





САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

1993

MOSCOW INSTITUTE OF THE CONTEMPORARY ART

NEOACADEMISM
AROUND 1990

SAINT-PETERSBURG

1993

МОСКОВСКИЙ ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

НЕОАКАДЕМИЗМ
ОКОЛО 1990 года

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

1993

© Екатерина Андреева
© Дмитрий Молок
© Елена Клемушина
© Тимур Новиков
© Денис Егельский

© Ekaterina Andreeva
© Dmitry Molok
© Elena Klemushina
© Timur Novikov
© Denis Jegelsky



КЛАССИКА И ИСТИНА

Нельзя не почувствовать внутренней взаимосвязи этих понятий. Они тождественны онтологически, ибо классическое бытие, как и бытие истины, навсквозь выпукло, рельефно. И в то же время нельзя не ощутить их архаичность. Открывая для себя отнесенность художественной истины и объявляя истину дутой проблемой, постмодернизм подвергает классику релятивизации. Что же, ведь постмодернизм есть тотальная релятивизация. Но нельзя вопреки этому утверждать абсолютность классики, поскольку она вообще ни в каком отношении не априорна. Поэтому трудно говорить о классике. Но классика и не есть полярность (в таком случае ее понятие вовсе ускользает).

Классика не противоречит готике, ибо готика целиком классицистична. Классика не противостоит барокко, с которым они лежат в разных плоскостях, и она не противостоит романтизму, с которым лежит в одной плоскости. Классика не противоречит авангарду, у авангарда теперь есть своя классика. Классическому противоположно только не-классическое. Но классика не есть только возраст искусства. И этот апофатический путь рассуждений опять возвращает к полярности, ибо классика предстает сразу как нормативная и неординарная, сразу как правило и исключение.

Предпочитая истинное вероятному, классика всегда живет верой в предустановленную гармонию. Классика это гармония. Это прекрасная форма. Но классика не есть формальная категория, она есть духовная субстанция. Она началась как духовное дело и духовный опыт греков в V и IV веках до н. э. Трагедия Софокла и фриз Парфенона обладают такой степенью внутренней очевидности истины, что достигают особого качества. В сущности, уже сама античность понимала эту качественность понятия, когда различала среди поэтов „классиков” и „про-

летариев” (Авл Геллий, „Античные ночи”, XIX, 8, 15). Гуманистическая традиция, возникнув уже в Августовом классицизме, есть развертывание этой идеи классики, прошедшей инволюцию в классической Греции, от „древних” к „новым”. Классика есть призвание и свидетельство, в точном соответствии с латинской терминологией, где *classis* – „созывание” римских граждан. Классика есть традиция, если понимать под традицией творческий конструктивный принцип истории.

Будучи разумной, классика нормативна. Поэтому она может быть нормативной. Но понятие классического не подлежит целиком ведению эстетики, превышает эстетику, не укладывается в схему. Ибо греческая классика не знала, что она классика. Поэтому эстетик обречен ходить по замкнутому кругу: если классика имеет образцовую ценность, то откуда берется необходимость признавать ее таковой посредством понятия классики, специально для нее выдвинутого? Эстетика не в силах гипостазировать понятие классического.

Классика есть восполненность самой жизни. Это такая полнота человечности, при которой не страшна и смерть. Но это означает предельность классики, в которой самый конец подлежит оформлению. Лучшие подробности в истории искусства – классические. И это позволяет классике быть поверхностной, ибо глубина есть только в ничто, а классика навсквозь бытие. Легкость классики может граничить с легкомыслием. Тогда классический стиль обращается в стилизацию. Но классика всегда остается прозрачной.

И она трудна. Она серьезна. Важно быть серьезным. Но серьезность классики налагает бремя закона, и отсюда – необходимость следования морали. Ибо классика это прорыв в безмерное, которому положена мера. Или это аполюмпийское воплощение

дидонийского знания. Или это безусловность, данная через условности искусства. В этом, в частности, значение ордера в классической архитектуре. Классика идеальна, и отсюда вытекает необходимость опоры на классику там, где дело идет о построении всякого идеального проекта.

И поэтому классика это утешия. Если, скажем, веймарский классицизм видел в примерности клас-

сики практическое руководство, то сегодня практиковать классику было бы анахронизмом. Ибо работа с атрибутами классики еще не есть классика. И все же классика остается по сейчас духовным ориентиром, „кормчей звездой”, „старой истиной”. Мы констатируем эсхатологическое предчувствие классики в искусстве конца XX века. Но она остается еще тайной за семью печатями.

Дмитрий Молок

CLASSICAL AND TRUTH

One cannot but feel an inner correlation of these concepts. They are identical ontologically, since the Classical being as well as the being of the truth, is throughout convex, in relief. And at the same time one cannot but help feeling their archaism. By means of finding out for itself a relativity of an artistic truth and proclaiming it to be an exaggerated problem, postmodernism turns the Classical down into relativization. What wonder? For postmodernism is a total relativization. But one cannot on the contrary affirm an absoluteness of the Classical, since it is in no respect a priori. But the Classical is not also a polarity (thus its definition would escape).

The Classical does not contradict the Gothic, since Gothic is throughout classical. The Classical is not at variance with the Baroque being set in another surface, and it is not at variance with the Romantic being set in the same surface. It does not contradict Avantgarde, since Avantgarde has its own Classics. The single opposite to the Classical is non-Classical. But the Classical is not only an age of art. Our apophatic method of discussion returns us back to the polarity, since the Classical appears simultaneously as standard and non-ordinary, as a rule and an exception.

The Classical always believes in the pre-established harmony, it prefers truthful to the possible. The Classical is harmony. It is a beautiful form. But the Classical is not a formal category, it is a spiritual substance. It had been begun as a spiritual endeavour and experience of the Greeks in the VII and IVth centuries B. C. Sophocles' tragedy and the frieze of the Parthenon grow to such a degree of an inner necessity of the truth which appears to be certain quality. This qualitativensness of the conception had been well understood by antiquity itself. Thus Aulus Gellius distinguished between poets „classics” and „proletarians” (*Attic Nights*, XIX, 8, 15). The Humanistic tradition originated in the Augustus' Classicism is a development of this Classical idea involute in Classical Greece, from the „Ancients” to the „New”. The Classical is a vocation and evidence accurately corresponding to the Latin terminology

where classis is „calling out” of the Roman people. The Classical is a tradition taken as a creative constructive principle of history.

Being rational, the Classical is normal. That is why it may be normative. But the conception of the Classical is not subjected to the competence of aesthetics, it is beyond aesthetics, does not go into the scheme. For the Greek Classical had not been aware of being Classical. Aesthetics has to move in a circle: if the Classical is of an exemplar value, then from where comes a necessity to judge it by means of definition of the Classical, put forward especially for it? Aesthetics cannot hypostatize the notion of the Classical.

The Classical is a plenitude of life itself. It is the completeness of the Human overcoming death. But this means a limitation of the Classical which gives its form to the end itself. The best tombstones in the history of art are Classical. And this allows the Classical to be superficial, since the deep can be only in nothingness, and the Classical is throughout being. Lightness of the Classical borders on light-mind. This way the Classical style becomes stylization. But the Classical always remains transparent.

And it is hard. It is earnest. It's important to be earnest. But the earnest of the Classical put on a burden of a law and a necessity of following a moral. Since the Classical is a break into infinite which is measured. Or it is the Apollonic embodiment of the Dionysiac knowledge. Or it is unconditional given by means of conditions of art. That is the meaning of the order in the Classical architecture. The Classical is ideal, that is why one needs to use the Classical when he intends at whatever ideal project.

And that is why the Classical is utopia. If e. g. the Weimar classicism sought in the Classical for the practical instructions, it would be an anachronism to practicize the Classical today. For to work with the attributes of the Classical is by no means to be Classical. And nevertheless the Classical remains to be point of reference, „an old truth”. We constate the eschatologic presentiment of the Classical in the art of the end of the XXth century. But it is still a mystery under Seven Seals.

Dimitrij Molok



НЕОАКАДЕМИЗМ ОКОЛО 1990 ГОДА

В жизни он был бессмертным, но и в смерти — бессмертным

Эдгар Родригес

Классическая античная традиция даже во враждебную ей эпоху модернизма пользовалась репутацией „вечно живой“. Что представляет собой этот феномен? Напоминает ли он нам о мертвом, которое способно внезапно оказаться живым; или — наоборот — о живом, перенесенном в неведанную метафизическую реальность?

Действительно, античные руины в высшей степени наделены реальной витальной силой. Это наблюдение относится и к ландшафту древних городских развалин, и к памятникам греческого искусства. Как известно, неподражаемое умение передать дыхание и движение живой плоти делает греческую скульптуру уникальной, позволяет даже в обломке торса угадать греческую работу, настолько почти бесформенный камень, кажется, наполнен энергией тела.

Эта энергия совершенно определенного свойства и происхождения: она порождается любовью. Тело в античности — и в жизни, и в искусстве — было далеко не смутным, а единственным и незабвенным объектом желания. Миф о Пигмалионе и Галатее, вероятно, один из самых греческих по интонации, хотя сюжет его и бродячий. Сартровское пошмание любви как воплощения своей плотью плоти другого в греческом искусстве нашло абсолютно адекватную аналогию.

Реальность воплощения человеческого тела в греческой скульптуре так убедительна, что не оставляет места реальности смерти — тлению и распаду плоти. Кажется, античные тени могут возвращаться с полей блаженных в своем нетронутом земном облике. Истина живого присутствия и совершенства тела столь очевидна, что именно на греческих кладбищах убеждаешься: нет вечной смерти и нет разлуки. Мраморные покойники с любимыми своими дома-

инными (сколько их поместилось на стеле или на саркофаге) беседуют или любуются друг другом под сенью помераншевых роз. Греческие некрополи — жилища мертвых, как и все другие кладбища. Но образы усопших здесь не вовсе скрыты или сведены к условному портрету на памятнике. Мертвые тут действительно живут: они не лежат в оцепенении вечного сна, а общаются или занимаются обыденными делами, как это подобает живым. Лишь тела их буквально перевоплощены в другом материале — в мраморе. Человеческое тело в античной традиции не только совершенно, но и ветленно, потому что оно вечно любимо. Вмещенная в него энергия желания сообщает ему вечную жизнь.

Однако искажение идеала, сомнения в предмете своего поклонения приводят к разрушению тела, к непристойному зрелищу разлагающейся трухлявой плоти богов, описанному Лукрецием. Прекрасное становится тленным, возвышенное, разделяясь с ним, утрачивает способность полного воплощения, и классицизм теряет свое единство, свое качество воплощенной истины.

Когда в XVIII веке вместе с неоклассикой оформилась и сама отрасль эстетической мысли, понятия прекрасного и возвышенного были кодифицированы. Прекрасное в эстетике Канта связано с представлением о гармонично законченной и воспринимаемой глазом форме, то есть с антропоморфным или антропоцентричным воплощением красоты. Возвышенное отнесено к сфере метафизической экспрессии. И, таким образом, эти понятия оказались полностью разобщены.

Их разделение обнаружило себя и в культурном сдвиге рубежа XIX–XX веков. Стремление выделить современность чертами классического совершенства

реализовалось в „широкоэкранной“ академической живописи. Попыткой натурального восхождения (или, как сказали бы теперь, простодушной симуляции) классики стали живые картины на античные мотивы. Так, в фотографиях Вильгельма фон Глэдена сохранились полуреальные – полуфантастические картины Аркадии около 1900 года. В противоположность этому идея современного как самодовлеющего и абсолютного (и, с этой точки зрения, идеального) осуществлялась в утопии конструктивизма и супрематизма. Она приняла совершенно новую форму рациональной гармонии, которую можно было бы назвать латентно классической.

Оба пути, однако, вели к концу классической эпохи европейской культуры. Сентиментальная прелесть „дембельского альбома“ аркадских пастухов фон Глэдена губила грезу утопии несовершенной конкретностью воплощения. Но и туризм Баухауса не мог вместить всю полноту классического, сводя его к одной лишь точности расчета и технике исполнения. Человек остался „мерой всех вещей“ в „эспри нуво“ Корбюзье, но акцент в этой формуле невольно переместился с человеческого тела на вещь. И с этого момента какое-нибудь кресло современного дизайнера говорило о прекрасном не менее красноречиво, чем в свое время статуя Аполлона.

Уделом классического как вечно живого стала в XX веке его собственная неосуществимость. Как герой мрачной фантастики, оно полностью утратило свое тело, то есть свою энтелехию в аристотелевском смысле этого понятия.

Развоплощенность тела – лейтмотив неоакадемизма 1970–90-х годов. Тело изображается фрагментированно, сводится к не сразу различимым деталям, всеми техническими средствами подчеркивается его мертвенность и бесплотность; словно антитеза иллюзионизму и натуральности академического искусства от Ренессанса до Альмы Тадемы. Иллюзионистические приемы теперь, если и используются, как в живописи Карло Мариа Марини, то лишь для усиления сюрреалистического эффекта мертвенности живой плоти и, наоборот, неестественной живости холодных мраморных статуй. Специфическая „картонность“ тела, изображенного вполне умелыми рисовальщиками и живописцами, так же симптоматична, как и известное желание модернистов научиться рисовать. Неоакадемизм обнаруживает невозможность фигуративного искусства в старом его понимании, связанную, в частности, с трансформацией сознания главного объекта фигуративного искусства – человека. Он становится натурой фотографа, а не моделью живописца или скульптора. Портрет на обложке журнала принадлежит уже совершенно другому искусству. Его невозможно долго рассматривать, он подчиняется другим законам создания и восприятия. Это декларировал Э.Уорхол, предложив сравнивать нескольких Мерилин Монро или Лиз Тэйлор, или себя, беспрестанно переводя взгляд, словно с кадра на кадр, вверх направо и вниз влево, на эту картинку и соседнюю, серую с крас-

ным или серую с зеленым, как на экране испорченного цветного телевизора.

Символично, что именно один из последних вариантов фигуративного искусства – гиперреализм липил тело его неотъемлемого в классической европейской культуре статуса вместиллица души. Впрочем, так же, как и объекта желаний. Начиная с 60-х, традиционный смысл изображения тела уже не нарочно искажается, как в „Авиньонских девицах“, но вовсе утрачивается. Выражение глаз, движение губ имеют теперь такое же значение и обладают такой же привлекательностью, как пейзаж морщин, прыщей, волос и пор кожи. Механическая точность воспроизведения поверхности тела в современной фотографии уподобляет его изображенным неодушевленным предметам, в частности маппин. Абсолютность фиксации не оставляет пространства душевной изменчивости.

Новая неклассическая телесность „американского происхождения“ представляет тело как вещь или как машину, способную достигать максимальной иллюзии плоти и мгновенно трансформировать квазиреальное тело в любые материалы. Эффект новой телесности внедряется в сознание и – во всех смыслах – поражает его, как механическая голова терминатора, протискивающаяся из лоболлеума, или его рука, продолжающаяся в металлический кол. Новая телесность – результат геной инженерии, пластических операций и стероидов. Главная особенность в современном ощущении тела – неуверенность в его постоянстве и принадлежности, включая и сексуальную, „отчужденность“, сравнимая с впечатлением от рассматривания собственных внутренностей на экране медицинского прибора. Тело человека теперь не менее загадочно, чем знаменитый „Носорог“ Дюрера. Пафос тела – в его условности и способности к мутации формы, в том числе из живой в неживую и обратно. Совершенствование интерактивности технических средств позволяет сделать трансмутацию материи любимым сюжетом и зрелищем, бесконечно усиливая соматическое ощущение плоти и одновременно обнаруживая обманчивую иллюзорность физической реальности. Амбивалентность мертвого и живого испытывается на экране, причем витальность мертвого материала доводится до путающей достоверности галлюцинаций. И если новое чувство тела стремится именно к этому запредельному эффекту живости мертвого или неодушевленного, то неоакадемизм наоборот приоткрывает картину растворения, исчезновения всего того, что некогда было плотью европейского классического искусства. Будучи законченной, эта картина могла бы стать изображением исхода – смерти и одновременно пребывания в другой метафизической форме жизни.

С классической ясностью этот мотив „развоплощения“ европейского искусства звучит в фильме Питера Гринуэя „Повар, вор, его жена и ее любовник“. Рубенсовские любовные сцены в кухне среди связок дичи и хлебов, гирлянд плодов и злаков – под

сестью барочного изобилия и золотого века – мгновенны, измеряются скоростью кадра. Они короче, чем в жизни: „Сколько у нас осталось времени? – Еще четыре минуты“. Кино не только оживляет живопись, но и растворяет ее на глазах, оставляя едва видимый, осязаемый след каждой сцены – окрашенный свет или мелодию. Сильные чувства существуют в этом пространстве сами по себе, словно застигнутые в момент расставания со своим источником и смыслом, со своим „домом“ и „хозяйном“ – человеческим телом. Тело это перестает быть собой: как муляж в окружении плодов – пугающая *pathe morte* – оно исторгнуто из естественного цикла жизни и смерти в боссуэтовское присутствие. Тело оживлено на экране, чтобы навсегда утратить себя как чувствующую плоть, вместив свои страсти и страдание в живой звук, голос, память – в формы посмертного существования в отголосках, отзвуках и отпечатках.

Как говорил в лекции „*Anima minima*“ Ж.Ф. Литар, понятия современной эстетики (симуляция и другие) прежде всего выражают потерю объекта. Знамя теперь живет собственной смертью, рассматривая руины своих идеалов с нигилистическим удовлетворением, становясь музеем мира и, таким образом, совершая обратный путь от цивилизации к культуре.

Мифология Петербурга, одного из классических и вместе с тем мертвых городов европейской культуры, непосредственно или исподволь влияла на природу местного искусства. Миф города уже в XIX веке был поражен болезненной раздвоенностью, связанной с возделением к европейской красоте и сознанием безжизненной искусственности, „умышленности“ этой красоты.

Неоаккадезм – острая форма самосознания для местных художников, исторически неизбежная, как идея использовать табло на Times Square в Нью Йорке или берлинскую стену. Он существует, однако, не только здесь, но и теперь. И поэтому в нем не следует искать черты благородного родства

с произведениями великой эпохи ампира. Любовь к отеческим гробам – давно забытая добродетель. Впрочем, в известном смысле неоаккадезм действительно связан со старым искусством, точнее – с прежде принятым отношением к искусству. Я имею в виду то переживание, которое называется любовью к искусству или к прекрасному. Не пафос искусства-науки, искусства-идеологии или искусства-эксперимента, а восстановление утраченной любви между жизнью и искусством, стремление к красоте, ласкающей глаз. (Даже если красота эта давно не соответствует академическим канонам и удовлетворяет подчас откровенно банальной вкус.) Это, еще в начале нашего века осмеянное модернистами, свойство также антропоморфно, как и вся природа искусства и любви. Оно определяет и прелесть, и недостаточность неоаккадезма. Предметом интереса становится не экспрессивный жест или остроумный проект, но фантазия, замкнутая на самой фигуре художника – на единственном и несовершенном объекте, или обращенная к какому-то любимому герою, с которым художник отождествляет себя. Эту фантазию больше не в состоянии питать некогда мощная традиция, которая существует теперь как отзвук живого голоса в мертвом пространстве руин. И поэтому она, как Эхо, обречена на бесконечную переключку со множеством отражений, своих и чужих.

Неоаккадезм около 1990 года пребывает в состоянии такого же разделения со всем тем, что составляло тело античной традиции, как и разобщенные в свое время прекрасное в его временном земном существовании и возвышенное в вечном бытии. Высказанное им намерение восстановить утраченную любовную связь между искусством и жизнью позволяет видеть в нем еще одну бессознательную и бесплодную попытку обрести потерянную целостность. Ведь „не является ли любовь неосознанным припоминанием того времени, когда любящий и любимый были соединены в одном андрогинном существе?“ (Э. Родити).

Екатерина Андреева

NEOACADEMISM AROUND 1990

In life he was lifeless but deathless too in death

Edouard Roditi

The classical tradition of Antiquity had the reputation of being „forever alive“ even during the modernist period, so opposed to it in spirit. What is this phenomenon? Does it remind us of dead things which are able to come alive suddenly or, on the contrary, of living things transferred to another metaphysical reality?

In fact, ancient ruins are endowed with an extraordinary vital strength. This is true both for the landscape of ruins of ancient towns as well as monuments of Greek art. It is well-known that Greek sculpture is unique because of its inimitable ability to convey the breath and movement of real bodies which

expression of eyes, the movement of lips is as attractive as the landscape of wrinkles, pimples, skin hair and pores. Nor does they mean anything else. The mechanical accuracy of representing body surface in modern photography likens it to the portrayal of inanimate things – mechanisms, in particular. Absolute fixation does not give room for the soul's changeability.

The new neoclassical sensation of a body of „American origin“ represents the body as a thing or as a mechanism able to create the maximum illusion of flesh and transform a quasireal body into any material instantly. The effect of new corporality interferes into consciousness and – in all senses of the word – strikes it, like the mechanical Terminator's head shaping out of linoleum, or his hand prolonging itself into the metallic stick. New corporality is a result of genetic engineering, plastic surgery and steroids. The particular feature of the modern sensation of a body is an uncertainty in its constancy and belonging to a man (including sexual belonging), an „estrangement“ comparable with the impression of scrutinizing one's own innards on the screen of some medical set. The human body now is not less enigmatic than famous „Rhinoceros“ by Dürer. The body's apotheosis is its conventionality and ability to the form mutation, including mutation from living form to lifeless one and back. The perfection of the media interaction makes it possible to create a favourite plot or a show out of matter transmutation, intensifying the somatic sensation of flesh infinitely and at the same time revealing the deceptive illusiveness of physical reality. Ambivalence of dead things and living things is tested on the screen, the vitality of dead things being driven to a frightening authenticity of hallucinations. While the new sensation of body strives to this effect of liveliness of dead or inanimate things, neocademy, on the contrary, gives the picture of dissolution and disappearing of all the things that at one time formed the body of the European classical art. Being finished, this picture could become a representation of the end: the death and at the same time the sojourn in another metaphysical form of life.

With a classical lucidity Sounds this theme of „disembodiment“ of the European art in Peter Greenaway's film „The Cook, the Thief, his Wife and her Lover“. The scenes of love in the kitchen amidst the bundles of game and bread, garlands of fruit and cereals (as if they were painted by Rubens) – under the shade of baroque abundance and golden age – are momentary and measured by the shot duration. They are shorter than in life: „How much time have we got? – Four minutes more.“ Cinema not only brings painting to life but dissolves it then and there, leaving the almost invisible trace of each scene – colored light or melody. The strong feelings live in this space on their own, as if they were caught at the very moment of parting with the human body: their source and sense, „house“ and master. This body ceases to be, as a mouillage amid the real fruit, this frightening nature morte, is banished

from the natural circle of life and death to the insensible presence. The body is brought to life on the screen in order to lose itself as a feeling flesh forever, having got its passion and suffering into the living sound, voice, memory: forms of posthumous existence in echoes, faint sounds and imprints. As J. F. Lyotard said in his lecture „Anima minima“, the concepts of the modern aesthetics (simulation and others) denote the loss of an object. The West nowadays lives on its own death, watching the ruins of its ideals with a nihilistic satisfaction, turning into a museum of the world, making a return path from civilization to culture.

The mythology of St. Petersburg, one of the classical and at the same time dead cities of the European culture, influenced the nature of local art be it directly or little by little. As early as in XIXth century the myth of the city was stricken by a sickly split, connected with the craving to European beauty and understanding of the lifeless artificiality, „deliberateness“ of this beauty.

Neocademy is a natural form of consciousness for the local artists, it is historically inevitable, as the idea to use the Times Square indicator panel in New York or the Berlin wall. However, it does exist – not only here but nowadays. That is why one should not try to find the traces of noble affinity with works of the great empiric period in it. Though, to some extent neocademy is really connected with the old art, with formerly adopted attitude toward the art, to be exact. I mean that experience which is called love to the art or to the beautiful. It is apotheosis of neither art-science, art-ideology, nor art-experiment; I mean the renovation of the love tension between life and art, longing for the beauty which caresses the eye. (Nonetheless this beauty does not correspond to the academic canons yet and satisfies an absolutely commonplace tastes at times.) This quality, which was derided by the modernists at the beginning of our century, is as autoerotic as all the nature of love and art is. It determines both charm and inadequacy of neocademy. The object of interest now is not an expressive gesture or an ingenious project but fantasy, closed to the very figure of an artist (the only and imperfect object) or directed to some favourite hero, with whom an artist equates himself. This fantasy cannot be fed on formerly powerful tradition which now exists as a ghost of a living voice in a dead space of ruins. That is why, it is doomed like Echo to an endless roll call with many reflections – its own ones and someone else's. Neocademy around 1990 is as separated from all that stuff that had been comprised in the corpus of Antiquity as the beauty in its temporary existence on the Earth from the sublime in its metaphysical being was. The intention of renovating the lost love tension between life and art expressed by neocademy makes it possible to identify it as one more unconscious and fruitless attempt to gain the eternal identity; to quote Édouard Roditi: „Is love the unconscious memory of a time when lover and beloved were joined in a single androgynous being?“

Likaterina Andreeva

Translation: Elena Klemushina

expression of eyes, the movement of lips is as attractive as the landscape of wrinkles, pimples, skin hair and pores. Nor does they mean anything else. The mechanical accuracy of representing body surface in modern photography likens it to the portrayal of inanimate things – mechanisms, in particular. Absolute fixation does not give room for the soul's changeability.

The new neoclassical sensation of a body of „American origin“ represents the body as a thing or as a mechanism able to create the maximum illusion of flesh and transform a quasireal body into any material instantly. The effect of new corporality interferes into consciousness and – in all senses of the word – strikes it, like the mechanical Terminator's head shaping out of linoleum, or his hand prolonging itself into the metallic stick. New corporality is a result of genetic engineering, plastic surgery and steroids. The particular feature of the modern sensation of a body is an uncertainty in its constancy and belonging to a man (including sexual belonging), an „estrangement“ comparable with the impression of scrutinizing one's own innards on the screen of some medical set. The human body now is not less enigmatic than famous „Rhinoceros“ by Dürer. The body's apotheosis is its conventionality and ability to the form mutation, including mutation from living form to lifeless one and back. The perfection of the media interaction makes it possible to create a favourite plot or a show out of matter transmutation, intensifying the somatic sensation of flesh infinitely and at the same time revealing the deceptive illusiveness of physical reality. Ambivalence of dead things and living things is tested on the screen, the vitality of dead things being driven to a frightening authenticity of hallucinations. While the new sensation of body strives to this effect of liveliness of dead or inanimate things, neoacademism, on the contrary, gives the picture of dissolution and disappearing of all the things that at one time formed the body of the European classical art. Being finished, this picture could become a representation of the end: the death and at the same time the sojourn in another metaphysical form of life.

With a classical lucidity Sounds this theme of „disembodiment“ of the European art in Peter Greenaway's film „The Cook, the Thief, his Wife and her Lover“. The scenes of love in the kitchen amidst the bundles of game and bread, garlands of fruit and cereals (as if they were painted by Rubens) – under the shade of baroque abundance and golden age – are momentary and measured by the shot duration. They are shorter than in life: „How much time have we got? – Four minutes more.“ Cinema not only brings painting to life but dissolves it then and there, leaving the almost invisible trace of each scene – colored light or melody. The strong feelings live in this space on their own, as if they were caught at the very moment of parting with the human body: their source and sense, „house“ and master. This body ceases to be, as a moulage amid the real fruit, this frightening nature morte, is banished

from the natural circle of life and death to the insensible presence. The body is brought to life on the screen in order to lose itself as a feeling flesh forever, having got its passion and suffering into the living sound, voice, memory: forms of posthumous existence in echoes, faint sounds and imprints. As J. F. Lyotard said in his lecture „Anima minima“, the concepts of the modern aesthetics (simulation and others) denote the loss of an object. The West nowadays lives on its own death, watching the ruins of its ideals with a nihilistic satisfaction, turning into a museum of the world, making a return path from civilization to culture.

The mythology of St. Petersburg, one of the classical and at the same time dead cities of the European culture, influenced the nature of local art be it directly or little by little. As early as in XIXth century the myth of the city was stricken by a sickly split, connected with the craving to European beauty and understanding of the lifeless artificiality, „deliberateness“ of this beauty.

Neoacademism is a natural form of consciousness for the local artists, it is historically inevitable, as the idea to use the Times Square indicator panel in New York or the Berlin wall. However, it does exist – not only here but nowadays. That is why one should not try to find the traces of noble affinity with works of the great empiric period in it. Though, to some extent neoacademism is really connected with the old art, with formerly adopted attitude toward the art, to be exact. I mean that experience which is called love to the art or to the beautiful. It is apotheosis of neither art-science, art-ideology, nor art-experiment; I mean the renovation of the love tension between life and art, longing for the beauty which caresses the eye. (Nonetheless this beauty does not correspond to the academic canons yet and satisfies an absolutely commonplace tastes at times.) This quality, which was derided by the modernists at the beginning of our century, is as autoerotic as all the nature of love and art is. It determines both charm and inadequacy of neoacademism. The object of interest now is not an expressive gesture or an ingenious project but fantasy, closed to the very figure of an artist (the only and imperfect object) or directed to some favourite hero, with whom an artist equates himself. This fantasy cannot be fed on formerly powerful tradition which now exists as a ghost of a living voice in a dead space of ruins. That is why, it is doomed like Echo to an endless roll call with many reflections – its own ones and someone else's. Neoacademism around 1990 is as separated from all that staff that had been comprised in the corpus of Antiquity as the beauty in its temporary existence on the Earth from the sublime in its metaphysical being was. The intention of renovating the lost love tension between life and art expressed by neoacademism makes it possible to identify it as one more unconscious and fruitfulness attempt to gain the eternal identity; to quote Edouard Roditi: „Is love the unconscious memory of a time when lover and beloved were joined in a single androgynous being?“

Likaterina Andreeva

Translation: Elena Klemushina

Иллюстрации: Денис Егельский. Без названия. 1993
На обложке: Тимур Новиков. Саломея и Иродиада. 1992

Illustrations: Denis Jegelsky. Without title. 1993
On the cover: Timur Novikov. Salome and Herodias. 1992.

