

MEMBRANE

GYUNGSU AN



EMPTY SPACE

EGOR PLOTNIKOV



Moscow 2017

МЕМБРАНА

ГЁНСУ АН



ПУСТОЕ МЕСТО

ЕГОР ПЛОТНИКОВ



Москва 2017



ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕЙЗАЖА. ВЫСТАВКА В ДВУХ ЧАСТЯХ

Двухчастная выставка по исследованию собирательного образа нового пейзажа — это проекты, независимо существующие в одном выставочном пространстве: «Пустое место» Егора Плотникова и «Мембрана» Гёнсу Ан. Художники одного поколения, Егор Плотников и Гёнсу Ан, находясь в разных социально-культурных и географических измерениях, оперируют одними и теми же понятиями и пытаются ответить на похожие вопросы: Что есть место? что есть пейзаж? как и почему возникает напряжение в пограничных территориях между городом и окраиной? какова судьба живописи как медиума?

Современный пейзаж очень сложен и, возможно, поэтому так привлекает художников. Мы по-прежнему называем окружающие нас здания, природу и все, что мы видим, «пейзажами». Однако то, что мы подразумеваем под словом «пейзаж», вероятно, давно исчезло, остался лишь существующий внутри человека невидимый образ. Художников привлекают границы современного пейзажа, его многослойность, масштабность и одновременно фрагментарность, протяженность во времени и, главное, отношения между зрителем и пейзажем.

Художник из Южной Кореи Гёнсу Ан обращается к пейзажу через «средний ландшафт», который формируется на границе между живым городом и городом, который превращается в руины, между исчезнувшим местом жительства и местом жительства, которое скоро будет создано. Художника привлекают пустые участки и тот ландшафт, где видна обширная пустота, где видны смешанные друг с другом неясные ценности: мусор, ненужные вещи, безымянные опоры, поврежденные и заброшенные природные объекты. «Место» Гёнсу Ан — бесформенное, всегда состоящее из постоянных величин — времени и пейзажа. «Когда я смотрю на пейзаж, я возвращаюсь в прошлое, рассказываю о настоящем и представляю будущее», — добавляет художник.

В силу академического образования оба художника уделяют особое внимание живописи как медиуму. Гёнсу Ан работает над проектом «Мембрана» уже много лет: «В 2010 году на автобусной станции Йонхи-Донг в Сеуле

слова «мембрана», «граница» и «слой» приобрели особый смысл. Я задумался о физическом существовании конкретного места и его многослойности. Желание увидеть эти слои и границы города, то, как они накладываются друг на друга и превращаются в город, заставило меня более основательно исследовать живопись как медиум». Слово «мембрана» (*membrane*, английский перевод корейского слово *tak*) отсылает, согласно словарю, к защитной оболочке клеточного ядра, которая отделяет его от внешних угроз и среды, но одновременно выбрасывает внутреннее вещество наружу. «Мембрана» обладает двойным биологическим смыслом ровно так же, как и созданные и исследуемые художником «мембраны ландшафта», — с одной стороны, они символизируют искусственно сделанные живописные фрагменты реальности, с другой, при возвращении холстов в естественную среду они снова становятся ее частью и дополняют ее.

В течение семи лет проект постоянно обновлялся. Появлялись не только новые живописные работы, но и фотодокументация с мест их создания. Гёксу приобщается к ландшафту в результате возвращения и тем самым заставляет обратить внимание на само место. Ан возвращается на оригинальное место, которое стало сюжетом работы, собирает и выкладывает за холстом все найденные объекты — деревянные палки, камни, провода — так, чтобы картина совпала в некой точке с ландшафтом, и фотографирует. «Картина возникает извне, а когда я ее накладываю на действительный вид местности, она начинает определяться как "мембрана"», — добавляет Гёксу.

«Пустое место» Егора Плотникова — это продолжение одноименного многолетнего проекта, в основе которого лежит исследование пейзажа через прогулку. «В течении пяти лет все мои работы развивают в некотором смысле этот сюжет прогулки или путешествия, когда ты вспоминаешь ландшафты, в которых ты когда-то находился», — говорит Егор. «Место» для Плотникова может иметь географическую привязку или обладать всеми свойствами собирательно-го образа, но оно всегда тесно связано с памятью и впечатлениями художника от реальности. Через масштабные живописные холсты с крупными ландшафтами и совсем маленькие фрагменты пейзажей Плотников обращается к невидимому «пейзажу», который является рекомпозицией прошлых воспоминаний и впечатлений. Его пейзажи наследуют почти двухсотлетней традиции этого жанра и обладают качествами монотонности, лаконичности и эмоциональной сдержанности, характерными именно для русской школы.

Плотников обращается к пейзажу, желая переоткрыть этот жанр для себя по-новому, и по аналогии с произведением, которое смотрит само на себя, художник исследует безлюдный ландшафт, который наблюдает за зрителем. «Пустырь вроде бы нужен, а вроде бы нет, то ли зарастет сейчас, то ли нет, в нем

ощущается все время потенциал к изменению, и в этом "пустом месте" возникает *напряжение*, которое меня как раз и интересует», — объясняет Плотников. Художник редко создает единичное полотно, объясняя это тем, что привык работать с одной идеей и отдельные холсты сами собираются в общий проект. Он экспериментирует, добавляет в свои живописные проекты скульптурную миниатюру, уделяет внимание экспозиции и самой фигуре зрителя, стараясь включить его в процесс активного восприятия.

С одной стороны, Егор Плотников и Гёксу Ан фокусируются на понятиях «пейзаж», «напряжение», «границы», «место» и «время», с другой — «зритель», «живопись», «восприятие». Гёксу выстраивает отношения со зрителем и с пейзажем посредством встреч между реальностью и живописью, которая является основным результатом визуального восприятия художником действительности. Аналогичным образом через комбинирование живописи и скульптуры Плотников сам занимает позицию зрителя и задает вопрос о способности зрителя увидеть возникающее в пейзаже напряжение и потенциал к изменению. Исследование многослойного образа нового пейзажа через зрителя и его индивидуальность — вот то, что позволяет находить сходство и различия в работах двух художников.

Кристина Романова

EXPLORING THE LANDSCAPE. AN EXHIBITION IN TWO PARTS

BY KRISTINA ROMANOVA

The exhibition in two parts that explores the collective image of the new landscape displays projects that independently share a single exhibition space: *Empty Space* by Egor Plotnikov and “Membrane” by Gyungsu An. Coming from the same generation, but living in different social, cultural, and geographic settings, Egor Plotnikov and Gyungsu An address the same issues and try to answer the same question: “What is a place? What is landscape? How and why does the tension in borderline areas between the city and its outskirts emerge? What is the role of painting as a medium today?”

The appeal of the modern landscape for the artists might indeed lie in its ultimate complexity. We still call buildings, nature, and our entire surroundings “landscapes”. However, what we mean by landscape, probably, has long been gone, having left just an internalized, unseen image inside us. The artists are interested in the boundaries of the modern landscape, its scale, multilayered yet fragmented structure, its temporal duration, and—most importantly—the relation between the audience and the landscape.

Gyungsu An, a South Korean artist, approaches landscapes through the “median landscape”, which is found on the boundary between living cities and cities that are turning to rubble, between lost habitation places and habitation places to be created soon. He is drawn to empty lots and the landscapes that reveal the vast emptiness and ambiguous values meshed together—things people throw away—rubbish, unused things, unnamed pillars, damaged and abandoned natural objects. The “place” through Gyungsu An’s eyes is shapeless and always formed by the constants of time and landscape. “Looking at a landscape, I am transported into the past, I speak of the present, and imagine the future,” the artist says.

Due to their classical training, both artists put a special emphasis on painting as a medium. Gyungsu An has been working on “Membrane” for many years now: “It was in 2010 at the Yonhi Dong bus stop in Seoul that the words “membrane”, “boundary”, and “layer” revealed their special meaning to me. I started thinking about the physical existence of a specific place and its many layers. The desire to see those lay-

ers in the city, the way they are superimposed to become that city, has made me deeper explore painting as a medium.” “Membrane” (translated from Korean *mak*) refers to the protective layer of cells that separates and protects them from external threats and environment, but also serves to discharge out internal substances. “Membrane” has a double meaning in the biological sense, just as the “landscape membranes” created and studied by the artist do—on the one hand, they symbolize artificially crafted fragments of reality; on the other, as canvases are returned into the natural environment, they become its part and complement it.

The project has been updated continuously for seven years. Alongside new canvases, came photographic reports from the places of their origin. Gyungsu partakes of the landscape by returning there and makes us direct our attention to the place itself. Revisiting the original place that has been depicted on a canvas, An collects and lays out all the objects in the areas—branches, rocks, wires—so that the canvas fully coincides with a section of the landscape, and then takes a picture. “The painting comes from the outside, and when I overlay it on the actual view of the landscape, it becomes a ‘membrane,’ ” Gyungsu adds.

Empty Space by Egor Plotnikov is the continuation of a long-standing project of the same name that centers around exploring the landscape through walks. “All my works over the last five years have been developing this narrative of strolls and journeys, when you recall landscapes you once visited”, Egor says. “Place” for Egor can have a geographical association, have all the characteristics of a collective image, but it is always intimately linked to the artist’s personal memory and recollections of reality. Plotnikov uses both large-scale landscape canvases and smaller landscape fragments to put together an invisible “landscape”, that is, a recomposition of past memories and reminiscences. His landscapes follow the tradition of the genre that is almost 200 years old and possess the very monotony, succinctness, and emotional restraint typical of the Russian school.

Plotnikov turns to landscape trying to personally rediscover this genre; similarly to an artwork that looks onto itself, the artist uses unpopulated landscapes that are watching the viewer. “Wasteland seems useless, but it is not, weeds might overtake it or might not, you can feel the potential for change in it, and in this ‘empty space’ emerges *tension*, which is precisely my interest,” Plotnikov explains. The artist rarely paints a stand-alone canvas, saying, that he is used to working on a single overarching idea, so that all canvases naturally come together into a project. He is experimenting by adding miniature sculptures to his canvases, shifting the focus of the exposition towards the audience too, trying to engage them into active perception.

Egor Plotnikov and Gyungsu An focus their attention on such concepts as “landscape”, “tension”, “boundaries”, “space”, and “time”, but also on “viewer”,

“painting”, “perception”. Gyungsu establishes his relations with the audience and the landscape through the interface of reality and painting, which is the main outcomes of the artist’s visual perception of reality. In a similar vein, Plotnikov combines painting and sculpture to try on the viewer’s shoes and poses the question whether the viewer is capable of seeing the tension emerging in the landscape and its potential for change. Exploration of the multilayered image of the new landscape through the viewer and their individuality is the trait that reveals both similarities and differences in the artists’ works.





МЕМБРАНА, В КОТОРОЙ ВОЗНИКАЕТ ОСМОТИЧЕСКОЕ ДАВЛЕНИЕ ОЩУЩЕНИЙ

«ЧТО»

«Меня больше не интересует, *что* он рисует». Вот что художественный критик, Хюнджу Ким, написал об Ан Гёнсу¹. Под этим, конечно, подразумевается, что критик, который давно наблюдает за художником, теперь прекрасно знает, какие решения он примет; однако мне внезапно пришло в голову, что это может быть мысль, которая наилучшим образом обобщает характеристики картин Гёнсу. Автор написал: «Меня больше не интересует, *что* он рисует», вместо «Меня больше не интересует, что он рисует». Я осознала, что эта фраза является ключом, спрятанным в камнях под нашими ногами.

Что именно рисует Ан? Конечно, в его картинах нетрудно понять представленные объекты. Камни, лес, деревья, здания, пустые участки и так далее. Эти места существуют на самом деле, и большинство картин с благодарностью названы в их честь. Художник даже доходит до того, что привозит картину в то место, где она стала объектом живописи, чтобы сфотографировать и показать ее нам («Расчистка», 2015). Следовательно, зрители должны были подумать о том, есть ли какое-либо особое значение по ту сторону этой репрезентации, когда он сам приносит и выставляет объекты перед нашими глазами через язык и фотографии. Почему же тогда Ан выбрал именно эти объекты для изображения? Потому ли, что повседневность является особенной? Для того, чтобы отдать должное простым вещам? Проявить сочувствие к изжившему? Если вы ощущаете это томительное тепло, переданное глазами Ана, то вы слишком оптимистичны. Мрачные бетонные здания над кустом, который выглядит как пятно ржавчины («Супермаркет», 2016), и неоновые орнаменты цветника, покрытого мусором («Вечер», 2016), удручают настолько, что они напоминают пейзажи fin de siècle или попросту руины. Однако, учитывая сухой взгляд художника на формы, который можно заметить в «Красном круге» (2015) или «Заполненном отверстии» (2015), кажется, что связать его многочисленные

¹ Hyunju Kim, In Between, An Gyungsu's Solo Exhibition Catalogue On the Way, MMMG, 2015, p. 2.

художественные работы с чувством меланхолии было бы чрезмерным упрощением. Тогда почему же Ан выбрал такие эпизоды?

Поставим вопрос иначе. Можно ли обозначить то, что рисует Ан, как «что»? Обычный взгляд выхватывает объекты на фоне, и мы называем это «что» «индивидуальностями». Мы легко принимаем индивидуальность как сущность, заключенную в рамки определенной формы, и то, что мир состоит из этих индивидуальностей, которые сталкиваются друг с другом. Однако в том месте, где остановились глаза Ана, наше внимание привлекают вовсе не индивидуальности. В «Расчистке» (2015) точка, создающая самое большое визуальное напряжение, — это не что иное, как линия, которая пересекает наискосок картину и ту часть, где гладкая поверхность и грубые сорняки оказываются по обе стороны этой линии. Из-за этой предельной линии в середине обе стороны обладают разной интенсивностью. Видно, что есть напряжения во всех характеристиках: равномерность, вычурность и твердость. По мере того как эти напряжения испытывают определенные воздействия (например, действие, в котором семя сорняка протискивается в разлом и прорастает) на некоторое количество времени, они становятся более очевидными. Поэтому, если вернуться к описанию того, как ландшафт попал в поле зрения Ана, можно сказать, что по мере того как течет время, в результате повторения определенных действий, напряжение становится очевидным и оно становится пределом, и тогда художник обращает внимание на индивидуальность и окружающую ее среду. Следовательно, ландшафт не возникает как выразительная индивидуальность, но, скорее, Ан через свое восприятие смог выделить индивидуальность из окружающего ее ландшафта. Именно тогда индивидуальность наконец становится индивидуальностью, встроенной в отношения с окружающей средой, которые основаны на этом пределе. Собственно говоря, это называется не «индивидуальностью», а «индивидуацией». Для того чтобы возникла черная линия («Черная линия», 2015), должен быть желтый цвет, а существование травы проявляется на контрасте с темнотой («Ночная трава», 2015). Благодаря границе между ними, то, что находится по обе стороны, различается по статусу, и если они получают индивидуальность через другую сторону, то подобные проницаемые границы в биологии называются не границами, а мембраной².

² Биолог Жильбер Симондон был тем, кто понимал мембрану не просто как оболочку, а изменяющуюся границу, которая постоянно обменивается энергией за счет разницы в интенсивности. Эта концепция, которую Симондон объяснял по принципу индивидуации живого тела, была применена к философии и искусству Жилем Делезом. «Хорошо выразил это Жильбер Симондон: [...] «все содержание внутреннего пространства находится в топологическом контакте с содержанием внешнего пространства на пределах живого» (Жиль Делез, «Логика смысла»; Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genese physico-biologique* J. Millon, 1995, p.263).

РАЗНООБРАЗНЫЕ КООРДИНАТЫ МЕМБРАНЫ

Когда художник сказал, что он решил назвать выставку «Мембрана», я была очень удивлена и рада соответствию, и у меня почти не было необходимости объяснять художнику удачные совпадения в концепции. Это связано с тем, что мембрана в картинах Ана уже разворачивается вдоль различной оси координат; художник воспринимает свойства мембраны более чутко, чем любые другие биологические, философские и эстетические объяснения: он изучил мембрану с разных точек зрения.

Во-первых, он воспринимает все свои картины как мембраны, образованные посредством бесконечных передач собственных чувств частям определенных ландшафтов. Это лучше всего видно на фотографиях, сделанных после того, как он вернул картины в те места, где они были нарисованы.

«Процесс становления частью пейзажа, после возвращения картины в оный, призван привлечь внимание к месту происходящего. Глаза остаются не внутри самой картины, а расширяются до места, встряхивая его. Став частью ландшафта и будучи на время расположенным, как бы несовместимым наложением, и не добавляя никакого значения, картина является, может быть, обрывочной, небольшой попыткой поддержать взаимосвязь между ними в целом».

Из комментариев художника

Вначале я заинтересовалась фотографиями, которые делал Ан. Они могут быть неверно истолкованы как агония новичка в жанре так называемой фотографии и живописи или не поняты из-за того, что художник красуется своими навыками создания репрезентаций. На самом деле были случаи, когда люди сомневались в том, что живопись Ана сосредоточена на «живописных техниках». Однако, насколько можно судить по комментариям художника, он не знает о фотографических медиа, но, кажется, ищет простейший метод, который может продемонстрировать связь между исходным ландшафтом и его полотном.

Хотя его картины похожи на части ландшафта, они обладают теми чертами, которые были извлечены из ландшафта и создали постоянное осмотическое давление чувств, или же наоборот — несмотря на их отсутствие в исходном ландшафте, они обладают определенными элементами, добавленными самим художником (обычно это краска, нанесенная на холст). С так называемой «холстом»-мембраной посередине, существует временная разница в статусе между опытом этой стороны на его картинах и ландшафтом с другой. Как и многих художников, Ана беспокоит вопрос о том, чем является живопись в эпоху, насыщенную визуальными репрезентационными медиа. Однако,

вместо того чтобы мучиться с медиа и отвергать живопись, он, кажется, просто сосредотачивается на взаимодействии своих картин с миром. Несмотря на то что все его работы являются отдельными мембранами, их свойства как мембран хорошо видны в таких работах, как «Крутые склоны» (2015) или «Колонна 2» (2015), где точка взгляда располагается сверху и довольно близко. Другая мембрана, которую обнаруживает Ан, может быть усмотрена в том, как два неоднородных пространства примыкают к холсту. Художник часто рисует эпизоды, где встречаются пространства двух разных чувств. Помимо «Черной линии» или «Ночной травы», упомянутых ранее, в серии картин, связанных с «взлетно-посадочной полосой», появляются мембраны между пространствами. Если воспроизвести ситуацию, когда самолет теряет высоту, можно запечатлеть момент, когда на испещренной пятнами земле внезапно выделяется взлетно-посадочная полоса и ее окрестности («Взлетно-посадочная полоса 2», 2015). Если посмотреть на ландшафт, разворачивающийся за окном самолета, когда во время посадки самолет бежит над землей, кажется, что две гладкие плоскости собираются вместе, с мембраной в качестве границы, а затем, когда самолет замедляет скорость, различие в текстуре становится более заметным («Взлетно-посадочная полоса 1», 2015). Даже метки красного круга, которым отмечена взлетно-посадочная полоса для индикации посадки, выглядят так, будто выскакивают из окружающей их среды («Красный круг», 2015), из мембраны, по мере того, как граница становится более явной. Это характерно для гладкой колонны, металлического стержня, расколотой цементной плиты, отверстия и т. д., расположенных посреди пустынного фона («Железный прут», «Железный столб», «Разломанный камень», «Желоб» и «Заполненное отверстие» (все работы 2015 года)). Мембраны здесь не всегда гладкие. Иногда границы устойчивы, появляются и исчезают во временных отрезках.

Другой ситуацией, в которой Ан уделяет внимание мембране, являются обстоятельства, когда многочисленные мембраны накладываются слоями на холсты. Эти многочисленные мембраны были особенно заметны в недавних картинах, которые были закончены в 2016 году. На работах «Крыша» (2016) и «Супермаркет» (2016) мембраны, образованные из кустов или деревьев, перекрываются мембраной зданий, а грубая мембрана занавеса («Занавес», 2016), составленная из электрических проводов, лежит поверх мембраны строительного занавеса и мембраны здания (про которое нельзя наверняка сказать, насколько оно достроено), скрытого за ней. На картине «Вечер» (2016) мембрана света, созданная миниатюрными лампочками пяти ярких цветов, мембрана, образованная при помощи переплетенных линий, мембрана дороги и даже мембрана, состоящая из мусора, накладываются друг на друга. Интересно, что эти мембраны не всегда отличаются друг от друга в пространстве. Порой невозможно даже прочесть координаты, поскольку они беспорядочно разбросаны

в пространстве. Ан позволяет этим мембранам, возникающим при создании визуального осмотического давления, «быть видимыми» по отдельности. Такие мембраны лучше всего показаны в «Натюрморте» (2016), где разнообразный мусор и хлам, накопившийся, видимо, вследствие дрейфования, образовал собой клубок. Когда мы стоим перед этой картиной, от которой мы просто не можем отделиться относительно пространства, мы видим мембраны с отверстиями по всей поверхности, которые были получены только в силу цветов и текстур.

Иногда разом появляются все мембраны, упомянутые выше, и «Белые» (2015) — самый яркий тому пример. Существует двойственная мембрана, которая разделяет верхнюю и нижнюю части картины, а над темной частью картины заметно какое-то белое парение. Как обычно, неважно «что» это, но сила, которая выходит за пределы, проталкивая мембрану, и является видением. Глаза пересекаются с вектором во всех направлениях, особенно выделяя мембраны.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЖИВОПИСИ

Когда я наблюдаю, как художник страстно и искренне цепляется за живопись, мне становится очень жаль, что у меня не хватает критической компетентности, чтобы через его картины дать ответ на главный вопрос: чем является живопись сегодня? Однако, как я уже говорила, Ан, похоже, концентрируется на взаимоотношениях его собственных чувств и мира, и, похоже, его не заботит то, где его картины окажутся в истории живописи. Более того, именно такое отношение позволяет нам наконец-то ощутить, «что» есть живопись. В отличие от других медиа, которые выжили, отрицая последовательно все последние движения искусства, живопись сохранила сама себя, выделив себя из всего остального мира. Если мы посмотрим на это таким образом, может ли причина, почему этот старинный способ передачи информации пережил бушующую эпоху медиавзрыва, заключаться в том, что она не закрепилась в «индивидуальности», которая защищена твердой ракушкой, но приняла временные, изменчивые и свободные правила, которые постоянно давали силу на продолжение «индивидуации», которая позволяет выделяться из окружающей среды? Картины Ана могут функционировать как часть клеточной мембраны, которая тихо, но в то же время тщательно фильтрует и извлекает чувства во время процесса индивидуации так называемого медиа «живописи», которое поддерживает жизнь само по себе. И, я считаю, что осмотическое давление его чувств фильтрует необходимые составляющие элементы для выживания живописи.

Сохен Ан (SOHYUN ANN), независимый куратор

THE MEMBRANE IN WHICH OSMOTIC PRESSURE OF SENSATION OCCURS

BY SOHYUN AHN (Independent Curator)

THE “WHAT”

“I am no longer curious on the ‘what’ he is painting.” This is what the art critic Hyunju Kim wrote about An Gyungso.¹ This, of course, was written implying that the critic who had long observed the artist now knows very well what kind of choices the artist is going to make; however, it suddenly occurred to me it may also mean that it may be a line which best summarizes the characteristics of An’s paintings. The author had wrote, “I am no longer curious on the “what” he is painting”, instead of “I am no longer curious on what he is painting.” I found this expression to be the key hidden underneath the foot stones.

“What” does An paint? Of course, it is quite easy to grasp the objects depicted in his paintings. The stones, forest, trees, buildings, empty lots, etc. These places actually exist in reality and most of the works are named after the objects accordingly. The artist even goes as far as bringing the painting back to the place where it was painted, takes a picture, and shows it to us (“Clearing”, 2015). If the viewers were to speculate whether there was any special meaning on the other side of his representation, he himself brings and puts the objects in front of our eyes through language and photographs. Why, then, had An chosen to paint these things? Is it because the everyday is special? Is it to praise the humble things? Is it sympathy for the old? If you perceive such tedious warmth from An’s eyes, you are too optimistic. The gloomy concrete buildings looming over the bush which looks as though rust would stain (“Supermarket”, 2016) and the neon ornaments of the flowerbed covered with garbage (“Eve”, 2016) are depressing to the extent that they seem like landscapes of fin de siècle or ruins. However, when looking at the artist’s dry interest in forms, which can be seen in “Pink Compass” (2015) or “Filled Hole” (2015), it seems that to tie his many art works to the emotion of melancholy is an over-simplification. Then, why has An chosen such scenes?

¹ Hyunju Kim, In Between, An Gyungso’s Solo Exhibition Catalogue On the Way, MMMG, 2015, p. 2.

Let us ask the question in a different way. Would it be possible to call what An is painting the “what”? The conventional eye usually cuts out objects from the background, and we call the cut-out “what” the “individual”. We easily understand the individual as a matter enclosed within a frame of a certain form and that the world is constituted as these individuals are listed and they meet one another. However, at the place in which An’s eyes had stopped, it is not the individuals that come to our eye’s attention first. In “Clearing” (2015), the point making the biggest visual difference is none other than the line that crosses obliquely across the painting and the part where the smooth plane and the rough weeds are divided by that line. With this border line in the middle, both sides possess different intensities. There appear to be different amounts of all: evenness, artificiality, and firmness. As these differences experience certain actions (for instance, a seed squeezing through a gap and growing into weed) for a certain amount of time, they then become clear. Therefore, if I were to go back to describing the process by which this landscape had entered into An’s eyes, as time flows, due to the repetition of a certain action the difference becomes clear, which becomes the limit, and due to the limit, he then has come to pay attention to the individual and its environment. Consequently, landscape was not constituted as an impressive individual to begin with, but rather, as the landscape came into An’s eyes, it is then that the individual has started to stand out. This is when the individual finally becomes an individual within the relationship with the environment based on the limit. Properly speaking, this is not called an “individual” but an “individuation”. There has to be a yellow for there to be a black line (“Black Line”, 2015), and the existence of grass is revealed by having distinction with darkness (“Grass Night”, 2015). With the limit in between, this side and the other side possess a difference in status, and when they obtain individuality through their opponent, in biology, the penetrable limit is not called the limit but the membrane.²

THE VARIOUS COORDINATES OF THE MEMBRANE

When the artist said he had decided title the exhibition *Membrane*, I was very surprised and pleased by the apt name, and I hardly felt the need to explain the conceptual implications to the artist. Because the reason is that the membrane in An’s paintings has been already unfolding along the various axes of coordinates; the artist perceives the properties of the membrane sensitively more than any other biological,

² Biologist Gilbert Simondon was the one who understood membrane as not merely a skin but a variable limit that constantly exchanges energy through difference in intensity. This concept which Simondon had explained through the principle of individuation of living body was expanded to the territory of thought and art by Gilles Deleuze. “As Simondon had said, ‘The entire content of the internal space is topologically in contact with the content of external space at the limits of the living.’” Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 299. Gilbert Simondon, *L’Individu et sa genèse physico-biologique* J. Millon, 1995, p.263.

philosophical or aesthetic explanations, and he had been regarding the membrane from various perspectives.

First, he perceives all of his paintings as membranes formed by endlessly transmitting his own senses to parts of certain landscapes. This is best shown in the photographs which he had taken after bringing complete paintings back to their respective places of origin.

“The process of becoming a part of the landscape after going back to the landscape which had become a painting focuses the attention on this place. Eyes do not stay inside the painting itself but expand to the place, shaking the place. Becoming a part of the landscape and be placed temporarily by becoming an incongruous layer, yet not adding any meaning beyond it, is, although it may be fragmentary, a small attempt to maintain the relationship between the two in its entirety.”

From the artist's notes

At the beginning, I had raised my concerns with the photographs which An had been taking in that they could be misread as a beginner's agony on the genre of the so-called photography and painting or be mistaken for the artist showing off his skills of representation. In fact, there were cases where people doubted that An's paintings focus on “painterly techniques”. However, as the artist's notes show, he is not conscious of the photographic media but it seems that he was searching for the simplest method that can reveal the relationship between the original landscape and his canvas. Although his paintings resemble parts of the landscape, they possess details which had been extracted from the landscape by creating consistent osmotic pressure of senses only, or the opposite, which is, although they are absent in the original landscape, they possess certain elements added by the artist himself (typically, paint splattered on the canvases). With the so-called “canvas” membrane in between, there is a temporary difference in status between this side's experience on his paintings and the landscape of other side. Like all painters, An is also, as he has to, concerned with the question of what painting is in this era saturated with visual representational media. However, rather than agonizing on media sidelining painting, he seems to be merely focusing on the relationship of his paintings with the world. Even though each of his works is a single membrane, characteristics of the paintings as such membranes are well shown in the scenes that are up-close as seen in “Steep Ground” (2015) or “Column 2” (2015).

Another membrane which An detects can be shown where two heterogeneous spaces are adjoined within the canvas. The artist frequently paints scenes where spac-

es of two different senses meet. Besides “Black Line” or “Grass Night”, mentioned earlier, in the series of paintings related to “airstrip”, there appear membranes in between spaces. If we think of an airplane dropping its altitude, there is a moment when the mottled-looking ground suddenly divides into the airstrip and its surroundings (“Airstrip 2”, 2015). If you look at the airstrip landscape unfolding beyond the airplane window when the landing airplane runs above the ground at a rapid speed, it seems as though two smooth planes are coming together, having the membrane as the limit, and then, as the airplane slows down, the difference in texture starts to get bigger (“Airstrip 1”, 2015). Even the red circle marks appearing on the airstrip to indicate landing, look as though they would pop out from their surrounding environment (“Pink Compass”, 2015), the membrane stands out as the limit. This applies to the smooth pillar, iron bar, broken cement plate, the hole, etc., placed in the middle of the barren background (“Iron Bar”, “Iron Pillar”, “Broken Stones”, “Ramrod Hole”, and “Filled Hole” (all works of 2015)). The membranes here are not always smooth. The limits are, at times, rugged, and appear and disappear in temporary lines.

Another instance when An pays attention to the membrane is the circumstance with numerous membranes piled up in layers on top of the canvases. These multiple membranes were especially visible in the recent paintings finished in 2016. In “Roof-top” (2016) and “Supermarket” (2016), membranes formed by bushes or trees are overlapped with the membrane of buildings, and the coarse membrane of “Curtain”, made up of electric wires gathered together, lies on top of the construction curtain membrane and the building membrane (although we cannot tell how much it has been completed) hidden behind it. In “Eve”, the membrane of light created by miniature light bulbs of five cardinal colours, the membrane formed with entangled branches, the membrane of a road, and even the membrane made up of garbage overlap each other. What is interesting is that these membranes are not always distinguishable from one another spatially. Sometimes you cannot even read the coordinates as they are recklessly jumbled up in space. An enables these membranes, made by creating a visual osmotic pressure, “to be seen”, separately. Such membranes are best shown in “Still-life” (2016) where all sorts of garbage and junk, which seem to have accumulated after being drifted in, are tangled up. As we stand in front of this image where we just cannot separate individual spaces, we face the membranes with holes all over them, formed by colours and textures only.

Sometimes, the various membranes mentioned above appear all at once, “White Ones” (2015) being the most representative case. There is an ambiguous membrane that divides the top and the bottom of the painting and above the dark part of the painting at the top, there is something white floating about. As always, it is not important to ask “what” that thing is, and here the force that goes beyond, pushing

through the membrane, is, again, the vision. Eyes actively cross to and fro the vector, extracting the membranes.

INDIVIDUATION OF PAINTING

As I observe the artist frightfully clinging onto painting in a persistent and sincere way, I feel sorry and pity that I have not possessed the critical competence that can locate his paintings even marginally within the big question: What is painting, today? However, as I have mentioned above, An seems to be concentrating on the relationship of his own senses and the world, and does not seem to care one bit as to where his paintings should be located within the history of painting. Moreover, because of this attitude of his, we can at last sense “what” painting is. Unlike other media that had survived, denying the last movements of art one by one, painting survived by its own, distinguishing itself from the world. If we were to see it this way, could the reason why this old media survived the hectic era of media explosion be because it had not solidified into the “individual” that protects itself with hard shells, but accepted the temporary, fluid and loose regulations that have constantly been empowered and proceeded to “individualize” that differentiates itself from the environment? An’s paintings may be functioning as a part of a cell membrane that quietly yet effectively filters and extracts the senses during the individuation process of the so-called media, “painting”, which leads a life on its own. And, I believe that the osmotic pressure of his senses is filtering in the nutrients for the survival of painting.





Гёнсу Ан
Вечер
 2016
 Холст, акрил
 180×230 см

Gyungso An
Eve
 2016
 Acrylic on canvas
 180×230 cm



Гёнсу Ан
Супермаркет
 2016
 Холст, акрил
 230×360 см

Gyungso An
Supermarket
 2016
 Acrylic on canvas
 230×360 cm





Гёңсу Ан
Завод
2017
Холст, акрил
180×460 см

Gyungsu An
Factory
2017
Acrylic on canvas
180×460 cm



Гёнсу Ан
Слепое пятно
2014
Холст, акрил
180×230 см

Gyungsu An
A blind spot
2014
Acrylic on canvas
180×230 cm



Гёнсу Ан
Опора ЛЭП
2014
Холст, акрил
180×230 см

Gyungsu An
Power tower
2014
Acrylic on canvas
180×230 cm



Гёнсу Ан
Буй
2017
Холст, акрил
230×180 см

Gyungsu An
A buoy
2017
Acrylic on canvas
230×180 cm



Гёңсу Ан
Билборд
 2016
 Холст, акрил
 135×180 см

Gyungsu An
Billboard
 2016
 Acrylic on canvas
 135×180 cm



Гёңсу Ан
Крыша
 2016
 Холст, акрил
 135×180 см

Gyungsu An
Roofstop
 2016
 Acrylic on canvas
 135×180 cm



Гёнсу Ан
Смотровая башня
2015
Холст, акрил
100×75 см

Gyungsu An
Watchtower
2015
Acrylic on canvas
100×75 cm



Гёнсу Ан
Предупреждающая табличка
 2017
 Холст, акрил
 110×160 см

Gyungso An
Warning board
 2017
 Acrylic on canvas
 110×160 cm



Гёнсу Ан
Яркая ночь 2
 2014
 Холст, акрил
 180×230 см

Gyungso An
Bright night 2
 2014
 Acrylic on canvas
 180×230 cm



Гёнсу Ан
Берег
2017
Холст, акрил
32×41 см

Gyung-su An
Foreshore
2017
Acrylic on canvas
32×41 cm



Гёнсу Ан
Натюрморт
2016
Холст, акрил
180×135 см

Gyungso An
Still-life
2016
Acrylic on canvas
180×135 cm



Гёнсу Ан
Щебень
 2015
 Холст, акрил
 30×30 см

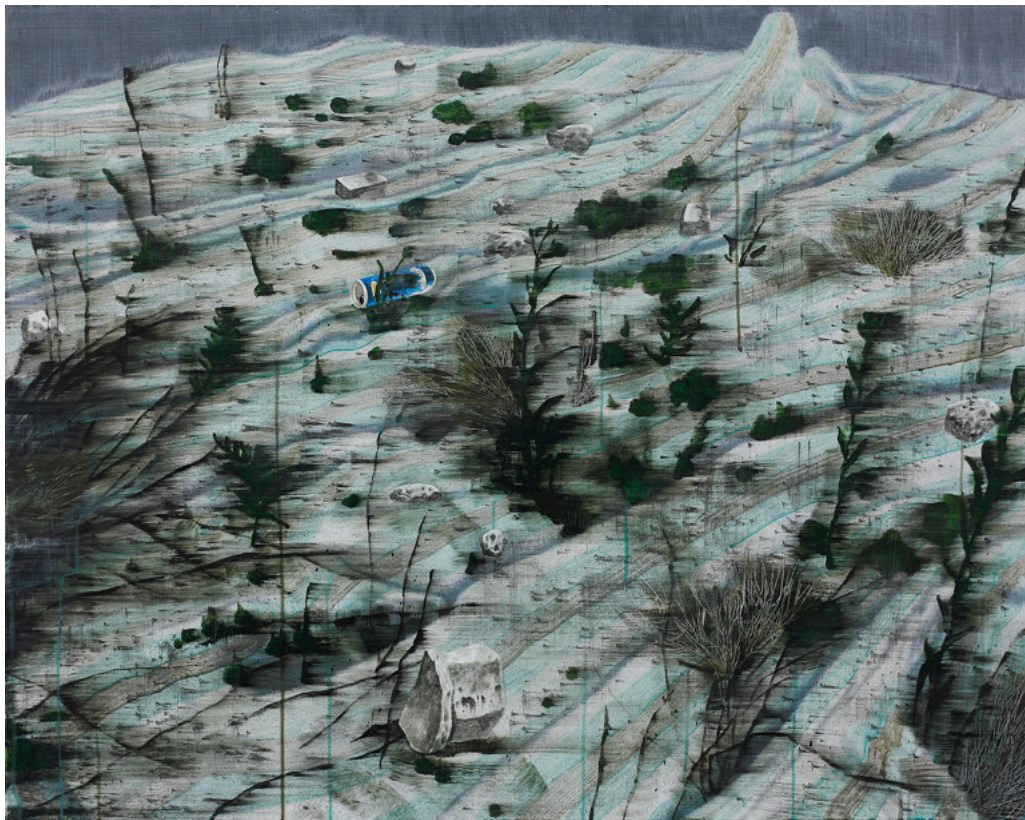
Gyungso An
Broken stones
 2015
 Acrylic on canvas
 30×30 cm



Гёнсу Ан
Облачный камень
 2012
 Холст, акрил
 40×40 см

Gyungso An
Cloudy stone
 2012
 Acrylic on canvas
 40×40 cm





Гёнсу Ан
На земле
 2013
 Холст, акрил
 73×91 см

Gyungso An
On ground
 2013
 Acrylic on canvas
 73×91 cm



Гёнсу Ан
Сторожевая башня
 2015
 Холст, акрил
 50×50 см

Gyungso An
Watchtower
 2015
 Acrylic on canvas
 50×50 cm



Гёнсу Ан
Дерево зимой
2013
Холст, акрил
60×73 см

Gyungso An
Winter tree
2013
Acrylic on canvas
60×73 cm



Гёнсу Ан
Гора мусора
2013
Холст, акрил
73×103 см

Gyungso An
Garbage mountain
2013
Acrylic on canvas
73×103 cm



Гёнсу Ан
Волнорез
 2017
 Холст, акрил
 45×53 см

Gyungso An
Breakwater
 2017
 Acrylic on canvas
 45×53 cm



Гёнсу Ан
Волнорез
 2017
 Холст, акрил
 45×53 см

Gyungso An
Breakwater
 2017
 Acrylic on canvas
 45×53 cm



주의
15449 제1호 제1호지
No. 6



Гёнсу Ан
Одна картина
2017
видео
10'

Gyungsu An
A single painting
2017
Video
10'



«ВСЕМ МЕСТАМ ЕСТЬ СВОЕ МЕСТО»

Кристина Романова: Егор, выставка в «Триумфе» называется так же, как и твой проект последних лет — «Пустое место». Почему и как в твоей жизни появилось «пустое место»?

Егор Плотников: Уже несколько лет в центре моего внимания оказывается «пустое место». «Пустое место», с одной стороны, как образ настоящего времени, а с другой — как образ пространства, которое одновременно присутствует рядом, при этом современный человек ощущает постоянный дефицит этого пространства, пустого времени, свободного времени или времени, которое позволяет выпасть из процесса и остановиться.

К.Р.: Выходит, что в данном проекте у «места» есть и «время», и «место», но в то же время это образ отвлеченный, у которого нет точных географических координат?

Е.П.: Все, с чем я работаю, — это фрагменты памяти и впечатления, которые я получаю от реальности, и поэтому у «места» есть географическая привязка, хотя оно может представлять и собирательный образ. Всем местам есть свое место.

К.Р.: «Всем местам есть свое место» — поставим в заголовок. Если «место» для тебя это не заброшенная, оставленная людьми территория и не транзитные территории, когда человек вроде бы поехал на автобусе и не зафиксировал присутствие, тогда что для тебя «место»? Выходит, что оно тесно связано с присутствием человека?

Е.П.: На самом деле, это могут быть и какие-то транзитные и периферийные зоны. Тут важнее слово «периферийные» — буферные зоны или лимб, как их определил Николай Смирнов в связи с моими работами. Окраина узнаваема, и в ней присутствуют свои индивидуальные признаки в отличие от «не места», которое человек сознательно приводит к универсальности, здесь же эти места стихийно складываются, это граница между цивилизацией, жизнью человека и дикой природой, которая постоянно переходит из рук в руки — то природа съедает и поглощает остатки человеческого присутствия, то, наоборот, человек

освобождает себе пространство, но использует его в силу крайней необходимости как буферную зону, которая ему одновременно и нужна, и неинтересна. Эта зона как пустырь, в которой сосредотачивается напряжение границы. Потому что есть зависание, пауза, ничего не происходит. Пустырь вроде бы нужен, а вроде бы нет, то ли зарастет сейчас, то ли нет, в нем ощущается все время потенциал к изменению, и в этом «пустом месте» возникает *напряжение*, которое меня как раз и интересует.

К.Р.: В твоём понимании «пустое место» имеет границы и при этом не имеет географических локаций и точек, однако эти места очень узнаваемы визуально — это всегда пространства, находящиеся за чертой российской городской среды?

Е.П.: Это может находиться где угодно. Данный проект посвящен среднерусской возвышенности, местному ландшафту, хотя в других моих проектах и в отдельных работах, которые состоят из живописных структур из нескольких фрагментов, могут встречаться разные ландшафты, например, португальский берег.

К.Р.: Проект «Пустое место» является продолжением твоей многолетней работы, сколько ему лет и как он появился?

Е.П.: Само понятие «пустое место» возникло пару лет назад, когда я увидел, что сейчас это основной для меня мотив. Это логическое продолжение предыдущих проектов, посвященных пейзажу-прогулке. Первой выставкой, связанной с этой темой, была «Большая прогулка» в галерее «Ковчег» в 2013 году. Тогда я первый раз показал холсты вместе со скульптурами. Как раз в то время я начал заниматься скульптурой.

К.Р.: Под скульптурой ты понимаешь те же объекты, с которыми ты работаешь и сейчас, — миниатюры из папье-маше?

Е.П.: Тогда были и миниатюры, и относительно крупные скульптуры, которые взаимодействовали с холстами и составляли таким образом комбинированные работы: персонаж выходил из холста, разворачивался и начинал смотреть на него, образуя связку круглой формы и живописной плоскости. Это промежуточный герой, который находится внутри ландшафта, и он же на него смотрит как на картину. «Произведение, которое смотрит само на себя» — распространенная тема в искусстве, и она регулярно в разных формах возникает. Для меня эта тема оказалась очень важна.

ПЕЙЗАЖ

К.Р.: Как давно ты начал работать с собирательным образом нового пейзажа и есть ли у этой работы какая-то предыстория?

Е.П.: В принципе, с самого начала обучения живописи пейзаж всегда был важен для меня, но это особенное отношение — это школа, выучка, пленэр. Но в ка-

кой-то момент для многих художников этот жанр стал или производством картинок, или спонтанной работой с натуры, поэтому пейзаж как жанр оказался на обочине культурного процесса. Постепенно возникло желание переломить эту ситуацию для себя, заново открыть его через новую реальность. В течении пяти лет все мои работы развивают в некотором смысле этот сюжет прогулки или путешествия, когда ты вспоминаешь ландшафты, в которых ты когда-то находился. Это такой пейзаж сбоку — пейзаж, оставшийся за спиной, или пейзаж, который оказался в окне автомобиля или поезда — короткая вспышка, которая заставляет тебя почему-то его вспоминать, и накопление образов-фрагментов само выстраивается в какие-то ряды, с которыми ты начинаешь работать, и понимаешь, что это отдельная замкнутая история, несмотря на то, что эти пространства могут совершенно быть разорваны, а иногда, наоборот, связаны одной географической локацией, как в серии «Девять пейзажей без названия»: прогулка в течение нескольких часов по мысу в Португалии — безлюдному месту, где невероятные красоты, океан, старинный заброшенный архитектурный комплекс, но что-то постоянно заставляло меня смотреть назад, я оглядывался, и все время видел аскетичный, простой, но совершенно восхитительный пейзаж, который никто не видит, и он никому не интересен, ради него никто бы сюда не приехал, и мне захотелось как раз ему посвятить свою серию. Пейзаж, который сам смотрит на путешественника.

К.Р.: Как ты соотносишь пейзаж и время?

Е.П.: Пейзаж — это медленное время. В отличие от обычной жизни человека, его действий или деятельности, деревья живут очень медленно, но у художника есть больше возможностей наблюдать за этим, тем более в таком жанре как живопись — это статичное молчаливое искусство и в принципе очень медленное с точки зрения работы с холстом, формирования идей, накопления опыта. У художника больше навыков наблюдать за таким медленным временем, которым живет пейзаж, но тем не менее все может меняться моментально — вышло солнце, вдруг появились тени, блики, и мы видим совершенно иную картину. Это напряжение между неуловимым медленным изменением и внезапными вещами и дает почувствовать категорию времени.

ПЛЭНЕР

К.Р.: Что касается пленэров, для тебя же наверняка они напоминают студенческое время? Ты сейчас устраиваешь себе «выходы на пленэр»?

Е.П.: Да, я хожу иногда, но это не основная практика для меня сейчас. Я много работаю с фотографией. С натуры пишу совсем маленькие вещи во время прогулок в знакомых мне местах, где я могу побыть один, «включить длительную

выдержку» часа на полтора и медленно понаблюдать, как, например, меняется свет. Я не ставлю задачу сделать сразу на месте готовое произведение, это, можно сказать, личная медитативная практика. Главное не результат, а наблюдение.

К.Р.: Если я правильно поняла, то ты стараешься создавать «общие» образы?

Е.П.: Да, это характерно для нашего времени, это происходит и в музыке, и в живописи. Это поколенческий сюжет, как сейчас становится понятно: снижение авторского давления на зрителя, потому что зритель и вообще современный человек раздавлен эмоцией, информацией, и чтобы сменить его оптику, нужно хотя бы ненадолго выдернуть его из потока, оставить один на один с самим собой.

ЗРИТЕЛЬ

К.Р.: Для тебя важен зритель и его восприятие твоих работ?

Е.П.: Художнику нужно вставать на позицию зрителя. С одной стороны, я готов к совершенно разной трактовке работ, зритель вправе трактовать все сам, но при этом я хочу включить его в процесс активного восприятия, чтобы это не было простым поглощением культурного продукта, чтобы это восприятие провоцировало человека заново оглядеться вокруг себя, привести его в чувство.

ИССЛЕДОВАНИЕ

К.Р.: Можешь ли ты себя отнести к художникам-исследователям? В чем заключается твое исследование?

Е.П.: Сейчас research очень важное направление деятельности художников, им заняты многие, и если говорить об этом, то я скорее занимаюсь исследованием эмоционального, личного опыта в связи с пространством. Все начинается с момента спонтанной вспышки и уже потом приобретает структуру, которую я могу анализировать.

К.Р.: Похоже, что исследование для тебя в первую очередь исследование самого себя с позиции собственного психолога, верно?

Е.П.: Можно и так сказать, я думаю, это попытка встать на позицию обычного зрителя, не нагруженного какой-то предварительной подготовкой. При этом зритель меняется, то есть того зрителя, который 10, 50 или 100 лет назад смотрел на произведения искусства, уже нет, и сейчас совсем другой зритель, поэтому актуализируются те или иные культурные пласты, становится актуальным один медиум или другой, постоянно что-то меняется. Это интересно: мы можем увидеть глазами современного зрителя, но как то, на что мы смотрим будет восприниматься через некоторое время?

«ВСЕ ТАК ПЛОХО, ЧТО УЖЕ ХОРОШО»

К.Р.: Ты закончил мастерскую Павла Никонова, где учились Павел Отдельнов, Евгения Буравлева, Максим Смиренномудренский, Ольга Гуревич, Павел Боркунов, Наталья Ситникова, Дмитрий Самодин, Роман Усачев, Татьяна Чурсина, Николай Смирнов, Ирина Филатова и другие. Как ты считаешь, есть ли у выпускников Никонова общий почерк?

Е.П.: Был довольно разнообразный коллектив студентов, мы проводили много времени, общаясь друг с другом, делали совместные выставки, был такой микромир в мастерской, который на этапе формирования очень важен. Когда ты учишься у большого мастера, это естественно оказывает большое влияние на тебя, и во время учебы и некоторое время после «никоновцы» — было довольно устойчивым определением всех нас, часто это звучало, как претензия. После института нужно было продолжать работать, когда ты как художник никому не нужен, найти в себе силы не время от времени что-то делать, а планомерно работать, сочинить свою художническую жизнь, поверить в нее. И сейчас, по прошествии более 10 лет после института, «никоновцы» оказались очень разными художниками, хотя есть и близкие по интересам авторы.

К.Р.: Есть важнейшая особенность, характерная для суриковской школы в целом и мастерской Никонова — стремление опираться на исконные как духовно-мировоззренческие, так и изобразительные традиции. Насколько для тебя важен диалог с традицией и русской культурой в целом?

Е.П.: С одной стороны, после института нужно было выйти из тени традиции, внутри которой мы формировались, и найти себя, потому что идея «сохранения традиций» — это миф, такое «сохранение» ведет к деградации традиции. С другой стороны, традиция может через поколение, два или через столетие снова стать актуальной, но это естественный процесс. В современном мире до любого периода искусства можно «дотянуться рукой», и диалог возможен со всем, чем угодно, и конечно, он происходит. Для меня очень важна свойственная в целом русскому искусству тема жалости ко всему: к людям, к пространству. Это его яркая черта. Например, саврасовские «Грачи прилетели», или Достоевский, когда все так плохо, что уже хорошо.

“EVERY SPACE HAS ITS PLACE”

Kristina Romanova: Egor, the exhibition at Triumph has the same title as your project of the recent years—*Empty Space*. Why and how has “empty space” come into your life?

Egor Plotnikov: The focus of my attention for several years now has been *Empty Space*. *Empty Space* as an image of the present time on the one hand, and an image of space on the other; a space that is very near, but the modern individual still constantly feels a shortage of that space, free time, or time to take a step back from the process and take a pause.

KR: Meaning that in this project “space” has both its “time” and “space”, but also being an abstracted image with no specific geographic coordinates?

EP: All my material comes in the form of memory fragments and impressions that I get from reality, so “space” has a geographical association, but it can be a collective image too. Each space has its place.

KR: “Each space has its place”—let’s make this the headline. If “space” for you is neither an abandoned territory left by people nor a transit territory, where someone takes a bus and does not register its presence, what is “space” then? It follows that “space” is closely linked with our presence?

EP: These can actually be some transit, peripheral zones. “Peripheral” is important here—buffers or limbo, as Nikolay Smirnov defined it in describing my work. Outskirts are recognizable, they have their distinctive qualities unlike “non-spaces” that are purposefully generalized by us, but here these spaces are naturally compounded together, this is the boundary between civilization, human life and wild nature that is constantly changing hands—sometimes the nature consumes and devours the remains of human presence, sometimes, conversely, people free up space for themselves, but only to use it as a buffer zone, which is necessary and uninteresting at the same time. This zone is like a wasteland that concentrates the tension of this boundary. Because it exists in this hung state, a pause, nothing happens. Wasteland seems useless, but it is not, weeds might overtake it or might not, you can feel the potential for change in it,

and in this *Empty Space tension* emerges which is precisely my interest.

KR: You understand *Empty Space* as boundless, having no geographical location or association, however, these spaces are easy to recognize visually—are they always spaces outside Russian city limits?

EP: The location can be anywhere. This project deals with the Central Russian sublime, the local landscapes, even through in my other projects and individual works, which are canvas-structures comprising several details, you can find different landscapes, a coastline in Portugal for example.

KR: Project *Empty Space* continues your work of many years. How old is it and how did it come about?

EP: This notion of *Empty Space* comes from a couple years ago, when I realized this was my central motif at the time. It logically follows up on my previous projects about promenade-landscapes. The first exhibition with this theme was *The Big Stroll* at The Ark gallery in 2013. There I first exhibited sculpture alongside paintings. I began working with sculpture then.

KR: By sculpture, do you mean the objects you are working with now—papier-mâché miniatures?

EP: Back then I made both papier-mâché and relatively large sculptures that interacted with the paintings to make combined works: a character went outside its canvass, turned around to look at it, creating a pair of a rounded shape and a flat canvas. This is an intermediary character who is inside the landscape and is looking at it as a painting too. “An art piece that looks at itself” is quite a common theme in art, it takes different forms all the time. This became a very important theme for me.

LANDSCAPE

KR: How long have you been working with the collective image of the new landscape, does this area of work have a history behind it?

EP: Basically, from the early stages of learning to paint, landscapes were important to me, but the approach there is very specific—school, mastery, plein air. At a certain point in time, this genre became a mere production of pictures for many artists, or a spontaneous painting from life, that’s why landscape as a genre was sidelined in culture. Personally, I gradually grew a desire to reverse this trend, rediscover landscape through a new reality. All my works over the last five years have been developing this narrative of strolls and journeys in a way, when you recall landscapes you once visited. This is a sort of landscape looked at from the side—a landscape left behind, or passed by outside a car or train window—a short flash that somehow makes you remember it and an accumulation of fragmented images forms some sequences on its own, you begin working with them and realize that there is a rounded off story

there, even if these spaces can be completely separate or sometimes, quite otherwise, all related to a specific location, as it is in the series “Nine Untitled Landscapes”: a couple-of-hours stroll on a cape in Portugal—a desolate place with stunning scenery, the ocean, an old abandoned building complex—but something constantly made me look back, turning back I saw an ascetic, plain, but absolutely magnificent landscape that no one saw, that was interesting to no one, nobody would come there for it, so I decided to make a story about it. A landscape that is itself looking at a traveler.

KR: What is the relation between landscape and time for you?

EP: Landscape is slow time. Unlike our daily lives, actions or business, trees live very slowly; as an artist though, you have more opportunities to observe that, especially working with painting—it is a static, silent art, and in is generally very slow in terms of working on a canvas, conception of ideas, accumulating experience. Artists are better skilled at working with such slow time of a landscape, which still can change instantly: the sun rises and shadows or reflections appear—we see a completely different image. This tension between the fleeting, slow change and dramatic turns allows me to truly feel time.

PLAIN AIR

KR: As for plain air, they must bring back memories of your student years? Do you practice plain air today?

EP: Yes, sometimes I do, but this is not the main practice for me now. I work with photographs a lot. When I paint from life, these are smaller things during my walks around familiar places, where I can be alone, “set a long exposure” for an hour and a half and observe, say, the change in lighting. I have no objective to finish a piece on the spot, this is rather a personal meditative practice, if you will. It’s observation over result.

KR: If I follow, you are trying to create “generalized” images?

EP: Yes, this is a quality of our time, you can see this in both music and painting. It is now becoming clear that it is a generational thing: less pressure on the audience from the author, since the viewer and the modern person in general are crushed by emotion, information—to change their perspective, you need to at least snap them out from this flow to get some one-on-one time.

THE VIEWER

KR: Are viewers and their perception of your work important?

EP: An artist should always try on the viewer’s shoes. On the one hand, I am open to completely different interpretations of my work—the audience have this right—but I also want to engage them into active perception, so that it is not mere consumption of

a cultural product, I want this experience to make people look back onto themselves, to bring them back to senses.

EXPLORATION

KR: Can you classify yourself as an artist-researcher? What is your exploration?

EP: Research is a very important activity for artists today and many do that. When it comes to research I think I explore emotions, personal experience linked to space. It all begins with a spontaneous flash, and only after does it take shape, a structure that I can analyze.

KR: Apparently, exploration for you is primarily exploring yourself as a therapist for yourself, is that so?

EP: You could say so, yes, I think this is an attempt to assume the perspective of an average viewer, unburdened by any preparation. And the audience is changing, it is totally different from 10, 50 or 100 years ago. The modern viewer has transformed, so different parts of their cultural background come into play, different media are relevant, something is constantly changing. This is curious: we can see through the eyes of a modern viewer, but what the perception will be further down the road?

“IT IS ALL SO BAD, THAT IT IS ACTUALLY GOOD”

KR: You have studied at the Pavel Nikonov workshop, which also taught Pavel Otdelnov, Yevgeniya Buravleva, Maksim Smirennomudrensky, Olga Gurevich, Pavel Borkunov, Natalya Sitnikova, Dmitry Samodin, Roman Usachev, Tatyana Chursina, Nikolay Smirnov, Irina Filatova, and others. Do you think Nikonov’s students have a shared manner?

EP: The students were quite diverse, we spent a lot of time together, organized joint exhibitions, there was a sort of microverse in the workshop, which is crucial as a formative experience. Learning from a grand master, it’s only natural to be heavily influenced; during the student years and for some time after we were persistently called “Nikonovites”, often with a ring of criticism. But you have to continue working after the graduation, as a nobody-artist, you need to find the strength to be stable and consistent, instead of working on and off, you need to write your own narrative and believe it. Now, more than a decade on, the “Nikonovites” turned out very different as artists, however, some have overlapping interests.

KR: There is this trait, typical of the Surikov school and the Nikonov workshop in particular: trying to rely on traditional approaches to spirit, worldview, and technique. How important is the dialogue with tradition and the Russian culture for you?

EP: For one thing, as a graduate, you needed to step out of the shadow of tradition that has shaped you and find your own voice. That’s why this idea of “preserving

tradition” is a myth, such “conservation” degrades the tradition. On the other hand, the very same tradition can become relevant again in a generation or two, but this is a natural process. Today, any period in art is within our reach, so dialogue is possible with anything there, and that’s what actually happens. I deeply value this very Russian motif in art of pity towards everything, people and space. It is a stand-out quality. For example, “The Rooks Have Come Back” by Savrasov or the art of Dostoevsky where it is all so bad, that it’s actually good.





Егор Плотников
Недалеко от дома
 2017
 Холст, масло
 200×270 см

Egor Plotnikov
Not Far Away From Home
 2017
 Oil on canvas
 200×270 cm



Егор Плотников
Вчерашний день
 2017
 Холст, масло
 170×250 см

Egor Plotnikov
Yesterday
 2017
 Oil on canvas
 170×250 cm





Егор Плотников
Осенний день
 2017
 Холст, масло
 150×200 см

Egor Plotnikov
Autumn Day
 2017
 Oil on canvas
 150×200 cm



Егор Плотников
Газ
 2017
 Холст, масло
 120×170 см

Egor Plotnikov
Gas
 2017
 Oil on canvas
 120×170 cm



Егор Плотников
Вечерняя прогулка
2017
Холст, масло
120×170 см
Объект: бетон, папье-маше, акрил
32×24×17 см

Egor Plotnikov
Evening Stroll
2017
Oil on canvas
120×170 cm
Object: concrete, papier-mâché, acrylic
32×24×17 cm





Егор Плотников
Соседний участок
 2017
 Холст, масло
 120×150 см

Egor Plotnikov
Neighboring Property
 2017
 Oil on canvas
 120×150 cm



Егор Плотников
Перемена погоды
 2017
 Холст, масло
 120×150 см

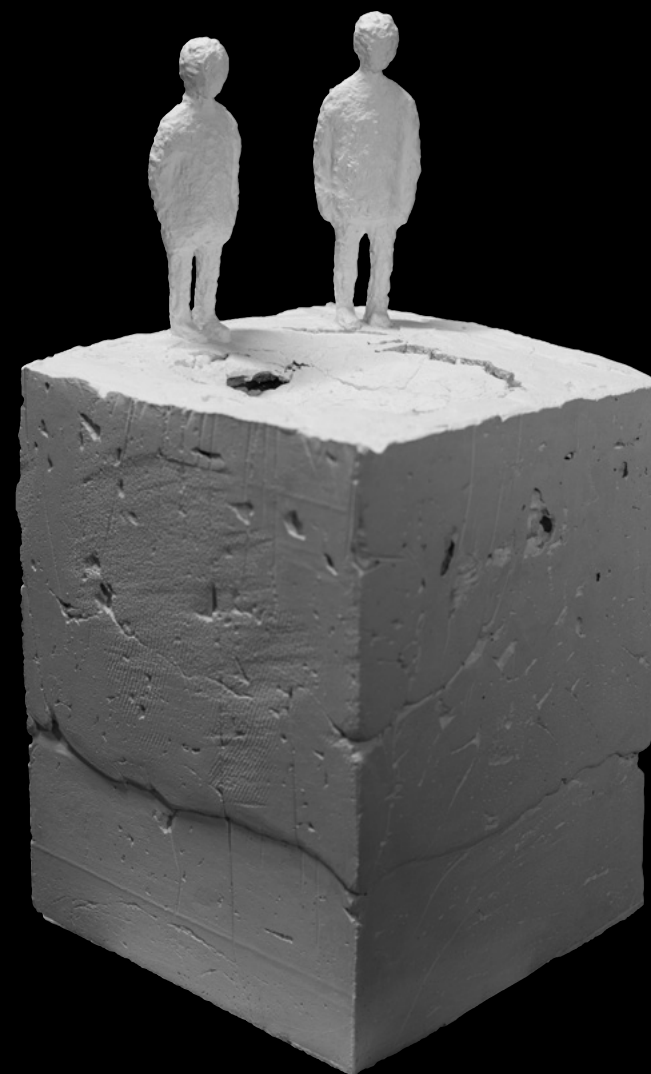
Egor Plotnikov
Weather Changing
 2017
 Oil on canvas
 120×150 cm





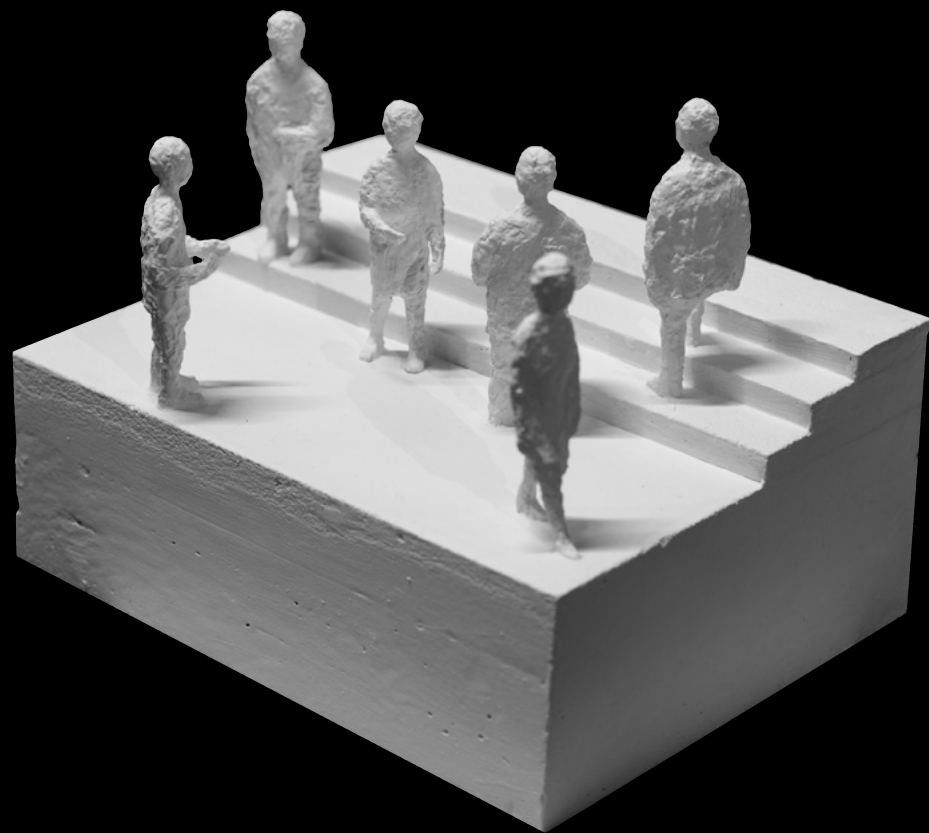
Егор Плотников
Сон
 2017
 Бетон, папье-маше, акрил
 30×10×10 см

Egor Plotnikov
Slumber
 2017
 Concrete, papier-mâché, acrylic
 30×10×10 cm



Егор Плотников
Провал
 2017
 Бетон, папье-маше, акрил
 42×21×21 см

Egor Plotnikov
Sinkhole
 2017
 Concrete, papier-mâché, acrylic
 42×21×21 cm



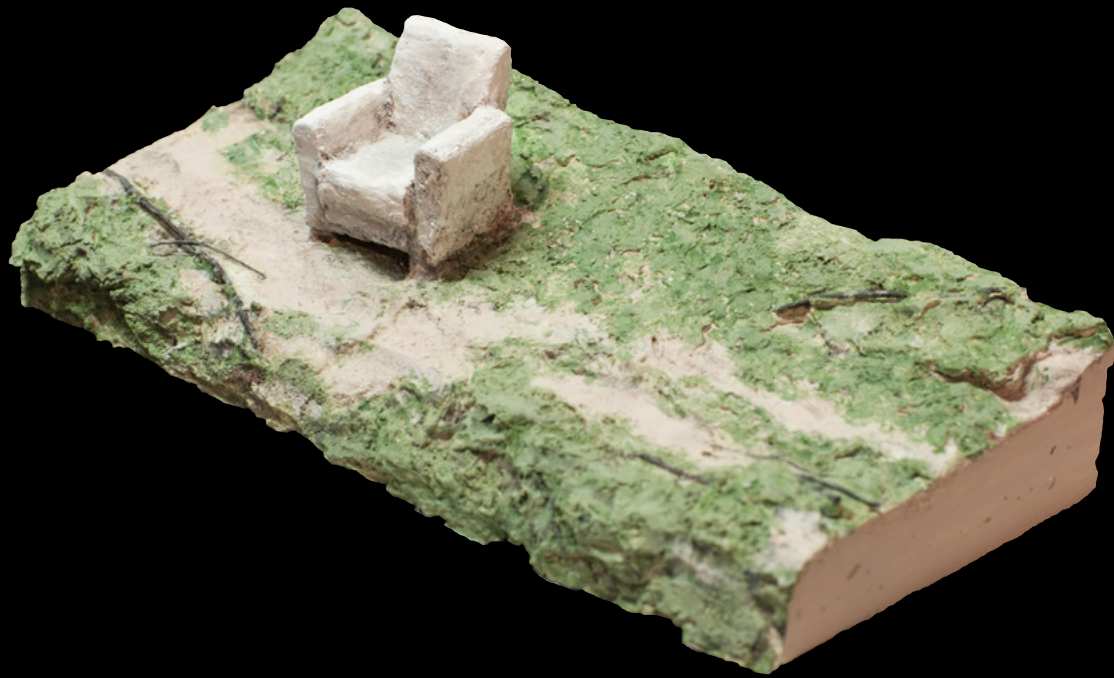
Егор Плотников
Большая политика
2017
Бетон, папье-маше, акрил
14×19×14 см

Egor Plotnikov
Big Politics
2017
Concrete, papier-mâché, acrylic
14×19×14 cm



Егор Плотников
Без названия
2017
Бетон, картон, акрил
14×20×10 см

Egor Plotnikov
Untitled
2017
Concrete, cardboard, acrylic
14×20×10 cm



Егор Плотников
Противоположный берег
 2017
 Бетон, папье-маше, акрил
 Две части
 7×24×11 см (каждая)

Egor Plotnikov
Opposite Riverside
 2017
 Concrete, papier-mâché, acrylic
 Two parts
 7×24×11 cm (each)



Егор Плотников
*Пейзаж с упавшими
деревьями*
2017
Холст на картоне, масло
20×20 см

Egor Plotnikov
Landscape With Fallen Trees
2017
Canvas on cardboard, oil
20×20 cm



Егор Плотников
Оттепель
2017
Холст на картоне, масло
24×30 см

Egor Plotnikov
Thaw
2017
Canvas on cardboard, oil
24×30 cm



Егор Плотников
Пейзаж с березой
2017
Холст на картоне, масло,
24×30 см

Egor Plotnikov
Landscape With a Birch
2017
Canvas on cardboard, oil
24×30 cm



Егор Плотников
Середина дня
2017
Холст на картоне, масло
24×30 см

Egor Plotnikov
Middle of Day
2017
Canvas on cardboard, oil,
24×30 cm



Егор Плотников
Вечер
2017
Холст на картоне, масло
24×30 см

Egor Plotnikov
Evening
2017
Canvas on cardboard, oil
24×30 cm



Егор Плотников
Холодный день
2017
Холст на картоне, масло
Ø 30 см

Egor Plotnikov
Cold Day
2017
Canvas on cardboard, oil
Ø 30 cm



Егор Плотников
Облако
2017
Холст на картоне, масло
Ø 20 см

Egor Plotnikov
Cloud
2017
Canvas on cardboard, oil
Ø 20 cm



Егор Плотников
Ветер
2017
Холст на картоне, масло
Ø 20 см

Egor Plotnikov
Wind
2017
Canvas on cardboard, oil
Ø 20 cm



Егор Плотников
Переменная облачность
2017
Холст на картоне, масло
20×25 см

Egor Plotnikov
Partly Cloudy
2017
Canvas on cardboard, oil
20×25 cm



Егор Плотников
Бочка
2017
Холст на картоне, масло
30×40 см

Egor Plotnikov
Barrel
2017
Canvas on cardboard, oil
30×40 cm



Егор Плотников
Примерно два часа в пути
2017
Холст на картоне, масло
30×40 см

Egor Plotnikov
About Two Hours On the Road
2017
Canvas on cardboard, oil
30×40 cm

ГЁНСУ АН

Родился в 1975 году в г. Сеуле (Корея). Обучался в Университете Данкук, где получил степень бакалавра, а затем в Университете Хонгик, получив там степень магистра изящных искусств. Живет и работает в Сеуле.

Избранные персональные выставки: on the way (mmmg, Сеул), on ground (GALLERY HYUNDAI WINDOW GALLERY, Сеул), barricade (ccuullpool, Сеул), Green mountain (Brain Factory, Сеул), Playroom (Alternative Space Gallery Cott, Сеул). Также принимал участие в групповых выставках, таких как The Sleepless (Gallery Zandari, Сеул), Sorok Small Museum (Sorokdo National Hospital, Сорокдо), Russia-Korea Exchange Exhibition «Minima Moralia» (Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, Иркутск), CONVERSATION (Yangpyeong Museum, Янпхен), The Breath of Fresh (Gyeonggi Museum of Modern Art, Ансан), Untitled Stage (Усадьба Никиты Бенчарова Мьюзик Холл, остров Ольхон, Байкал), Reload (Project Space Pilipinas, Кесон). Ан принимал участие в арт-резиденциях, таких как Gyeonggi Creation Center, Gyeonggi (Корея), glogauAIR Artist in Residence Program, Berlin (Германия), Baikal Nomadic Residency Program, Иркутск (Россия), а также является лауреатом многочисленных призов, таких как Chong Kun Dang art award, Chong Kun Dang, Korea Mecenat Association, Сеул, The 32th JoongAng Fine Arts Prize, Second place, JoongAng culture media corporation, Сеул.

GYUNGSU AN

Born in 1975 in Seoul (Korea). Bachelor at the Dankook University, Master of Fine Arts at the Hongik University. Lives and works in Seoul.

Selected personal exhibitions: on the way (mmmg, Seoul), on ground (GALLERY HYUNDAI WINDOW GALLERY, Seoul), barricade (ccuullpool, Seoul), Green mountain (Brain Factory, Seoul), Playroom (Alternative Space Gallery Cott, Seoul).

Participant in group exhibitions, including The Sleepless (Gallery Zandari, Seoul), Sorok Small Museum (Sorokdo National Hospital, Sorokdo), Russia-Korea Exchange Exhibition «Minima Moralia» (Sukachev Regional Museum of Irkutsk, Irkutsk), CONVERSATION (Yangpyeong Museum, Yangpyeong), The Breath of Fresh (Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan), Untitled Stage (Nikita Bencharov Estate Music Hall, olkhon Island, Lake Baikal), Reload (Project Space Pilipinas, Quezon).

Resident at Gyeonggi Creation Center, Gyeonggi (Korea), glogauAIR Artist in Residence Program, Berlin (Germany), Baikal Nomadic Residency Program, Irkutsk (Russia), award winner of Chong Kun Dang art award, Chong Kun Dang, Korea Mecenat Association, Seoul, The 32th JoongAng Fine Arts Prize, Second place, JoongAng culture media corporation, Seoul.

ЕГОР ПЛОТНИКОВ

Родился в 1980 в г. Кирове (Россия). В 2000 окончил Вятское художественное училище. В 2006 – Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. В 2006–2010 стажировался в Творческих мастерских Российской Академии художеств. В 2006 вступил в Московский союз художников. Участник выставок с 1994 г., в том числе в России, Италии, Бельгии, Англии, Германии, США, Дании, Швеции, Монако. Произведения находятся в частных собраниях в России и других странах, а также в коллекциях Российской Академии художеств, Российского Фонда культуры, Московского союза художников и российских региональных музеях. Живет и работает в Москве и Вятке.

Избранные персональные выставки: «Незначительное» (Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10, Москва), «Большая прогулка» (параллельная программа 5-й Московской международной биеннале современного искусства, галерея «Ковчег», Москва), «Пейзажи без названия» (Ставропольский краевой музей изобразительных искусств).

Избранные выставки: «Изменчивость. Проницаемость» (цикл «Контексты среды», галерея «Культпроект», Москва), «Хроники одного путешествия» (галерея «Здесь», Москва), «Ветер времени» (Научно-технический музей академика И.П. Бардина, Новокузнецк), «Ожившая пьеса императрицы» (музей-заповедник «Царицыно», Москва), ARTMONACO'16 (стенд галереи «ARTSTORY», Монако), «Метагеография. Пространство-образ-действие» (спецпроект 6-й Московской биеннале современного искусства, ГТГ, Москва), «Протяженность ландшафта», (галерея А-3, Москва, галерея «Кострома», Кострома), «Формы жизни. Возвращение к реальности» (ГТГ, Москва), «Комбинат. Ретроспектива» (совместно с П. Отдельновым, галерея «Эритаж», Москва).

ЕГОР ПЛОТНИКОВ

Born in 1980 in Kirov, Russia. 2000 — graduate of the Vyatka Art School. 2006 — graduate of The Surikov Art Institute in Moscow 2006–2010 — apprentice at the Creative Studios of the Russian Academy of Arts. 2006 — member of the Moscow Union of Artists. Since 1994 exhibition activity in Russia, Italy, Belgium, England, Germany, the US, Denmark, Sweden, Monaco. Held in private collections in Russia and other countries, and in the collections of the Russian Academy of Arts, Russian Culture Foundation, Moscow Union of Artists, and Russian regional museums. Lives and works in Moscow and Vyatka.

Selected personal exhibitions: “Insignificant” (Moscow Museum of Modern Art, 10 Gogolevsky boulevard, Moscow), “The Big Stroll” (the Parallel Program of the Fifth Moscow Biennale of Contemporary Art, The Ark gallery, Moscow), “Untitled landscapes” (Stavropol museum of fine arts).

Selected exhibitions: “Changeability. Penetration” (Kultproect Gallery, Moscow), “Chronicles of a Journey” (Zdes galley, Moscow), “The Wind of Time” (Bardin Science and Technology Museum, Novokuznetsk), “A Play by the Empress Comes to Life” (Tsaritsyno Museum-Reserve, Moscow), ARTMONACO'16 (at the ARTSTORY gallery booth, Monaco), “Metageography. Space-image-action” (special project of 6 Moscow biennale of contemporary art, Tretyakov State Gallery, Moscow), “Length of Landscape” (A-3 gallery, Moscow, Kostroma gallery, Kostroma), “Forms of Life. Return to Reality” (the State Tretyakov Gallery, Moscow), “Combine. Retrospective” (jointly with Pavel Otdelnov, Heritage Gallery, Moscow).

Издание приурочено к выставкам
«Мембрана» Гёнсу Ан
«Пустое место» Егора Плотникова
21 декабря 2017 — 21 января 2018

ГАЛЕРЕЯ «ТРИУМФ»

Емельян Захаров, Рафаэль Филинов, Дмитрий Ханкин, Вера Крючкова,
Марина Бобылева, Наталья Нусинова, Михаил Марткович, Кристина Романова,
Иван Шпак, Григорий Мелекесцев, Валентина Хераскова, Алексей Шервашидзе,
Владимир Чуранов, София Ковалева, Елена Фадеева, Константин Алявдин,
Наиль Фархатдинов, Никита Семенов, Анастасия Лебедева, Полина Могилина,
Александра Высоцкая, Софья Симакова, Андрей Сурич

КУРАТОР

Кристина Романова

ТЕКСТ

Сохен Ан, Егор Плотников, Кристина Романова

ПЕРЕВОД

Екатерина Бойцова, Федор Махлаюк

РЕДАКТОР

Наиль Фархатдинов

КОРРЕКТОР

Александр Образумов

ДИЗАЙН, ВЕРСТКА И ПОДГОТОВКА К ПЕЧАТИ

Иван Шпак



Edited on the occasion of exhibitions
“Membrane” by Gyungsu An
“Empty Space” by Egor Plotnikov
21th December, 2017—21th January, 2018

TRIUMPH GALLERY

Emeliyan Zakharov, Rafael Filinov, Dmitry Khankin, Vera Kryuchkova,
Marina Bobyleva, Natalya Nusinova, Mikhail Martkovich, Kristina Romanova,
Ivan Shpak, Grigory Melekestsev, Valentina Kheraskova, Alexey Shervashidze,
Vladimir Churanov, Sofiya Kovaleva, Elena Fadeeva, Konstantin Alyavdin,
Nail Farkhatdinov, Nikita Semenov, Anastasia Lebedeva, Polina Mogilina,
Alexandra Vysotskaya, Sofia Simakova, Andrey Surich

CURATOR

Kristina Romanova

TEXT

Sohyun Ahn, Egor Plotnikov, Kristina Romanova

TRANSLATIONS

Ekaterina Boytsova, Fedor Makhlayuk

EDITOR

Nail Farkhatdinov

TECHNICAL EDITOR

Alexander Obrazumov

DESIGN, LAYOUT & PREPRESS

Ivan Shpak



Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-906550-90-3

Все права защищены. Предоставленные материалы и их фрагменты не подлежат воспроизведению, тиражированию, любого вида распространению, размещению в Интернете без письменного согласия правообладателя и издателя данного каталога.

Тексты © Авторы
© Галерея «Триумф», 2017
© Гёнсу Ан, 2017
© Егор Плотников, 2017
© Сохен Ан, 2017 (текст)
© Егор Плотников, 2017 (текст)
© Кристина Романова, 2017 (текст)
© Иван Шпак, 2017 (дизайн)

Edition 500

ISBN 978-5-906550-90-3

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in any retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrical or otherwise without first seeking the written permission of the copyright holders & publisher.

Texts © Authors
© Triumph Gallery, 2017
© Gyungsu An, 2017
© Egor Plotnikov, 2017
© Sohyun Ahn text, 2017
© Egor Plotnikov, text, 2017
© Kristina Romanova, text, 2017
© Ivan Shpak, design, 2017



