisible Forms, is intertwined with the recent controversy surrounding construction on Peizazhna Lane in Kyiv – an important historical place where in the Middle Ages the ruling elite of Kyivan Rus' built their noble stone palaces. As symbolic sites of power, Peizazhna Lane and the adjacent ruins of the Desiatynna Church constantly attract various forces, from religious institutions to construction companies, who contend for physical presence in the area in an attempt to substantiate their own claims to power.

They are meeting resistance from a number of civic and artistic initiatives who are striving to preserve Peizazhna Lane primarily as a park zone from which the community should not be pushed out by private capital. Still, few artistic endeavors, even if they serve the noble purpose of preserving a park, meet with the approval of both the artistic community and the public at large. To this day the struggle for Peizazhna Lane is a litmus test that demonstrates the lack of effective mechanisms for a functioning civil society in Ukraine, where people often are not capable of engaging in public dialogue.

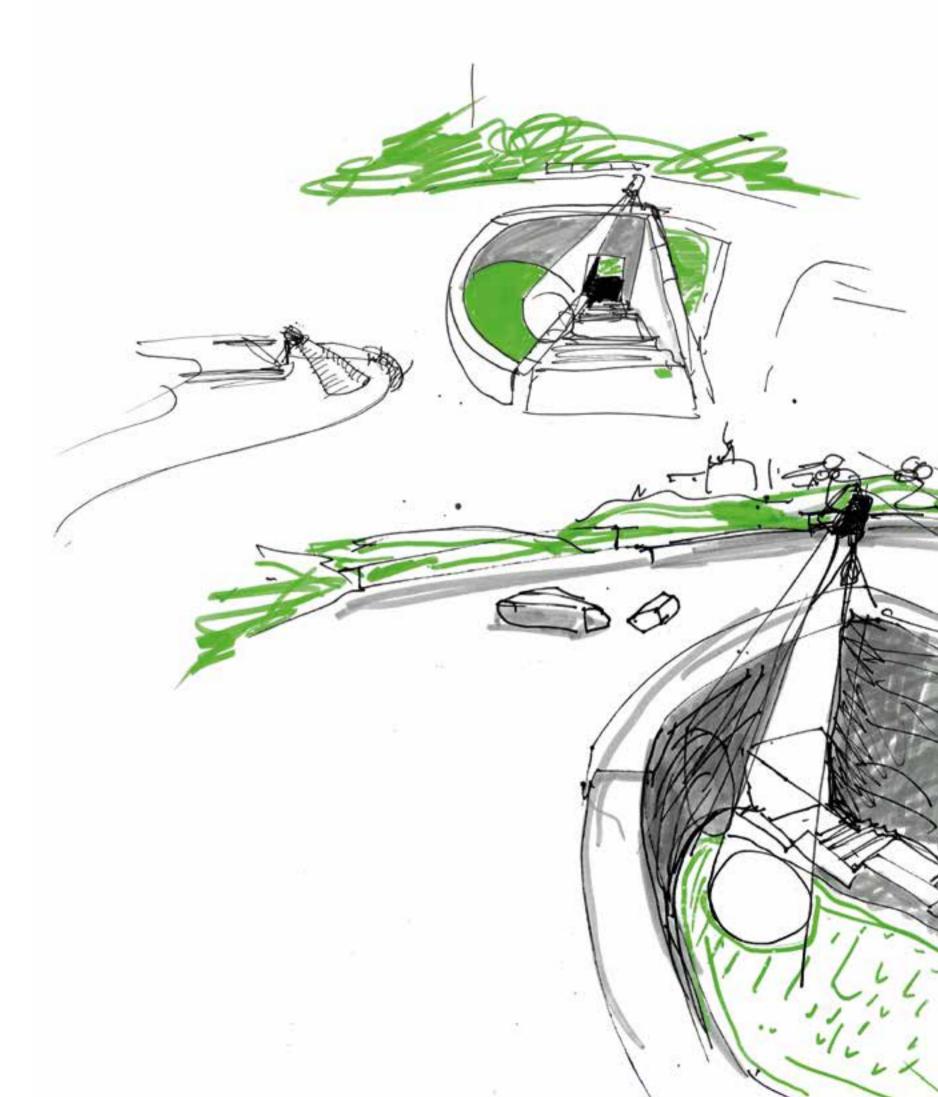
And so the massive, eight-ton concrete cone, visualizing the impalpable light seeming to effuse from a film production lamp, acquires additional connotations in the context of Kadyrova's project Invisible Forms, whose works not only reveal the invisible, but also draw the viewer's attention to how much that "invisible" encumbers our living space. The lamp "pours out" concrete light, thus exposing points of social tension related to questions of Ukrainian public space.



2011 ОСВЕТИТЕЛЬНЫЙ ПРИБОР, МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ КАРКАС, БЕТОН ВЫСОТА 800 СМ Пейзажная аллея, Киев

Form of Light

Floodlight, metal frame, concrete Height 800 cm Peizazhna Lane, Kyiv





Яблоко 2010

Пермь, Россия

История российского города Пермь, куда Кадырова была приглашена для создания городской скульптуры, буквальным образом инкорпорирована в основу «Яблока», крупного объекта диаметром три метра, установленного перед Пермской краевой библиотекой имени Горького. Основная часть скульптуры сделана из фрагментов кирпичных стен старинных полуразрушенных пермских домов, один из которых, 120-летней давности, демонтировали прямо на глазах у художницы. Ржаво-коричневая «мякоть» — история города, воплотившаяся в старом кирпиче, — покрыта зеленым глянцевым кафелем, символом блестяще-гламурного и часто слишком поверхностного преображения городского пространства.

В яблоке-городе, от которого откусывают хаотично, по частям, многочисленные инвесторы, девелоперы и прочие бизнесмены легкой руки, начинает проступать изъеденный временем исторический слой, его руины. Современные реконструкции городского пространства, не учитывающие историю места, вопреки своей функции благоустройства, воспринимаются как грубые укусы в тело города, теряющего свою целостность.

У пермского «Яблока» существует скульптура-предшественник, сравнительно небольшой огрызок фрукта, который входит в серию «Монументы мусору». Впервые у Кадыровой возникла ассоциация с историческими архитектурными объектами как с обкусанными и выброшенными плодами во время художественной резиденции в Шаргороде, располагающейся на территории бывшего Сосновского сахарного завода в Винницкой области. Кусок яблока, слепленный из фрагментов столетней кирпичной заводской стены, стал рефлексией на историю этого предприятия, ведущего свое начало с конца XIX века и успешно работавшего вплоть до 1990-х.

После экономического послеперестроечного кризиса, во время которого завод существенно сократил свои производственные мощности, его продали неким частным предпринимателям в надежде на то, что производство будет восстановлено. Несмотря на контрактные обязательства, новые хозяева вырезали и утилизировали весь металл, вплоть до несущих конструкций, варварски разрушив все архитектурное и индустриальное наследие этого места. В результате культурной конверсии бывший Сосновский сахарный завод, более не подлежащий восстановлению как промышленный объект, превратился в успешную художественную инициативу, благодаря которой происходит осмысление исторических и культурных процессов, касающихся постсоветских территорий.

Так метафорически Кадырова воскрешает заброшенное архитектурное наследие и побуждает зрителей к разговору о гражданской ответственности за места своего проживания и жизнедеятельности.

Apple 2010

Perm, Russia

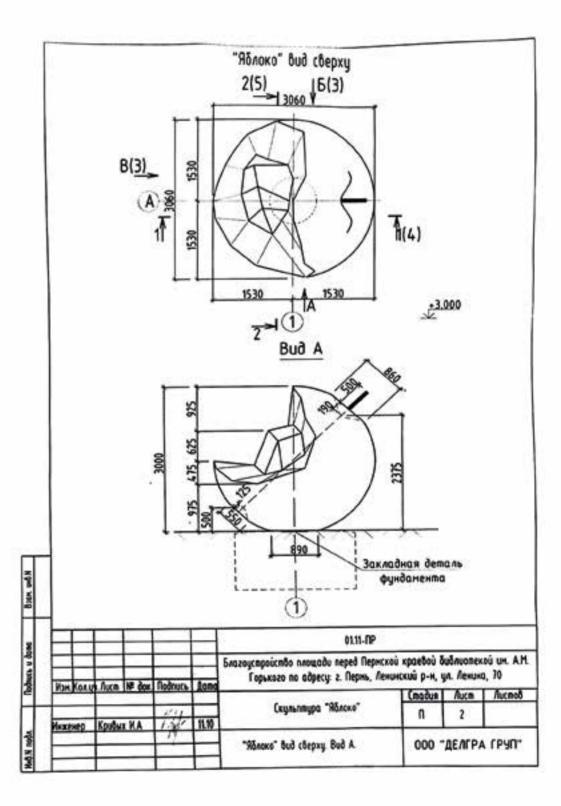
The history of the Russian city Perm, where Kadyrova was invited to make a public sculpture, is literally incorporated into the essence of *Apple*, a large object (with a 3-meter diameter) that stands in front of the Gorky Perm Regional Library. The main part of the sculpture is made of fragments of brick walls from old, partially ruined Perm buildings, one of which (a 120-year-old building) was dismantled right before the artist's eyes. This rusty-brown "inside" – the history of the city embodied in old brick – is covered with glossy green tile, a symbol of the shiny-glamorous and often overly superficial transformation of urban space.

As the apple-city is bitten away chaotically, piece by piece, by numerous investors, developers and other heedless businessmen, its historical layer, eaten away by time, and its ruins emerge. Contemporary reconstructions of urban space that do not take the history of the place into account, despite their objective of improvement, are perceived as crude bites into the body of the city, which is losing its integrity.

The Perm Apple has a sculpture-predecessor – a relatively small apple core that is part of the series Trash Monuments. Kadyrova first began to associate historical architectural objects with gnawed and discarded fruits as an artist-in-residence on the territory of the former Sosnovskyi sugar refinery in Sharhorod, Vinnytsia oblast. A piece of apple made of fragments of centuries-old brick factory walls became a reflection on the history of that enterprise, which operated successfully from the end of the 19th century until the 1990s.

After the economic crisis following perestroika, when the refinery significantly cut back its production capacity, it was sold to private entrepreneurs in hopes that production would be reinstated. In spite of their contractual obligations, the new owners removed and disposed of all the metal, down to the load-bearing structures, barbarically destroying the entire architectural and industrial heritage of the place. Following a cultural conversion the former Sosnovskyi sugar refinery, no longer suitable for reinstatement as an industrial object, has turned into a successful artistic initiative for reflection on historical and cultural processes related to post-Soviet territories.

In this way Kadyrova metaphorically resurrects abandoned architectural heritage and prompts viewers to discuss civic responsibility for the place where one lives.





Яблоко 2010 Бетон, цемент, фрагменты кирпичных стен, керамогранит 300 × 300 × 300 Улица Леима, Пермь, Россия Фото: Александр Хомутов

Apple 2010 Concrete, cement, brick wall fragments, porcelain tile 300 × 300 × 300 Lenin Street, Perm, Russia Photo: Alexander Khormutov



Клумба 2011

Шаргород, Винницкая область, Украина

Присутствие Кадыровой в Шаргороде давно переросло масштабы художественной резиденции, проводившейся в этом городе в течение нескольких лет. Тесное сотрудничество с местными жителями и различными институциями Шаргорода сделало художницу желанной гостьей, которая часто приезжает на территорию бывшего Сосновского сахарного завода (место шаргородской художественной резиденции) в поисках творческого материала и возможности экспериментирования. Формальные поиски Кадыровой также часто выходят за рамки художественной резиденции и выливаются в городские интервенции или публичные скульптуры, облагораживающие облик Шаргорода. «Клумба» является одним из таких художественных жестов, который иронически преображает кафель с цветочным рисунком в грядку символических цветов, таким образом «оживляя» картинку на кафеле, трансформируя ее в то, что она стремится репрезентировать.

Flower Bed 2011

Sharhorod, Vinnytsia oblast, Ukraine

Kadyrova's presence in Sharhorod has long outgrown the scope of the artist residency held there for several years. Close cooperation with the town's residents and various Sharhorod institutions has made the artist a desired guest who often comes to the territory of the former Sosnovskyi sugar refinery (the location of the Sharhorod artist residency) in search of creative material and the opportunity to experiment. Kadyrova's formal explorations also often exceed the boundaries of the artist residency and overflow into urban interventions or public sculptures, ennobling the image of Sharhorod. Flower Bed is one such artistic gesture, which ironically transforms flower-patterned tile into a bed of symbolic flowers, thus "enlivening" the picture on the tile, transforming it into what it aims to represent.



2011 , Бетонная ваза советского времени, цемент,

кафельная плитка

170 × 170 × 90

7O × 17O × 9O роект создан в рамках резиденции «Щаргородрафинад» А.Л. Погорельского пина Ленина Шаргород, Указина

Flower Bed

2011 Soviet-era concrete flowerpot, cement, ceramic tile

170 × 170 × 90

oject made for Alexander Pogorelsky's "Shargororafinad" art residency nin Street, Sharhorod, Ukraine





Лавки-графики 2008

Киев, Украина

Первый выход Кадыровой в городское пространство произошел летом 2008 года под эгидой фонда «Эйдос», который разработал программу «Город – территория искусства» для привлечения художественных работ в публичную сферу. Кадыровой было предложено место перед одним из киевских банков, который согласился проспонсировать некий скульптурный проект, направленный на облагораживание прилегающей территории. Этим проектом художница открыла серию «Расчет», иронически изображающую последствия бездумной погони за экономическим приростом. В городском пространстве развалившиеся диаграммы и убежавшие графики приобрели гипертрофированные масштабы, метафорически отражающие реальные размеры экономического кризиса.

Формально скульптуры «Лавок-графиков» напоминают минималистические композиции Роберта Морриса и других практиков редуцированной эстетики 1960-х годов. Незамысловатые брусы «графиков», облицованные кафельной плиткой основных цветов, имеют форму латинской буквы L – форму скульптуры, которая стала знаковой для Морриса. Однако за подобной формальной схожестью стоит кардинально иная художественная программа. Кадырова смещает акцент зрительского участия с осознания параметров своего собственного тела – а именно эта функция скульптуры как «мерной линейки», с помощью которой человек ощупывал и выявлял свои собственные физические параметры, лежала в основе минимализма 1960-х. Кадырова выявляет не физическое, а социальное, трансформируя минималистическую скульптуру в метафорический портрет экономического кризиса.

В «Лавках-графиках» место расположения и семантическая наполненность скульптуры являются примером удачного художественного симбиоза, где банковская институция как один из главных игроков экономической системы спонсирует иронически-критическое изображение последствий своей собственной деятельности.

Bench-graphs 2008

Kyiv, Ukraine

Kadyrova's debut in public space was in summer 2008, under the aegis of the EIDOS Foundation's "City – Territory of Art" – a program for bringing artwork into the public sphere. Kadyrova was invited to use a site in front of a Kyiv bank that had agreed to sponsor a sculptural project aimed at beautifying the adjacent territory. This project became the first in the series Calculation, which ironically illustrates the consequences of the thoughtless pursuit of economic growth. In the urban environment, the crumbling diagrams and runaway graphs acquired hypertrophied proportions, metaphorically reflecting the real magnitude of the economic crisis.

Formally, as sculptures, the *Bench-graphs* recall the minimalist compositions of Robert Morris and other practitioners of minimalism from the 1960s. The simple beams of the "graphs," faced with ceramic tile in primary colors, take the form of the letter "L" – the sculptural form that became iconic for Morris. However, behind this formal similarity lies an entirely different artistic program. Kadyrova shifts the emphasis in the viewer's participation away from the awareness of the parameters of one's own body; precisely this function of the sculpture as a "measuring rule," allowing a person to probe and identify his/her own physical parameters, was fundamental for 1960s minimalism. Kadyrova reveals the social rather than the physical, thus transforming minimalist sculpture into a metaphorical portrait of the economic crisis.

In the Bench-graphs, the site and the sculpture's semantic content are an example of successful artistic symbiosis, with the bank – one of the key institutional players of the economic system – sponsoring an ironic-critical representation of its own activities.





Лавки-графики 2008 Бетон, металлическая арматура, кафельная плитка 840 × 69 × 415 Проспект Победы, кмев

Bench-graphs 2008 Concrete, metal armature, ceramic tile 840 × 69 × 415 Peremohy Avenue, Kyiv



Лавки-графики 2008 Бетон, металлическая арматура, кафельная плитка 970 × 594 × 210 Аллея Малевича, Киев

Bench-graphs 2008 Concrete, metal armature, ceramic tile 970 × 594 × 210 Malevich Lane, Kyiv



На стене

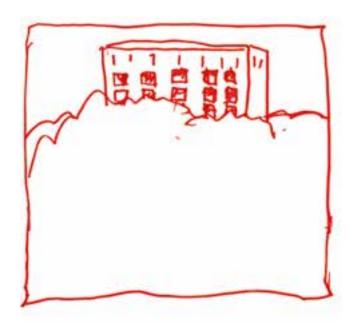
Получив образование скульптора в Республиканской художественной средней школе. практически во всех своих проектах Кадырова мыслит трехмерно. Можно сказать, что скульптура является основным medium работы художницы. Даже те проекты, которые, на первый взгляд, не выходят за пределы двухмерной плоскости, при ближайшем рассмотрении все же следуют определенной скульптурной логике. Так. например. в проектах Data Extraction и «Толпа» двухмерные изображения балансируют на грани живописи и найденного объекта, инсталлированного в пространстве таким образом, чтобы выявить объем и архитектурные особенности самого пространства, а также заставить зрителя задуматься над физическими параметрами собственного тела.

Несмотря на то, что три работы, собранные в разделе «На стене». наиболее всего выбиваются из скульптурного ряда. они все же обладают неоспоримыми скульптурными чертами. «Граффити» подрывает логику оригинального жанра, на который указывает название работы. В этом кафельном объекте Кадыровой нет ничего эфемерного и недолговечного, как в непосредственных граффити – надписях на стене, сделанных от руки. Кафель придает неповоротливую монументальность форме, аннулирует мгновенность росчерка. Некая каллиграфичность все еще просматривается в форме объекта, но материал ниспровергает внешнюю мимолетную схожесть. Наслоения трех цветов «Граффити» не переходят из одного оттенка в другой, что характерно для двухмерного рисунка, а наслаиваются ступенчатыми рядами и отбрасывают тень, таким образом трансформируя эту работу в скульптурный объект. Парадоксальным образом жанр уличного искусства. характерный для субверсивных художественных практик, начинает напоминать мозаичные слоганы советского периода, щедро запечатленные в публичном пространстве бывшего Советского Союза.

«Орбита» продолжает формальное наследование традиций советской мозаики, превращая, однако, утопические сюжеты радостного советского строя в антиутопию сегодняшнего дня. Размеры и вес «Орбиты» выходят за рамки типичной станковой картины: трехметровое кафельное полотно скорее смотрится как кусок стены, то есть как часть некоего архитектурного ансамбля, торца дома или фронтона магазина, в советское время часто украшавшихся мозаикой. Кроме того, изображение на «Орбите» рельефно, его детали отбрасывают тень, балансируя таким образом между скульптурой и двухмерной картиной. Несмотря на формальную схожесть с советской традицией, «Орбита» Кадыровой скорее подрывает идеологически правильный посыл мозаик советского периода. Одинокая многоэтажка «Орбиты» тяжело грузнет в желтой кафельной массе. Сине-желтый фон прочитывается как атрибутика национального украинского флага, где, однако, желтое уже не выступает символом пшеничного поля и аграрного богатства страны, а скорее выглядит песочными дюнами, медленно засасывающими остатки советского урбанизма. Сюжет «Орбиты» был навеян

поездками художницы по стране, где в одном из южноукраинских городов (впрочем, типичном для страны в целом) существует спальный район под аналогичным названием. Местные жители бесконечно иронизируют над прозорливым названием советских градостроителей. Район находится далеко от центра и не имеет эффективного транспортного сообщения с остальными частями города. Поездка в этот район превращается в путешествие в космос. А его жители, соответственно, редко выбираются вовне, безысходно вращаясь на своей собственной локальной орбите. Советские утопические чаяния по обеспечению всех рабочих страны жильем оборачиваются антиутопическими урбанистическими конгломерациями, отрезанными от внешнего мира.

«Поле», кафельная работа-шутка, замыкает настенный ряд. Сочные пвета мозаики отсылают все к тем же ралостным советским образам ударного труда. Однако кафельный трактор по какой-то непонятной причине перепахивает футбольное поле. Незамысловатый сюжет превращается в абсурдный жест. Возможно, за ним прячется какой-нибудь анекдотический случай – картинка становится началом некой истории, которую может дорассказать сам зритель. Но в этом образе также можно прочесть и абсурдность советской идеи труда в целом, которая часто сводилась к совершенно неэффективной и пафосной погоне за количественными показателями в стране, где человеческий труд был самым дешевым и легко заменимым ресурсом.



On the Wall

Educated as a sculptor in the Ukrainian Republic's Art High School in Kviv. Kadyrova thinks three-dimensionally in practically all of her projects. One could say that sculpture is the principal medium in the artist's oeuvre. Even those projects that at first glance do not exceed the two-dimensional plane. upon closer examination all follow a particular sculptural logic. So, for example, in the projects Asphalt and Crowd, twodimensional images balance on the edge of painting and found object, installed in the space in such a way as to reveal the volume and architectural features of the space itself and also to make the viewer think about the physical parameters of his/ her own body.

Despite the fact that the three works gathered in the section "On the Wall" make the biggest break from the ranks of sculpture, they still possess indisputable sculptural qualities. Graffiti undermines the logic of the original genre indicated in its title. Unlike actual graffiti - writing on the wall done by hand, Kadyrova's tile object has nothing ephemeral and short-lived about it. The tile bestows the form with an unwieldy monumentality, obliterating the immediacy of the stroke. A certain feeling of calligraphy is still visible in the form of the object, but the material subverts the external fleeting similarity. The three colors layered in Graffiti do not shift from one shade into another, as characteristic in two-dimensional pictures, but accumulate in staggered strata that cast shadows, thus transforming this work into a sculptural object. Paradoxically, here the genre of street art, characteristic of subversive artistic practices, begins to recall the mosaic slogans of the Soviet period that are profusely branded in the public space of the former Soviet Union.

Orbita [Orbit] continues the formal inheritance of the Soviet mosaic tradition, although transforming the utopian subjects of the joyful Soviet order into the anti-utopia of the present day. The dimensions and weight of Orbita exceed those of the typical canvas: the three-meter tile picture rather resembles a piece of wall or part of an architectural ensemble, the side of a building or storefront, which in Soviet times was often decorated by a mosaic. More so, Orbita's image is in relief, its details cast shadows, thus balancing between a sculpture and twodimensional picture. Despite its formal similarity with the Soviet tradition, Kadyrova's Orbita subverts the ideologically correct message of Soviet-period mosaics. Orbita's lonely high-rise sinks heavily into a mass of yellow tile. The blueyellow background reads like the attributes of the Ukrainian

flag; however, here yellow no longer symbolizes a wheat field and the country's agricultural richness, but rather looks like a sand dune slowly engulfing the remnants of Soviet urbanism. Orbita's subject was inspired by the artist's travels around the country, where in one city in southern Ukraine (yet typical for the country as a whole) there is an eponymous residential district. The local residents constantly ironize on the visionary name given by Soviet city-planners. The district is far from the city center and lacks efficient transport connections to other parts of the city. A trip to this district becomes a journey into outer space. And its residents, accordingly, seldom venture outside, hopelessly revolving in their own local orbit. The Soviet utopian aspirations of securing all the country's workers with housing have turned into anti-utopian urban conglomerations cut off from the outside world.

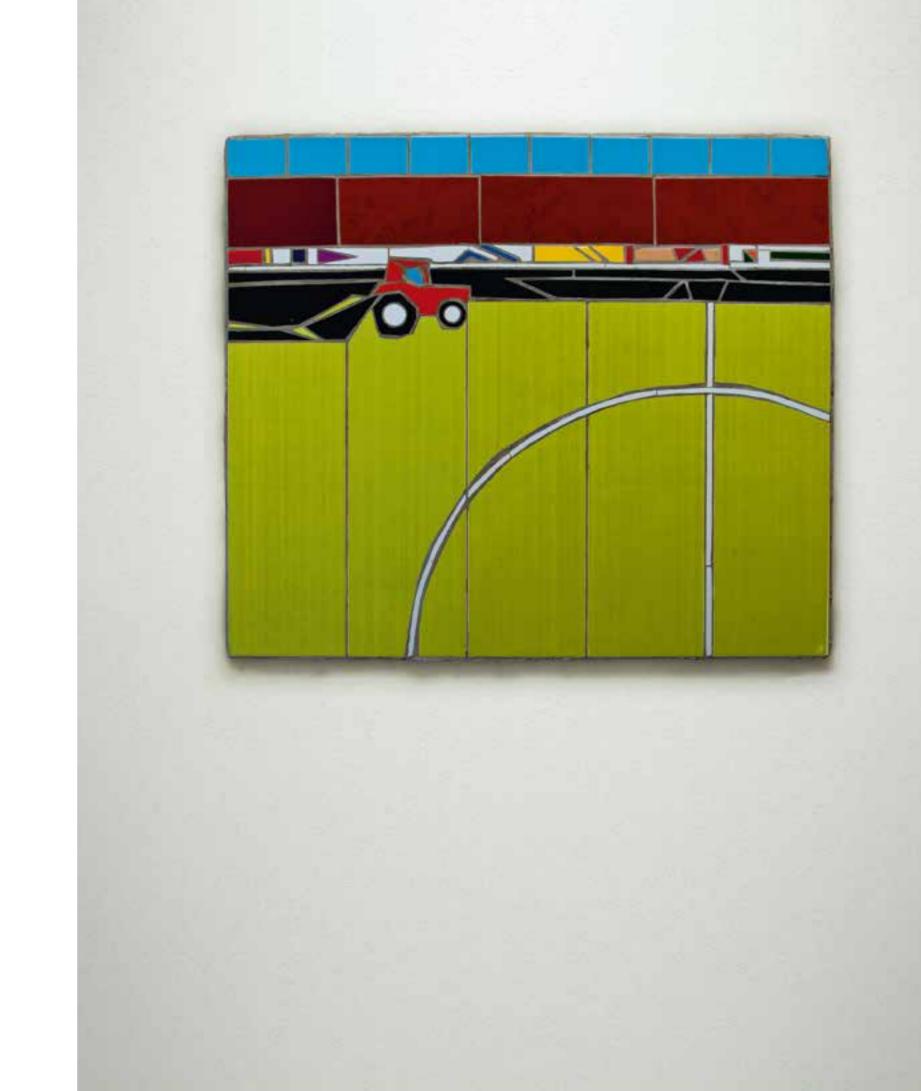
The humorous work On the Field concludes the wall series. All the saturated colors of the mosaic refer to the joyful Soviet images of shock labor. But the tile tractor for some incomprehensible reason is plowing a football field. This simple subject turns into an absurd gesture. Perhaps it stems from some comic incident – the picture becomes the beginning of a story that the viewer could finish telling. But one could also read in this image the absurdity of the general Soviet idea of work, which was often reduced to the completely ineffective and ostentatious pursuit of quantitative targets in a country where human labor was the cheapest and most easily replaceable resource.

300 × 120 × 8

255 × 124 × 22







Поле 2006 Кафельная плитка, цемент, гипсокартон 104 × 90 Коллекция Владимира Овчаренко, Москва Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Field 2006 Ceramic tile, cement, drywall 104 × 90 Collection of Vladimir Ovcharenko, Moscow Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

Консервы 2012

Остров Бирючий, Запорожская область, Украина

Прибыв на место расположения художественной резиденции, проводившейся на турбазе «Золотой берег» в Азовском море, Кадырова обнаружила несколько больших объектов, раскиданных по побережью. Объекты напоминали жестяные банки для рыбных консервов и в действительности оказались фрагментами транспортировочной капсулы от военной ракеты SS20. Первоначальный визуальный образ консервной банки хорошо ложился в идею сворачивания и консервации милитаристских мощностей бывшего Советского Союза. Кроме того, название самой резиденции «Время, четвертое измерение», осовремененная территория бывшей советской базы отдыха, на которой все же повсеместно присутствуют признаки советского прошлого, и принадлежность транспортировочных капсул к советской эпохе натолкнули художницу

на дальнейшее исследование протекания и консервации времени самого острова и украинского общества в целом.

В местном продуктовом магазинчике были приобретены две баночки самых популярных консервов – «килька» и «сардина», – чей эскиз этикеток практически не менялся с советских времен. Эти две банки послужили прототипами художественных объектов: два фрагмента транспортировочной капсулы раскрасили акрилом под консервные банки. Параллельно был проведен соцопросголосование участников резиденции, которым было предложено выбрать лучшее/любимое из двух предложенных вариантов консервов. Победила «сардина». Имена проголосовавших запечатлены на торце самих «Консервов» под заголовком «Состав».

Preserves 2012

Biryuchi Island, Zaporiz'ka oblast, Ukraine

Arriving at the site of an artist residency at the tourist camp "Golden Shore" in the Azov Sea, Kadyrova discovered several large objects scattered on the shore. The objects resembled tin cans for conserved fish and actually turned out to be fragments of capsules used to transport the SS20 military rocket. The original visual image of cans of preserves fit well with the idea of the curtailment and conservation of the military might of the former Soviet Union. In addition, the name of the residency "Time, the Fourth Dimension," the modernized territory of the former Soviet recreation facility with its ubiquitous signs of the past, and the Soviet-era transport capsules prompted the artist to further exploration of the passage and conservation of the time of the island itself and Ukrainian society as a whole.

Two cans of the most popular preserves, "sprats" and "sardines," whose label designs were practically unchanged from Soviet times, were purchased at the local grocery store. These two cans served as the prototypes for the artistic objects: two fragments of the transport capsule were painted with acrylic to resemble cans of preserves. Meanwhile a survey-vote was conducted amongst the other residency participants, who were asked to choose which of the two kinds of preserves they preferred. Sardines won. The names of those who voted for each kind were inscribed on the labels of the *Preserves*, listed as "Ingredients."

Консервы

2012
Совместно с Денисом Рубаном Фрагменты транспортировочной капсулы ракеты SS20, акрил 330 × 243
Создано в рамжа Международного симпозиума

Preserves

2012
Collaboration with Denis Ruban
Fragments of 5520 rocket transport
capsules, acrylic
330 × 243
Created during the international contemporary art





Эрзац

В своем стремлении облагородить окружающий мир современный человек создает огромное количество заменителей натуральных материалов и продуктов, чья главная задача – максимально напоминать имитируемые объекты. будучи при этом искусственно созданными. Подобные практики долгое время объяснялись заботой о природе и стремлением сохранить ее элементы в целостности. потребляя при этом не природу, а ее эрзац. В сегодняшней ситуации экологической нестабильности стало понятно, что производство искусственных продуктов, неизбежно базирующееся на химических переработках, а также высоком потреблении нефти, часто ведет к прямо противоположному результату: мы не сохраняем природу, а лишь загрязняем ее. Современное экодвижение популяризирует практики устойчивого пополнения природных ресурсов и учит людей осознавать себя симбиотической частью глобальной

Кафель как нельзя лучше подходит для рассуждений о нашем отношении к природе. Этот облицовочный материал, призванный украшать и облагораживать публичные и приватные пространства, часто имитирует другие материалы, многие из которых слишком редкостны, дороги или просто непригодны для дизайна интерьеров. Однако, в точности повторяя и расцветку, и текстуру, такие имитации все равно часто выглядят дешевыми репликами. В нескольких своих работах Кадырова вычленяет подобные симулякры и силой художественной трансформации возвращает их в сферу «настоящего»: делает «Кирпич» из кафельной плитки, раскрашенной под кирпич, «Дрова» – из материала, напоминающего деревянную поверхность. «Лед» – из белого кафеля, наполненного пенопластом, придающим ему плавучесть, или «Клумбу», небольшую городскую скульптуру в Шаргороде Винницкой области Украины, вырезая цветы из кафеля с флористическим узором и устанавливая их в бетонную вазу, некогда служившую цветочной клумбой.

С заметной долей иронической критики эти работы заставляют нас задуматься над необходимостью создавать подобные симулякры там, где можно обратиться к натуральным материалам. Однако онтологический статус этих работ как художественных объектов многократно усложняет на первый взгляд простую бинарную оппозицию природного и искусственного, где первое часто воспринимается позитивно, а второе – негативно. Здесь натуральное, то есть не попадающее в сферу влияния человека, противопоставляется культурному, то есть манипулируемому человеческим разумом и волей. Искусство и искусственный – слова однокоренные, указывающие на то, что подобные манипуляции над природой, интеллектуальные упражнения человеческого творчества создают план культуры, отличающий нас от животного уровня. Подходя к вопросу природного и искусственного под таким углом зрения, безоглядное стремление некоторых экопрактик к возвращению к натуральным истокам, незапятнанным цивилизацией, приобретает угрожающие коннотации, так как невозможно полностью «очиститься» от человеческих достижений, не опустившись при этом до уровня животного – так как именно искусство, то есть искусственное, делает нас людьми.

Ersatz

In an effort to improve the surrounding world, contemporary people make countless substitutes for natural materials and products; though artificially produced, these substitutes aim to maximally resemble the imitated objects. For a long time these practices were justified by a concern for nature and the endeavor to preserve the integrity of its elements by consuming not nature but its imitation. In today's situation of ecological instability it has become clear that the production of artificial products, inevitably through chemical processing and high consumption of oil, often leads to the direct opposite: rather than preserving nature, we pollute it. Contemporary eco-movements are popularizing practices of sustainable replenishment of natural resources and teaching people to become conscious of themselves as a symbiotic part of the global ecosystem.

Tile is a perfect example for discussing our attitude toward nature. This surface material, which is designed for decorating and dignifying public and private spaces, often imitates other materials, many of which are rather rare, expensive or simply unsuited for interior design. Even when exactly duplicating the coloration and texture, these imitations still often look like cheap replicas. In several of her works Kadyrova isolates these simulacra and through the power of artistic transformation returns them to the realm of the "real." She makes a *Brick* out of brick-colored tile, *Wood* from material resembling a wooden surface, and *Ice* out of white tile filled with Styrofoam to make it float. *Flower Bed*, a modest public sculpture in Sharhorod, Vinnytsia oblast, Ukraine, was made by cutting flowers out of flower-patterned tile and arranging them in a concrete flower-pot once used for live flowers.

With a noticeable glimmer of ironic critique, these works make us reconsider the necessity of creating such simulacra when it is possible to turn to natural materials. However, the ontological status of these works as art objects greatly complicates the simple (at first glance) binary opposition of natural and artificial, where the former is often seen as positive and the latter negative. Here the natural – i.e., what falls outside the sphere of human influence - is opposed to the cultural - i.e., manipulated by the human mind and will. The words art and artificial share the same root, indicating that these manipulations of nature and intellectual exercises of human creativity produce the cultural plane, which distinguishes us from animals. Approaching the question of natural and artificial from this point of view, the reckless desire of certain eco-practitioners to return to our natural origins, untainted by civilization, acquires threatening connotations, as it is impossible to completely "cleanse ourselves" from human achievements without descending to the level of animals, for it is precisely art - that is, the artificial - that makes us people.









Дрова 2009 Керамическая плитка, цемент, монтажная пена Размер варьируется Частная коллекция, Киев

Wood 2009 Ceramic tile, cement, polyurethane foam Dimensions variable Private collection, Kyiv

Кирпич 2007 Керамическая плитка, цемент 27 × 13 × 8,5 Коллекция Владимира Овчаренко, Москва Фото: Андрей Ягубский, Алексей Лерер

Brick 2007 Ceramic tile, cement 27 × 13 × 8,5 Collection of Vladimir Ovcharenko, Moscow Photo: Andrew Yagubsky, Alexei Lerer

Фломореализм

В последний раздел книги включены многочисленные фломастерные наброски, которые Кадырова делает на протяжении многих лет. «Фломореализм» сложно назвать художественным проектом или серией, так как подобная терминология предполагает определенный тематический посыл и продуманную стратегию его исполнения. Фломастерные зарисовки скорее представляют собой способ художественного мышления, рабочий метод транслирования трехмерного окружающего мира в его двухмерную репрезентацию на листе бумаги.

Кадырова рисует непрерывно и повсюду – небольшой блокнот и пара фломастеров всегда наготове. Мимолетные формы, быстротечные впечатления, скоропреходящие мысли оседают на бумаге часто лишь художнице понятными знаками. Эта трансформация информации есть магия, ментальная алхимия, при которой необъятный мир со всей его потенциальностью форм, узоров, запахов и звуков редуцируется до знака на белом листе. Кадырова стенографирует свой собственный визуальный вокабуляр, собирает банк образов, из которых потом создаются продуманные визуальные тексты. Не случайно каждый из проектов этой книги начинается именно с таких зарисовок, поскольку эволюцию всех работ можно проследить до начальной точки их рождения – небольшого эскиза в одном из многочисленных блокнотов художницы.

Называя свои наброски «фломореализмом», Кадырова не апеллирует, однако, к реализму как художественному методу в его классическом понимании, строящемуся на определенных законах линейной перспективы и цветовых иллюзиях правдоподобности. Наброски часто изображают реалии жизни, которые постепенно уходят в небытие: городские кафе, уже канувшие в Лету, сельские пейзажи, выхваченные из окна поезда, которые навряд ли можно отыскать вновь, портреты друзей, часть из которых уже не с нами. «Фломореализм» как отпечаток мимолетного жизненного момента представляет собой архив уже несуществующей реальности с ее ускользающей красотой – она уже не доступна в своей полноте, но о ней еще можно вспомнить, глядя на калейдоскопические осколки действительности, выхваченные художницей.



Flomorealism*

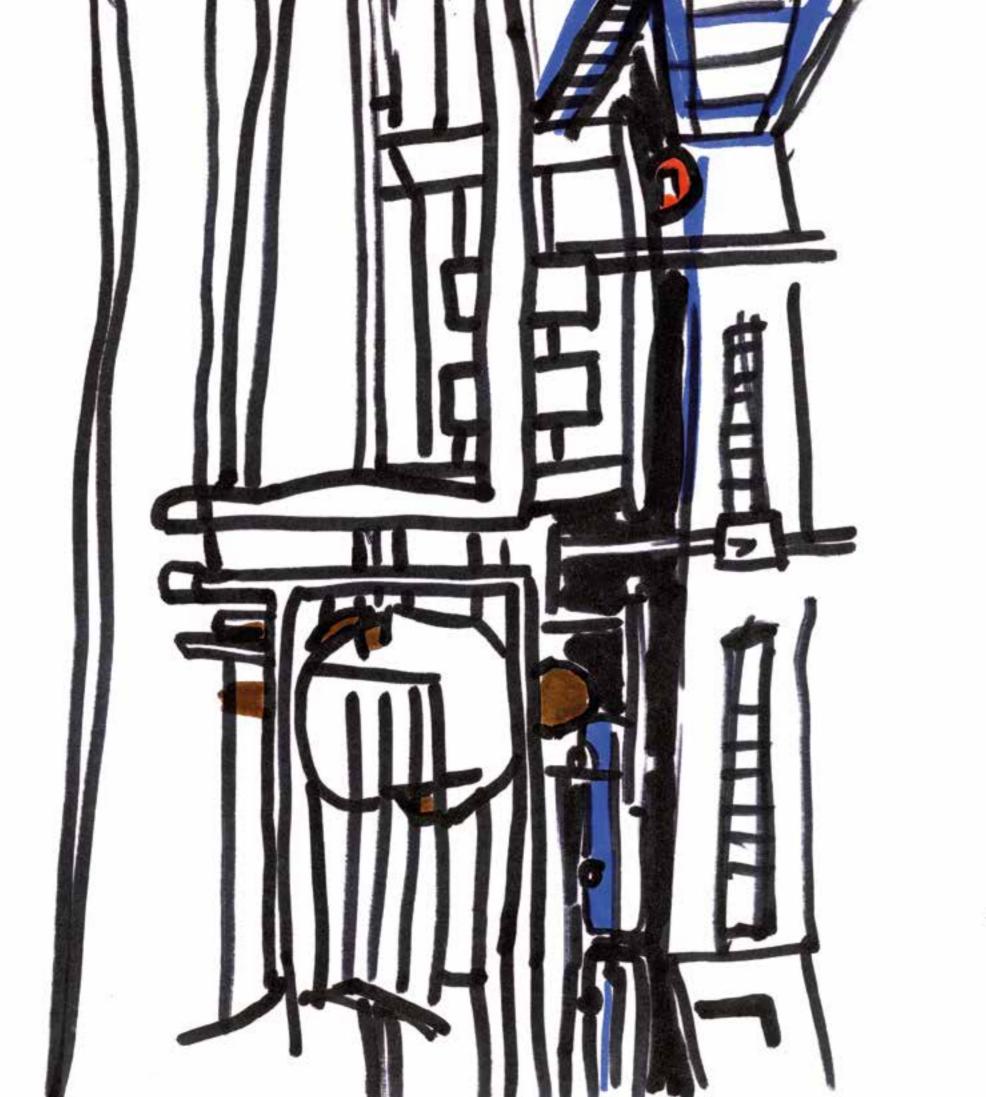
The last section of the book contains numerous marker sketches that Kadyrova has been doing for many years. It's hard to call Flomorealism an artistic project or series, as such terminology implies a certain thematic message and preconceived implementation strategy. Rather, the marker sketches show a process of artistic thinking, a working method of translating the surrounding three-dimensional world into its two-dimensional representation on a sheet of paper.

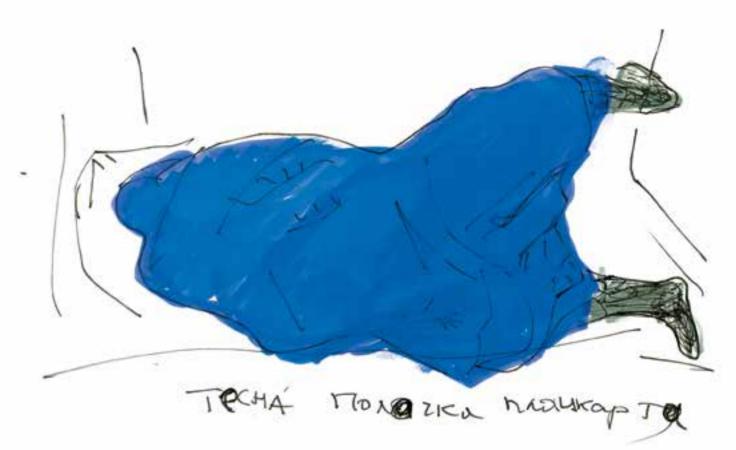
Kadyrova draws constantly and everywhere – she always has a small sketchbook and a couple of markers on hand. Transient forms, fleeting impressions, transitory thoughts settle on the paper in signs often understood only by the artist. This transformation of information is magic, mental alchemy, where the boundless world with all its potentiality of forms, patterns, smells and sounds is reduced to signs on a white page. Kadyrova practices stenography, using her own personal visual vocabulary, collecting a bank of images from which she later creates studied visual texts. Each of the projects in this book begins with these sketches, since the evolution of all the works can be traced back to the starting point of their conception – a small sketch in one of the artist's innumerable notebooks.

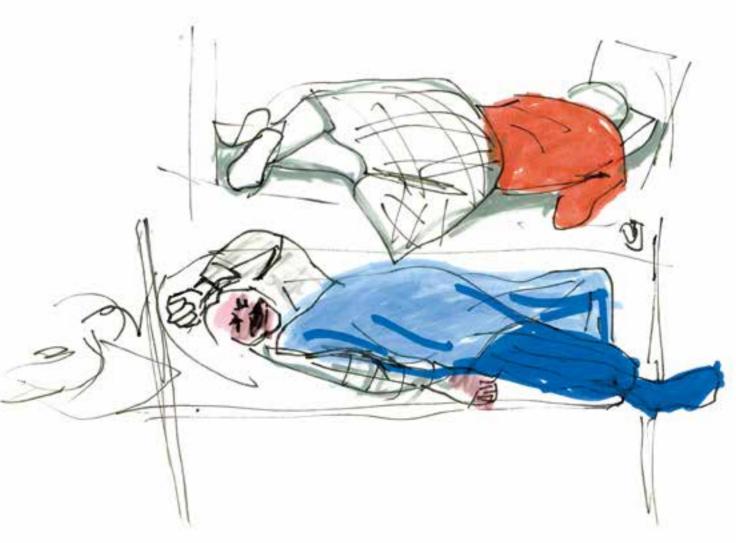
Yet by calling her drawings "flomorealism," Kadyrova is not drawing on realism as an artistic method in its classical understanding, based on certain rules of linear perspective and verisimilitude through color illusions. The sketches often depict the realities of life, gradually disappearing into nonexistence: local cafes already passed into oblivion; village landscapes caught from a train window, unlikely to be found again; portraits of friends, some of whom are no longer with us. Flomorealism – as the imprint of life's passing moments – is an archive of already nonexistent reality with its elusive beauty; it is no longer available in its entirety, but it can still be remembered by looking at the kaleidoscopic fragments of actuality captured by the artist.

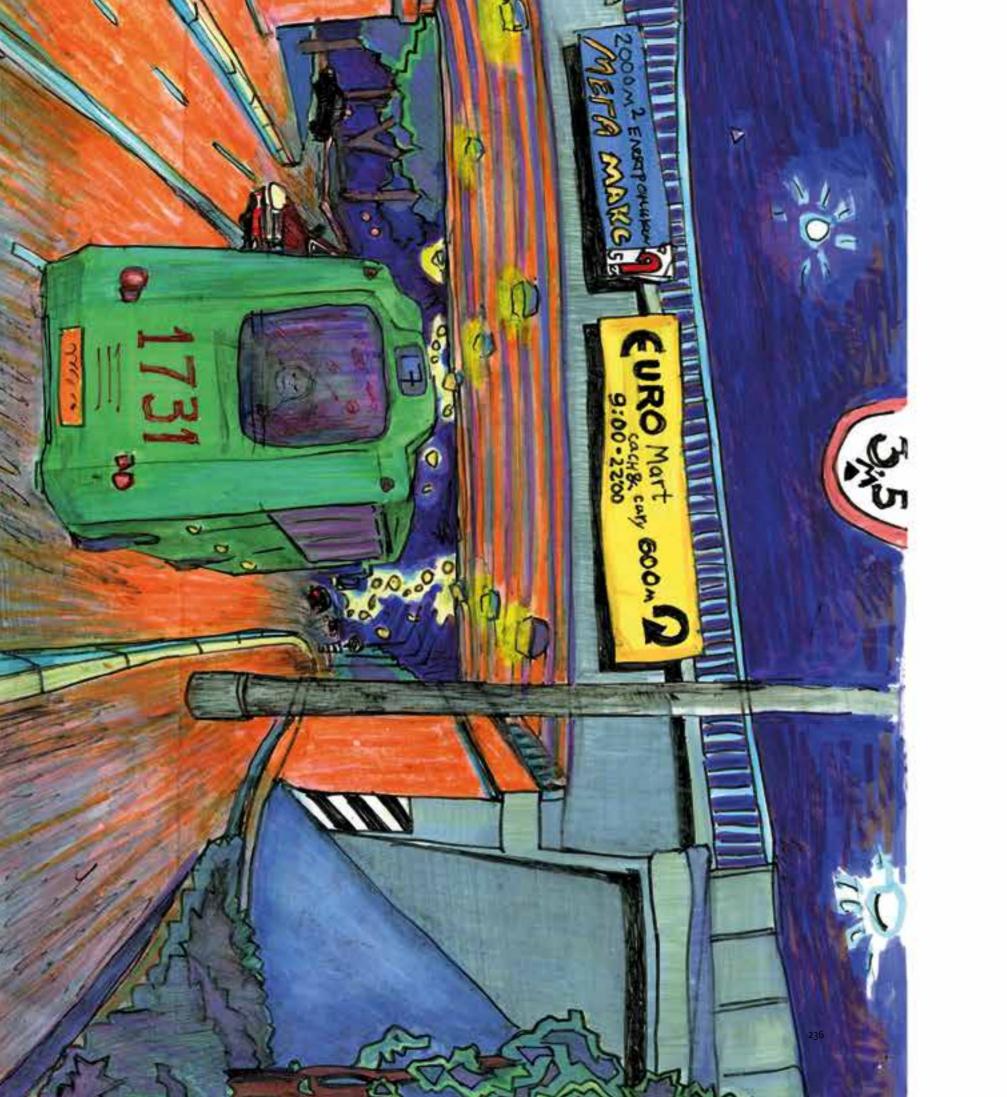
*Flomo- is from the Russian/Ukrainian word flomaster - marker.





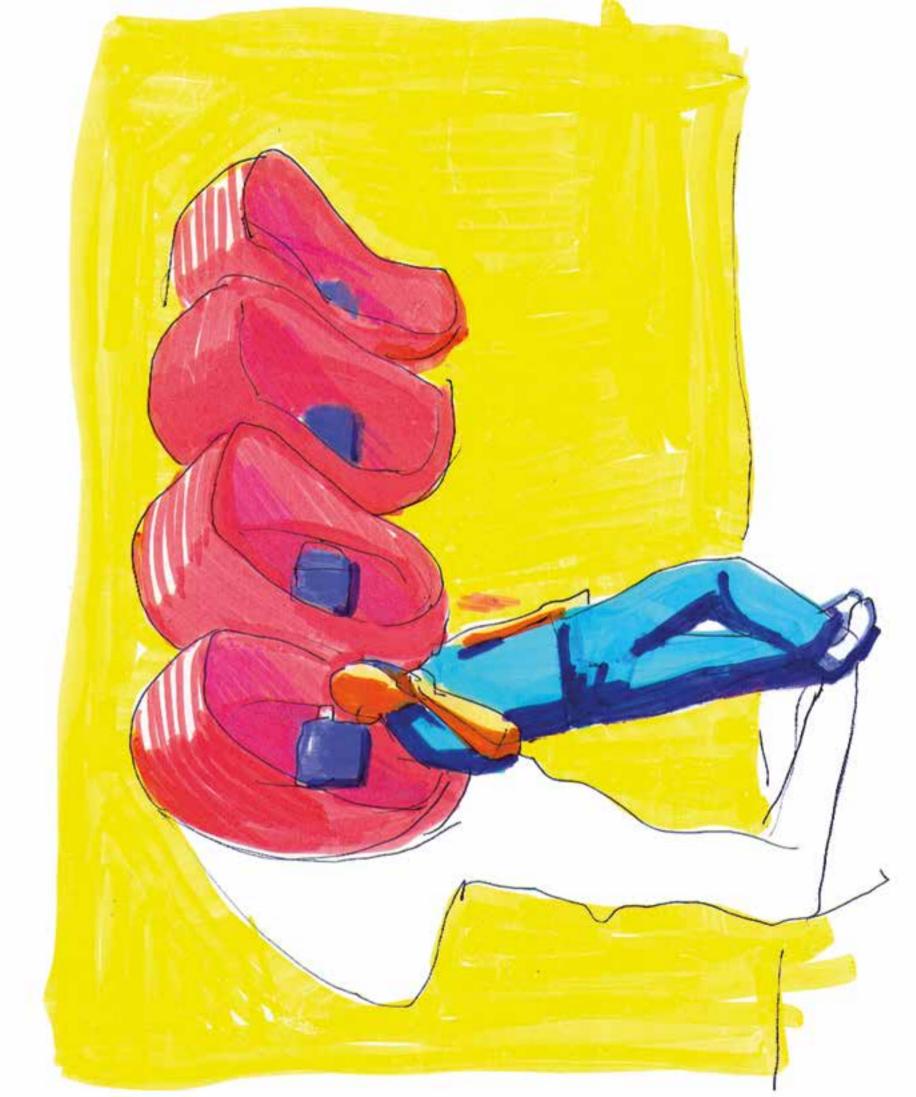


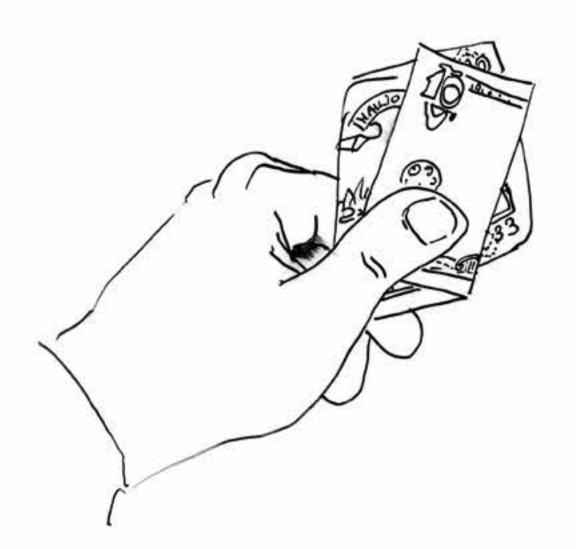












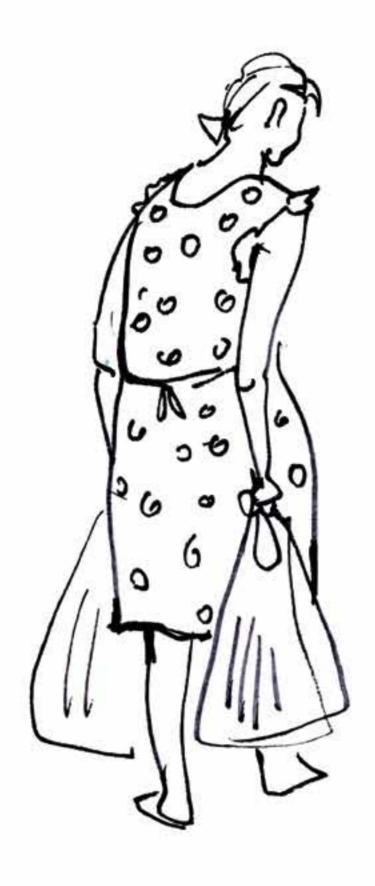


Kape-bap () Ab/KWN ABIP V BOADYKA-c (SCETDA AEDNIAA)

4444 10	4.
Megob	
HEAMIDOG 5	0.
Hemupolo Megota inepy	6
Illus 7 de	80.0
M. 22Ko6	,
CORS BUETAN	
COKH - PREU	
Anerocuns buin apen (200)! Munonnin apen (200)!	2
Munorum open (200)	_
"Ymbepmgaw"	
Dupertrop	
Dupertrop Traduni systemen	



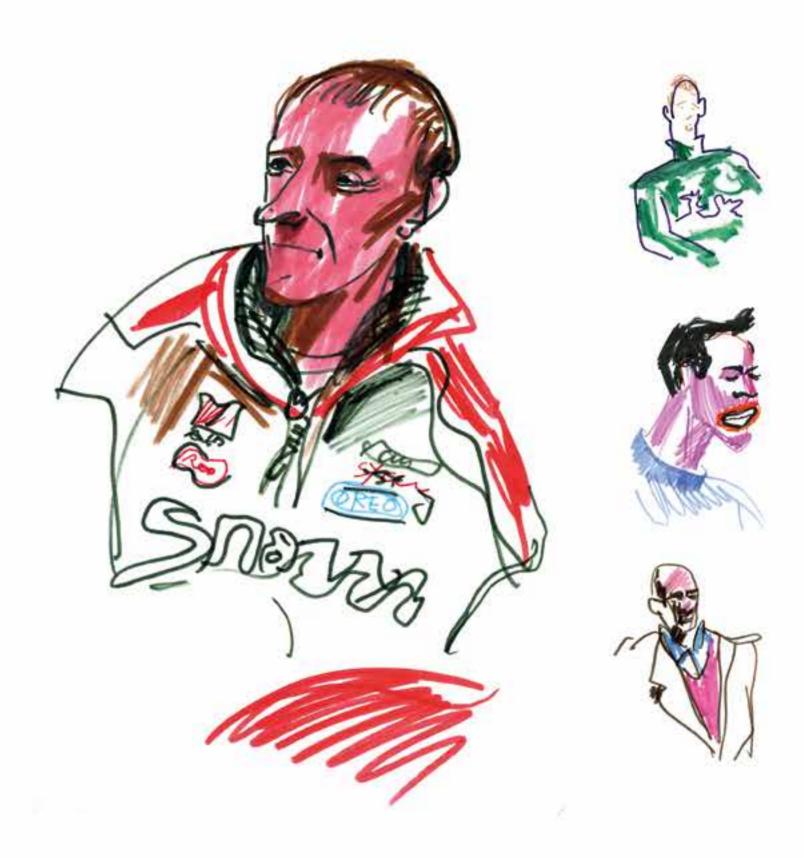












C.V.

Жанна Кадырова

Родилась в 1981 году в Броварах, Украина Живет и работает в Киеве

Окончила Государственную художественную среднюю школу им. Т.Г. Шевченко, Киев, Украина (отделение скульптуры) Сотрудничает с GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin

Награды

Премия Казимира Малевича (2012) Премия Сергея Курёхина (public art) (2012) Гран-при фестиваля современной скульптуры Kiev Sculpture Project (2012) Специальная премия PinchukArtCentre (2011)

Персональные выставки

2013 Data Extraction, галерея Continua/San Gimignano (Италия)

2012 «Толпа», PinchukArtCentre, Киев (Украина) Data Extraction, ЦСИ «Замок Уяздовский», Варшава (Польша)

2011 City Project, Black Square Gallery, Майами (США) «Неявные формы», Малая галерея Мыстецкого Арсенала, Киев (Украина)

В Киеве на Пейзажной аллее установлена скульптура «Форма света»

2010 «Путеводитель», галерея «Лавра», Киев (Украина) Установлена скульптура «Яблоко», ул. Ленина, Пермь (Россия)

2009 Установлен «Памятник новому памятнику», Шаргород (Украина) «Расчет», галерея «Риджина», Москва (Россия) «Расчет», Рор-ир project, Киев (Украина) «Заполнения», Bereznitsky Gallery, Киев (Украина)

2008 В рамках проекта «Город – территория искусства» установлены «Лавки-графики». Киев (Украина)

2007 Prace, галерея Nod, Прага (Чехия) (совместно с Алисой Никитиновой) «Работа», Малая галерея Мыстецкого Арсенала, Киев (Украина) (совместно с Алисой Никитиновой)

2006 «Оранжевое лето 'об», галерея «Риджина», Москва (Россия) «Бриллианты», Центр современного искусства при НаУКМА, Киев (Украина) (совместно с Андреем Сагайдаковским)

2005 «Оранжевое лето II» (совместно с Лесей Хоменко), галерея «Риджина», Москва (Россия)

Групповые выставки (выборочно)

2013 Nouvelles Vagues, Palais de Токуо, Париж (Франция) «Монумент монументу», украинский павильон 55-й Венецианской биеннале, Венеция (Италия) «Сопромат», ArtPlay, Москва (Россия) In the heart of the country, Музей современного искусства, Варшава (Польша)

C.V.

Zhanna Kadyrova

Born in 1981 in Brovary, Ukraine Lives and works in Kyiv, Ukraine Education T. Shevchenko National Art High School (sculpture department), Kyiv, Ukraine represented by GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin

Awards

Kazimir Malevich Artist Award (2012) Sergey Kuryokhin Modern Art Award (Public Art) (2012) Grand Prix – Kyiv Sculpture Project (2012) PinchukArtCentre Special Prize (2011)

Solo Exhibitions

2013 "Crowd", Moscow Biennale, Moscow, Russia "Data Extraction" Galleria Continua/San Gimignano, Italy

2012 "Crowd", PinchukArtCenter, Kyiv, Ukraine "Asphalt", Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland

2011 "City Project", Black Square Gallery, Miami, USA "Invisible Forms", Mala Galereya of Mystetskyi Arsenal, Kyiv, Ukraine Form of Light, public art, Kyiv, Ukraine

2010 "The Guide", Lavra Gallery, Kyiv, Ukraine Apple, public art. Lenin St.. Perm. Russia

2009 Monument to a New Monument, public art, Sharhorod, Ukraine

"Calculation", Regina Gallery, Moscow, Russia "Calculation", Pop-up project, Kyiv, Ukraine "Filling", Bereznitsky Gallery, Kyiv, Ukraine

2008 Bench-Graphs, public art, under the auspices of "City – Territory of Art" project, Kyiv, Ukraine

2007 "Prace [Work]" (together with Alice Nikitinova), Nod Gallery, Prague, Czech Republic and Mala Galereya of Mystetskyi Arsenal, Kyiv, Ukraine

2006 "ORANGE SUMMER'06", Regina Gallery, Moscow, Russia "Diamonds" (together with Andriy Sagaidakovsky), Center for Contemporary Art, National University of "Kyiv-Mohyla Academy," Kyiv, Ukraine

2005 "ORANGE SUMMER II" (together with Lesia Khomenko), Regina Gallery, Moscow, Russia

Group Exhibitions (selected)

2013 (upcoming):

"Nouvelles Vagues". Palais de Tokyo. Paris, France "Monument to the Monument", Ukrainian Pavilion, 55th Venice Biennale, Venice, Italy «Украинские новости», ЦСИ «Замок Уяздовский», Варшава (Польша)

«Система координат», Ермилов-центр, Харьков (Украина)

2012 «Практика», галерея «Лавра», Киев (Украина) Spheres5, галерея Continua /Le Moulin (Франция) «Бирючийо12», Бирючий остров (Украина) Куіv Sculpture Project, Центральный ботанический сад им. Н.Н.Гришко, Киев (Украина)

им. п.п. ришко, киев (украина) «Склад современного искусства», двор галереи «Лавра», Киев (Украина)

«Двойная игра», специальный проект Arsenale2012, Мыстецкий Арсенал. Киев (Украина)

«Кривые зеркала», галерея «Лавра», Киев (Украина)

«Миф: Украинское барокко», Национальный художественный музей Украины, Киев (Украина)

«Гендер в Изоляции: право на самоконструирование в условиях патриархата», «Изоляция. Платформа культурных инициатив», Донецк (Украина)

Дни квартирных выставок «Нулевой бюджет»,

Харьков (Украина)

Angry birds, Музей современного искусства, Варшава (Польша) «Женский цех», Центр визуальной культуры, Киев (Украина)

2011 «Выставка 20 номинантов премии PinchukArtCentre 2011», Киев (Украина)

«Вкл/Выкл», «Арт-Хаус», Москва (Россия) «Арт-тренинг: урбанистические игры», улицы Вроцлава (Польша). Киева (Украина)

«Невозможное сообщество», Московский музей современного искусства, Москва (Россия) (Р.Э.П.)

«3+6», квартирная выставка, Москва (Россия) «Независимые», Мыстецкий Арсенал, Киев (Украина)

«Фантомные монументы», Центр современной культуры «Гараж», Москва (Россия)

2010 Платформа украинского искусства на ART Paris, Париж (Франция)

Art-Kyiv Contemporary 2010, спецпроект, Мыстецкий Арсенал, Киев (Украина)

«Большая неожиданность», Национальный художественный музей Украины, Киев (Украина) (Р.Э.П.)

«Евроремонт в Европе», Кунстраум,

Мюнхен (Германия) (Р.Э.П.)

«Из города в город», Музыкальный театр, Киев (Украина) «ЯКЩО / ЕСЛИ / IF», Музей современного искусства PERMM, Пермь (Россия)

Tape it, галерея Oui, Гренобль (Франция) Abstract Vision Test, Я-Галерея, Киев (Украина) «Те, кто пришли в 2000-х», ЦСИ М17, Киев (Украина)

2009 «Завоеванный город», галерея «Риджина», Москва (Россия) «Новая история», Харьковский художественный музей, Харьков (Украина)

«Взгляды», Центр современного искусства при НаУКМА, Киев (Украина)

«На стене», галерея LabGarage, Киев (Украина) «Москваполис», Музей современного искусства PERMM, Пермь (Россия)

No More Reality, Crowd and Performance, Depo Gallery, Стамбул (Турция) (Р.Э.П.)

2008 «Искусство как подарок», PinchukArtCentre, Киев (Украина) (Р.Э.П.) «Транзит», Я-Галерея, Киев (Украина) "Sopromat [strength of materials]", ArtPlay, Moscow, Russia
"In the Heart of the Country", Museum of Modern Art
in Warsaw. Poland

"Ukrainian News", Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland

"Coordinate System", Yermilov Centre, Kharkiv, Ukraine

2012 "Practice", Lavra gallery, Kyiv, Ukraine
"Spheres 5", Galleria Continua/Le Moulin, France
"Biryuchio12", Biryuchi Island, Ukraine
Kyiv Sculpture Project, Grishko Central Botanical Garden, Kyiv,
Ukraine

"Contemporary Art Storage", courtyard of Lavra Gallery, Kyiv, Ukraine

"Double Game", Special Project, First Kyiv International Biennale of Contemporary Art ARSENALE 2012, Kyiv, Ukraine "False Mirrors", Lavra Gallery, Kyiv, Ukraine

"Myth: Ukrainian Baroque", National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine

"GENDER-the Right to Self-construction in Patriarchy", Izolyatsia. Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, Ukraine Apartment Exhibition Days "Zero Budget", Kharkiv, Ukraine "Angry birds", Museum of Modern Art, Warsaw, Poland "Women's Guild", Visual Culture Research Center, Kyiv, Ukraine

2011 "Exhibition of the 20 shortlisted artists for the PinchukArtCentre Prize 2011", PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine "On/Off", Art House, Moscow, Russia

"Art Training: join the urban game!" Wroclaw, Poland and Kyiv, Ukraine

"Impossible Community", Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia (REP)

"3+6" apartment exhibition, Moscow, Russia "Independent", Mystetskyi Arsenal, Kyiv, Ukraine "Phantom Monuments", Garage Center for Contemporary Culture, Moscow, Russia

2010 Ukrainian Art Platform, ART Paris, Paris, France "Great Surprise", National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (REP)

"Eurorenovation in Europe", Kunstraum, Munich, Germany (REP)

"From City to City", Musical Theatre, Kyiv, Ukraine "ЯКЩО / ЕСЛИ / IF", Museum of Contemporary Art PERMM, Perm, Russia

"Tape it", Oui Gallery, Grenoble, France "Abstract Vision Test", Ya Gallery, Kyiv, Ukraine "Those who arrived in the 2000s", CCA M17, Kyiv, Ukraine

2009 "The Conquered City", Regina Gallery, Moscow, Russia "New History", Kharkiv Art Museum, Kharkiv, Ukraine "Views", Center for Contemporary Art, National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine "On the Wall", LABgarage Gallery, Kyiv, Ukraine "MoskwApolice", Museum of Contemporary Art PERMM, Perm, Russia

"No More Reality: Crowd and Performance", Depo Gallery, Istanbul (REP)

2008

"Art as a Gift", PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine (REP)
"Transit", Ya Gallery, Kyiv, Ukraine
"Another city. Another life", Zacheta Gallery, Warsaw, Poland
(REP)
"No more reality", De Appel Art Centre, Amsterdam

"No more reality", De Appel Art Centre, Amsterdam, the Netherlands (REP)

Another city, Another life, Zacheta Gallery, Варшава (Польша) (Р.Э.П.)

No more reality, De Appel Arts Centre, Амстердам (Нидерланды) (P.∋.Π.)

Satellite Tunes, National University of Fine Arts, Будапешт (Венгрия) (Р.Э.П.)

Alphabetical Order, Index Gallery, Стокгольм (Швеция) (Р.Э.П.) «Невидимое различие», галерея «АРТ Стрелка projects», Москва (Россия)

«XV лет». «Винзавод». Москва (Россия) «Свидетельство невозможного», в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства, МЦИ, Москва (Россия) (Р.Э.П.) «Проект сообществ», Центр современного искусства при НаУКМА, Киев (Украина) Generation UsA, PinchukArtCentre, Киев (Украина)

2007 Фестиваль «АрхШаргород», Шаргород (Украина)

2006 «Отчетный проект», Центр современного искусства при НаУКМА. Киев (Украина)

«Modus R. Российский формализм сегодня», The Newton Building, Miami Design District, Майами (США) Testing station, Skulpture Hus, Стокгольм (Швеция) Postorange, Kunsthalle, Вена (Австрия) (Р.Э.П.) «Ти?!», галерея «ЦЕХ», Киев (Украина) (Р.Э.П.) «Приватное с публичным», Центр современного искусства

при НаУКМА, Киев (Украина) «8=8». L-галерея. Москва (Россия)

при НаУКМА, Киев (Украина)

«Интервенция», в рамках проекта 24 Hours. Ukraine, ЦСИ «Замок Уяздовский», Варшава (Польша) (Р.Э.П.) Contested Spaces in Post-Soviet Art. Sidney Mishkin Gallery. Нью-Йорк (США)

hot ukraine cool ukraine, МЦИ, Москва (Россия)

2005 Ukrainian Art and the Orange Revolution, Ukrainian Institute of Modern Art, Чикаго (США) «Интервенция», Центр современного искусства при НаУКМА,

Киев (Украина) (Р.Э.П.) «Сделай сам», «АртСтрелка», витринка Давида Тер-Оганьяна,

Москва (Россия) «Контроль», Центр современного искусства при НаУКМА,

Киев (Украина) «Сделай сам», витринка Томаша Ванека, Прага (Чехия) «Украинский Эрмитаж», Центр современного искусства

«Растерянные», Центр современного искусства при НаУКМА, Киев (Украина)

2004 «Р.Э.П. (Революционное Экспериментальное Пространство)», Центр современного искусства при НаУКМА, Киев (Украина)

«Эпоха романтизма», польско-украинский проект, галерея НСХУ, Киев (Украина) «Игра с архетипом», Этнографический музей

им. И. Гончара, Киев (Украина) (получила І премию)

2003 «21 взгляд», галерея «Совиарт», Киев (Украина) «Арт-Клязьма», Международный арт-фестиваль, Москва (Россия)

2002 «Голубая глина», галерея М. Гельмана, Киев (Украина) «БиБиков бульвар», галерея «Совиарт», Киев (Украина)

"Satellite Tunes". National University of Fine Arts. Budapest, Hungary (REP)

"Alphabetical Order", Index Gallery, Stockholm, Sweden (REP) "The Invisible Difference", Art Strelka Projects Gallery, Moscow,

2007 ArchShargorod Festival, Shargorod, Ukraine "XV years", Vinzavod, Moscow, Russia

"Witnesses to the Impossible", 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow Center of Art, Moscow, Russia (REP) "Communities Project", Center for Contemporary Art, National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine "Generation UsA", PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine

University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine "Modus R: Russian Formalism Today", The Newton Building, Miami Design District, Miami, USA "Testing station", Skulpture Hus, Stockholm, Sweden "Postorange", Kunsthalle, Vienna, Austria (REP) "You?!" TSEKH Gallerv. Kviv. Ukraine (REP) "8=8", L-Gallery, Moscow, Russia

2006 "Report Project". Center for Contemporary Art. National

"Intervention", part of the project "24 Hours. Ukraine", Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland (REP) "Contested Spaces in Post-Soviet Art", Sidney Mishkin Gallery,

"hot ukraine cool ukraine", Moscow Center of Art, Moscow, Russia

New York USA

2005 "Ukrainian Art and the Orange Revolution", Ukrainian Institute of Modern Art, Chicago, USA

"Intervention". Center for Contemporary Art. National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine (REP)

"Control", Center for Contemporary Art, National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine "Do It Yourself", Art Strelka, David Ter-Oganyan's showcase,

Moscow, Russia

"Do It Yourself", Tomacz Vanek showcase, Prague, Czech Republic

"Ukrainian Hermitage", Center for Contemporary Art, National University of "Kviv-Mohyla Academy". Kviv. Ukraine "Lost", Center for Contemporary Art, National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine

2004 "R.E.P. (Revolutionary Experimental Space)", Center for Contemporary Art, National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine

"Romanticism", Ukrainian-Polish project, exhibition hall of Ukrainian Artists Union, Kyiv, Ukraine

"Playing with archetypes", National Center of Folk Culture "Ivan Honchar Museum", Kyiv, Ukraine (1st prize)

2003 "21 Views", Soviart Gallery, Kyiv, Ukraine "Art-Klyazma", International Art Festival, Moscow, Russia

2002 "Blue Mud", Guelman Gallery, Kyiv, Ukraine "BiBikov Boulevard", Soviart Gallery, Kyiv, Ukraine

Олена Червоник

В 2005-2010 училась по докторской программе в Университете Канзаса (США) по специальности «славянские студии и история искусств». В 2009–2010 проходила годичную кураторскую практику в Музее Спенсер (Лоренс, США). В 2010-2011 работала ассистентом на фестивале современного видеоискусства «Видеонале» (Бонн, Германия). С 2012 работает куратором в «Изоляция. Платформа культурных инициатив» (Донецк. Украина).

Клер Стеблер

Куратор, критик. Работала куратором в Palais de Tokyo (2002– 2007), Париж, затем исполняла обязанности арт-директора PinchukArtCentre, Киев, Украина (2007–2009). Стеблер была сокуратором выставки Radiodays в центре искусств De Appel. Амстердам, Нидерланды (2005), и Пусанской биеннале, Пусан, Южная Корея (2006). Вместе с Еленой Весич организовала проект No More Reality, Crowd and Performance, проходивший в Белграде, Амстердаме и Стамбуле между 2007 и 2009 годами. Курировала такие выставки, как La Fabrique sonore, Experience Pommerv#9. Реймс (2011). Transaction Abstraite – Charles Atlas. Mika Tajima, New Galerie, Париж (2011), и Retrait, Fondation d'entreprise Ricard, Париж (2007). В качестве сокуратора, под руководством Окуи Энвезора, работала над проектом La Triennale «Intense Proximity» в Palais de Tokyo, Париж (2012). В последнее время работает над программой Fondation Louis Vuitton pour la création. Париж. Сотрудничает с такими изданиями, как Flashart, Idea, l'Officiel Art и Zérodeux.

Евзения Кикодзе

Критик, куратор, живет и работает в Москве. Ее профессиональный опыт включает лекции по истории современного искусства в Московском государственном университете, работу научным сотрудником в Государственной Третьяковской галерее. Возглавляла управление мастерскими Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), занимала должность арт-директора фонда «Современный город», арт-директора галереи Гельмана, куратора Художественной резиденции «ШаргородРафинад» (Украина). В настоящее время является арт-директором Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина. Является широко публикуемым автором статей и эссе о современном

Курировала более тридцати выставок в России и за рубежом, такие как: «Безумный двойник. Идиотия как стратегия в современном искусстве», Москва и Замок Уарон, Франция (1999–2000); «Полюс холода. Российское искусство 1990-х», ENSBA, Париж (2000); Первый Фестиваль современного искусства «Арт-Клязьма», Москва (2002); «Новый отсчет. Цифровая Россия», Москва (2003); «Modus R. Российский формализм сегодня», The Newton Building, Miami Design District (2006); «Урбанистический формализм», Московский музей современного искусства (2007); «Алена Кирцова: Вещество», Московский музей современного искусства (2010); «Рабочие и философы» (совместно с А. Фо), Московская школа управления «Сколково» (2010); «Предельно/Конкретно. Новый канон» (совместно с М. Гельманом), PERMM / Пермский музей современного искусства (2010); «Космос Юрия Злотникова», Московский музей современного искусства (2011); «Сатурналии», Институт «Открытое общество», Тбилиси и Батуми, Грузия (2012).

Olena Chervonik

In 2005-2010 Chervonik attended a doctoral program at the University of Kansas, specializing in Slavic studies and the history of art. In 2009-2010 she held a yearlong curatorial internship at the Spencer Museum of Art in Lawrence, Kansas. The following year she worked as a curatorial assistant at Videonale, a festival for contemporary video art at the Kunstmuseum Bonn, Germany. Since the beginning of 2012 Chervonik has worked as a curator for Izolvatsia. Platform for Cultural Initiatives (Donetsk, Ukraine).

Claire Staehler

is a curator and art critic based in Paris. She served as a curator at Palais de Tokyo in Paris (2002-2007), and was later appointed artistic director of the PinchukArtCentre in Kviv. Ukraine (2007-2009). Staebler was an associate curator on the exhibition "Radiodays," De Appel (2005) and the Busan Biennial (2006). She co-founded with Jelena Vesic "No More Reality, Crowd and Performance", a project featured in Belgrade, Amsterdam and Istanbul between 2007 and 2009, and curated independently several exhibitions including "La Fabrique sonore," Experience Pommery#9, Reims (2011), "Transaction Abstraite - Charles Atlas, Mika Tajima," New Galerie, Paris (2011), and "Retrait." Fondation d'entreprise Ricard. Paris (2007). She has been associate curator of La Triennale "Intense Proximity," Palais de Tokyo, Paris (2012), with Okwui Enwezor (artistic director). She currently works under the artistic direction at the Fondation Louis Vuitton pour la création, Paris. She collaborates with various magazines such as Flashart, Idea, l'Officiel Art and Zérodeux.

Eugenia Kikodze

is a critic and curator based in Moscow. She was born in Tbilisi (Republic of Georgia), and lives and works in Moscow. In 1989 she received her B.A. (Honors) in art history from Moscow State University. Since 1997 she is a member of AICA. Her extensive experience includes lecturing on the history of modern art at Moscow State University, working as a research assistant at the State Tretyakov Gallery, heading the workshops department at the National Center for Contemporary Art, art director at Guelman Gallery and art director at the Contemporary City Foundation and ShargorodRaphinade Art Residence in Ukraine. She is currently curator at Vladimir Smirnov & Konstantin Sorokin Foundation. She is a widely published author of essays and articles on contemporary art. In the past 15 years she has curated more than 30 exhibitions in Russia and abroad, such as "The Crazy Double. Idiocy as a Strategy in Contemporary Art," Moscow and Oiron Castle, France (1999-2000); "The Pole of Cold. Russian Art of the 1990s," ENSBA, Paris (2000); "The First Contemporary Art Festival Klyazma," Moscow (2002); "New Countdown. Digital Russia," Moscow (2003); "Modus R. Russian Formalism Today" (co-curator Olesva Turkina). The Newton Building, Miami Design District (2006); "Urban Formalism," Moscow Museum of Modern Art (2007); "Workers and Philosophers" (co-curator Alexandra Fau), Skolkovo Business School, Moscow, (2010); "Limited and Specific: New Canon" (co-curator Marat Guelman), PERMM - Contemporary Art Museum, Perm (2010-2011); "Cosmos of Yuri Zlotnikov," Moscow Museum of Modern Art, (2011); "Saturnalia," Open Society Institute, Tbilisi and Batumi, Georgia (2012).

ISBN 978-5-905494-08-6

М.: Подгорская Н.О., 2013 — с. 256, ил. Тираж 1000 экз.

Макет изготовлен

по предоставленным материалам

© Жанна Кадырова; иллюстрации, 2013

© Денис Рубан; дизайн, 2013 © Евгения Кикодзе; текст, 2013 © Клер Стеблер; текст, 2013 © Олена Червоник; тексты, 2013

© Фонд Владимира Смирнова и Константина Сорокина, 2013

© Нелли Подгорская; издатель, 2013

Фонд Владимира Смирнова и Константина Сорокина 117036, Москва, ул. Профсоюзная, д. 3, офис 105

+7 (499) 124-6935, +7 (499) 124-6931 artfund@mail.ru

www.smirnovartsorokin.com

Мастерская: Москва, ул. Буракова, д. 27

Жанна Кадырова http://kadyrova.com

Издательство «Майер» http://maier-publishing.ru

Отпечатано в типографии Grafiche Tintoretto Editore, Тревизо, Италия http://grafichetintoretto.it Moscow, Podgorskaya Nelly, 2013 – 256 pages with plates 1000 copies

Layout produced from provided materials

© Zhanna Kadyrova; illustrations, 2013

© Denis Ruban; design, 2013 © Olena Chervonik; texts, 2013 © Eugenia Kikodze; text, 2013 © Claire Staebler; text, 2013

© The Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantine Sorokin, 2013 © Nelly Podgorskaya; publisher, 2013

The Foundation of Vladimir Smirnov and Konstantine Sorokin 3, Profsoyuznaya Street, office 105, 117036 Moscow, Russia

+7 (499) 124-6935, +7 (499) 124-6931

artfund@mail.ru

www.smirnovartsorokin.com

Studio: 27, Burakova Street, Moscow, Russia

Zhanna Kadyrova http://kadyrova.com

Maier Publishing

http://maier-publishing.ru

Printed by

Grafiche Tintoretto Editore, Treviso, Italy

www.grafichetintoretto.it