

VLADIMIR GLYNIN
ABSTRACT

PHOTOGRAPHY

ВЛАДИМИР ГЛЫНИН
ABSTRACT

ФОТОГРАФИЯ

“A reality one can no longer touch”

The common place about photography is its connection with reality. Relying solely on this connection, photography couldn't stand against reality in terms of detail, accuracy and freedom of interpretation. Reality is by far more complicated than what photography is able to capture. The connection of photography to the physical world is as abstract as the notion of reality itself. French philosopher Roland Barthes said: “... finally the Winter Garden Photograph, in which I do much more than recognize her (clumsy word): in which I discover her: a sudden awakening, outside of likeness; (...) So yes, so much and no more.” [1] Art has the ability to create reality. It wields symbols that indeed have references of their own but are almost always illusory. In case of photography you cannot deny “it actually was there”. Barthes was the first to point out the distinction of a photographic reference from its equivalent in other forms of visual art. But can photography actually exist outside of reality? Barthes says: “Every photograph is a certificate of presence”. [2] And further: “... his [beholder] consciousness posited the object encountered outside of any analogy, (...), neither image nor reality, a new being, really; a reality one can no longer touch”. [3] At the beginning of the 20th century, abstract art paved the way for the unreal in photography. Nevertheless, it implicated a distinct ambiguity. On the one hand, photography somehow incited Western art to put an end to its compulsive strife for realism, if not, as many scholars believe, gave rise to the abstract art; on the other hand, photography itself became more abstract. Abstract photography is a diverse category of images created by way of certain methods and instruments. These techniques share the tendency to move away from both naturalistic and symbolic representation. Abstract photography rejects the idea of the object being something familiar and recognizable. The abstract artist not so much focuses on objective or subjective representation of the world as abandons the narrative. The artist is interested in silhouettes, forms, lines, volume and texture rather than people, buildings, trees, flowers, clouds or even images. At the beginning of the 20th century photography artists found themselves at the avant garde of this new movement.

In 1910-1920s, all forms of European art, photography included, embraced modernism. In its wake followed various movements along with the so-called -isms: cubism, futurism, constructivism, abstractionism, etc. Alvin Langton Coburn was the pioneer of abstract photography with his vortographs (1917) – the first camera-made abstract images created with a triangular arrangement of three mirrors. A year later, Christian Schad abandons his camera in favour of direct printing – a technique introduced in the 19th century by William Henry Fox Talbot, nowadays known as photogram. Another famous modernist Man Ray will later appropriate this method of abstract imaging by naming it rayograph. Solarisation, rayography, multiple exposure, cliché verre and photo montage became means of receiving unrealistic images and original interpretation of reality. Unpredictable photographic abstractions in a way resembled sophisticated paintings by Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich and Max Weber. The search for the abstract in non-abstract world

continued in the second half of the 20th century in works of György Kepes, Kilian Breier and Pierre Cordier.

Creating abstract images, however, was not limited to manipulations with light and chemicals in a dark room with surprising results. Another form of photography that could be called abstract realism was straight photography. Paul Strand, an American visionary of pure photography, is by right called its first practitioner. His work *Chair Abstract* (1916) demonstrates main principles of the movement: a close-up, a non-standard angle of view, special light effects, use of expressive characteristics of the object itself. Such simple techniques could easily transform the familiar way things looked. Everyday life became the territory of abstract. Photography, that was earlier praised for candor, turned out to be just a remark to reality, its subjective representation based on the level of culture. Use of reality as art material simply became one of the many artistic devices in photography. A fine photographer was now, by definition, the one whose works caught the eye rather than true life. Photography as art put the artistic values of a photograph at the first place. From then on they determined aesthetic originality and guaranteed cultural authenticity. However, fine art photography should not be perceived directly. Jean-Paul Sartre insisted in “*The Imaginary*” that real objects must be perceived as objects of image-forming conscience. Photography can be a mere combination of techniques, rather than an authentic copy of reality, a hoax, in fact. Having become accustomed to standard visual effects, the viewer now could see a deeper, more complex reality. Pre-photography world lacked authentic representation. Photography, being spontaneous and momentary, didn't become a replica of reality. The composition is impossible in real world but indispensable in photography. All compositions artists build, whether they are perspective, rhythmic or atmospheric, come from this aesthetic necessity. Paradoxically, photography as an act of truth was among the first to perceive the physical world as unreal, a tendency still to be measured. Photography is an art form of cultured Europeans. They are noted for extreme subjectivity, which is the supremacy of European culture. Abstraction is a way to sanitize reality, rather than to reproduce emotion or subjectivism.

Consequently, assessing photography artistic value, limited to richness of lines and spots as well as their rhythmic and tonal quality, started with the rise of independent art photography. At that time, it evolved from being a source of information with images of scenery and people, photo stories and ethnographic evidence into a distinct aesthetic phenomenon. A founder of structuralism Jan Mukařovský marked the balance of organisation and deformation – the two main elements of every artwork – as highly important for the movement. Alexander Rodchenko, László Moholy-Nagy and Boris Ignatovich all used a 35mm camera. The fact remains that reality just could not fit into its small lens. But the angles the artists used became independent in the new camera shot reality, which was no longer dictated by life and the task of depicting it. Art prevailed over realism. By the end of the 20th century, postmodernism made it possible to make use of the full scope of visual culture, blend various styles and genres in all combinations and to different extent. The

purity of photographic experience was then the author's prerogative. In our time photography is at liberty to imitate fine art with the help of neo-pictorialism, which interacts with other art styles involving modern technology. More or less, these are known as historic attempts to downplay, at any cost, such photography attributes as documentalism and naturalism. Ironically, these qualities were once prized by fine art – and so hyperrealism appeared. At the same moment, the balance between image and reality once again became the point of discussion. The same question came up – should image have a reference to reality? Still being subject to real life, photography gives the positive answer. Photographers chasing reality with their camera could be compared to hunters chasing their prey. Modern photography, being, perhaps, one of the most important mechanisms at the reality factory, is in charge of myth-production. Sometimes the author alone knows what was in front of the camera. Many trust the beholders to be intellectual or at least interested in modern art, fashion, design and cultural mainstream overall, relying on their critical mind and loyalty to common types of representation. Since the beginning, abstract art had two distinct trends – geometric, mainly with well-organized shapes, and organic, with frivolous spots and lines. While geometric abstraction implied certain substantial knowledge, organic abstraction (consisting mostly of throbbing forms, erratic rhythms and splashy colour mass) concentrated on fluctuation, instability and chaos of the world order. After World War II aesthetic aspects of abstract part lost their metaphysical core and turned into either a straightforward reflection of the artist's mental health or formal search, mostly for design. Abstract photography also underwent ideological changes and became an essential part of interior design or else the perfect essence of aesthetics. Paul Klee is a well-known Swiss painter, graphic artist, art scholar and a close friend of Wassily Kandinsky. In his work *The Thinking Eye* he showed the connection between ideal and materialistic: “Probably it [ideal] is only a form of matter, but one that cannot be perceived with the same senses as the kinds of matter we are used to. Still, it must make itself known through the familiar kinds of matter and be at one with them in function. Merged with matter, it must enter into a form that is alive and real. And it is thus that matter takes on life...”. He goes further by referring to art as a site of cosmogenesis. One should break away from objective, a site of presence chosen by impressionists, to cosmogenic. In these words he referred to painting and graphic art, but it is the photography that overcomes the objective. Photographer Vladimir Glynin turns chaos – mythical proto-state of material world – into a recurrent, hence harmonious and ultimate composition by exploring it from the physical and optical perspective. He covers the distance from material outer side to the inner essence of the object. Abstraction is attained through the author's vision of ideal and functional interiorization. Glynin doesn't settle for a mere impersonalization of the outer world. In his earlier architecture works, the familiarity was intrinsic not so much to physical appearance as to metaphysics of buildings. The *Roman Colosseum* (2011) looks as if covered with layers of time that gradually appeared on its walls, an irrational phenomenon the camera was able to

capture. The abstract compositions from his new Berlin series of works have no distinctive physical, hence space and time features. Right before our eyes photography perceives the world as unreal and becomes subject to this process. A concept of architecture pictured on a concept of a photograph. Exploring reality from physical and optical perspective is, to some extent, self-contained, as it conveys only a vision and objective existence of a single physical object, setting aside its connection to the transcendental. Only abstraction can stand up to the empirical. Photography comes to grips with reality at an increasing rate. Glynin opted for a different "non-optical method" that linked together outer vision and inner contemplation. Looking at Glynin's abstractions is an unusual relaxation exercise: you only need to imagine the world was once different from our version of it and someday will probably be dissimilar once again. That's why for conceptual photography our visible world with its finished look is only one of many possible worlds. Abstract elements form into abstract compositions which comprise an entire universe. This universe somehow resembles The Creation (or piling up art elements just like Lego pieces) and a simple breath of wind is enough for the spiritual and religion itself to become reality (or to fall to pieces like a clumsy tower of toy building blocks).

The history of interactions with the world could be packed inside one photo album. However, it would be a tedious work trying to keep in mind the world's picture as a collection of photo images. There's also the "wow" factor, aesthetically aimed to create "beautiful illusions". Glynin made up a vapour of a city, Berlin of his own and lost the touch with the real life reference, in other words, with himself. As it turned out, photography could be absurd at times, while its real life reference showed not only the relativistic side, softened by art treatment, but also the irrelative side – unconditional, sterile, and abstract. One would need to perform a hard "restoration work" to find the prototype. A modern photographer regards reality as a mere factor of the final product. Reality in Glynin's works is rather implied (as an exhibit label reads) than evident. It doesn't have material plausibility. The photographer dispels irksome banality of mundane life by seemingly random combinations of shots turned into colourful rhythmic patterns.

Glynin's photo abstractions demonstrate his polite indifference to the city portrait while embracing its discovered essence. Finally, the project focuses solely on the artist's image. Traditionally associated with architecture, familiar ways of creating extensional illusions or city patterns (non-standard angles, close-ups, tectonic forms or refined textures) are replaced by conceptual composition. The artist's language is notable for its rigid, structured and well-balanced linearity. No space for improvisation, only specific subspaces chosen at the artist's will. It's similar to a kaleidoscope where coloured bits of glass form one perfect combination after another with a sleight of hand. Abstraction implies a certain amount of refined enjoyment, both from visual and spiritual presence. The whole modern culture is based on this assumption. However, photography never was and never will be art for the elite. Actually, photography is essentially an act of non-intervention (a definition by Susan Sontag), the environment where, as in language, masterpieces exist along with

many other things.

In the modern world, art along with music, cinema and design acts as a conveyor of cultural ideas. Postmodernism divided visualization into before and after. What existed before was refined and sterilized pure art or even Le Grande Style in its full glory. This can be applied to photography as it is no longer either ultra-realistic or staged; there's no suspense or the artist's subjective point of view with occasional faults and wrinkles. Professional luster should convince the viewer. Glynin's abstractions are convincing on a professional level. They are based on outstanding examples of classical style and are, therefore, inherently valuable: both in the eye of truth digging highbrowed critics and culturally savvy inhabitants of minimalistic lofts with top notch design. And there's the common viewer. This brings hope as there's someone to create for, someone who contemplates and appreciates, admires and later makes purchase.

Abstraction. Cold romanticism of this emotionless style is simply incredible. It's noted that the more the world becomes a terrible place, the more abstract art becomes, while a happier reality finds reflection in mundane art. What does it mean? In this context extramundane implies, in a sense, a resemblance to physical reality. The world unable to create realistic art will inevitably confine itself to subjective abstractions of concepts and perceptions. A more harmonious world – the great art of Antiquity and Renaissance – became history. This art can be imitated, however the desire not to keep up with the times could be interpreted as a cry for help. As much as every other artist, Glynin searches for ways to contemporary interpretation of reality. Thanks to him turning physical objects into abstract forms of subjectivity, pure idyl remains a valuable rare quality as a concept, being no longer empirically accessible. As the artist himself admits, he creates alternative worlds. Restoring peace by balancing movement is one of fundamental questions of form, of high importance to formal wisdom but not at the edge of art. At the edge, power of intellect yields to the multifacetedness that embodies the mystery of aesthetics. After all, beauty is impossible to perceive.

1. Roland Barthes. Camera Lucida. AdMarginem, 1997, p. 162
2. Ibid., p. 130
3. Ibid., p. 130
4. Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos [translated from German by I.Kasavina].- M.: Respublika, 1996. p. 448

Olga Averyanova,

Chief of Photography department Pushkin Museum of Fine Art, Ph.D., photography historian, curator.

«Реальность, до которой нельзя дотронуться»

Общее место при разговоре о фотографии — ее связь с реальностью. Опираясь только на эту связь, фотография оказалась бессильной перед тем, что реальность превосходит ее в подробностях, точности и неоднозначности. Действительность намного сложнее того, что может рассказать о ней фотография. Ее связь с физическим миром так же абстрактна, как само понятие реальности. Знаменитая цитата французского философа Ролана Барта: «...и, наконец, Фото в Зимнем Саду, на котором я ее не просто узнаю (это слишком грубое слово) — я обретаю ее. Внезапное пробуждение, вне всякого рода “сходств”; (...) Так, только так и никак иначе». [1] Живопись способна придумать реальность. Она может использовать знаки, которые, безусловно, обладают своими референтами, но которые почти всегда иллюзорны. В случае с фотографией нельзя отрицать, что «это там было». Барт первым указал на отличия фотографического референта от иных, существующих в других изобразительных системах. Но может ли фотография вообще обойтись без реальности? Барт пишет: «Любая фотография — это сертификат присутствия». [2]

И далее: «...его [зрителя] сознание вывело встреченный объект [на снимке] за пределы всяческой аналогии, (...), это был не образ и не реальность, а воистину новое существо: реальность, до которой уже нельзя дотронуться». [3]

В начале XX века возможностью проникнуть на территорию «нереального» для фотографии стало абстрактное искусство. Хотя и здесь возникла определенная двойственность: с одной стороны, фотография в некоторой степени помогла западной живописи покончить с навязчивым стремлением к реализму или даже, по мнению многих исследователей, спровоцировала возникновение беспредметной живописи, а с другой — сама устремилась в сторону абстракции. Абстрактная фотография (abstract photography) — довольно разнообразная категория изображений, созданных при помощи тех или иных специфических трюков и приемов, общим правилом для которых стало стремление уйти как от натуралистической, так и символической репрезентации. Абстрактная фотография отвергает идею того, что изображено должно быть нечто узнаваемое или осознаваемое. Внимание абстракциониста сосредотачивается не столько на объективной или субъективной репрезентации мира, сколько на возможности отстранения от нарратива: его интересуют не люди, дома, деревья, цветы, облака или даже образы, а силуэты, формы, линии, объемы, текстура. Пионерами этого нового видения стали фотографы начала XX века. В Европе в 1910–20-х годах окончательно сложился модернизм, охватив буквально все виды искусства, в том числе и фотографию. В его недрах родилось множество течений и так называемых «измов»: кубизм, футуризм, конструктивизм, абстракционизм и другие. Слава первого абстрактного фотографа досталась американцу Элвину Лэнгтону Коберну, а его «вортографии» 1917 года считаются первыми программными абстрактными изображениями, сделанными при помощи фотокамеры. Для их создания Коберн

использовал трехгранную призму из зеркала. Годом позже Кристиан Шад и вовсе отказался от использования камеры при создании своих работ, применив известный с XIX века способ прямой печати, изобретенный английским фотографом Генри Фоксом Талботом и называемый сегодня фотограммой. Подобный метод получения абстрактных изображений другой известный модернист, Ман Рэй, нарциссически назовет рейограммой. Соляризация, рейография, множественная экспозиция, техника клише (clich-verre) и фотомонтаж стали инструментами для получения нереалистических изображений и нового осмысления мира. Непредсказуемые фото-абстракции имели некоторое сходство с продуманными живописными работами Василия Кандинского, Казимира Малевича и Макса Вебера. Поиски беспредметного в предметном мире не прекратились во второй половине XX века: творчество таких фотографов, как Дьердь Кепеш, Килиан Брейер, Пьер Кордье тесно связано с этим направлением.

Создание абстракций, однако, не исчерпывалось исключительно световыми и химическими манипуляциями в темной комнате с их неожиданными результатами. Другой разновидностью фотографии, которую вполне можно было бы назвать «абстрактным реализмом», стала «прямая фотография». Первым ее представителем справедливо считается Пол Стрэнд — американский идеолог движения «чистого» фотоискусства. Его работа «Абстракция стула» 1916 года декларирует основные приемы этого направления: крупный план, нестандартный ракурс, специальные эффекты освещения, использование выразительных свойств непосредственно фотографируемых объектов. Подобными нехитрыми способами можно было изменять привычный облик предметов. Повседневность превратилась в сферу абстрактных идей. Фотографию, до того особо ценимую за то, что она «честно свидетельствует», вдруг «не узнали» — оказалось, что она является лишь комментарием к реальности, её субъективным толкованием, зависящим от культурного освоения. Использование реальности как художественного материала превратилось в один из изобразительных приемов. Стало аксиомой, что хороший фотограф — вовсе не тот, кто снимает правдиво, а тот, чьи снимки эффективны. Художественные ценности оказались в фотографии как в искусстве наиболее существенными. Именно они стали определять «эстетическую подлинность» и гарантировать «культурную истинность». Однако, не нужно понимать «художественную» фотографию слишком непосредственно. Еще Сартр в «Воображаемом» настаивал на восприятии реальных объектов как объектов воображающего сознания. Фотография может быть всего лишь комбинацией приемов, а не аутентичным слепком реальности, — то есть, по сути, ее «фальсификацией». Приученность зрителя к изобразительным эффектам дала возможность увидеть реальность более глубокой. Дофотографический мир не имел доподлинного изображения. Фотография, с ее спонтанностью, непосредственностью, мгновенностью, не стала калькой реальности. Композиция, которая невозможна в реальности, неизбежна

в фотографии как искусстве. Все построения художников — перспективные, ритмические, свето-воздушные — в конце концов, исходят именно из эстетической необходимости. Парадокс состоит в том, что фотография, это «правдивое» явление, стоит у истоков дереализациимира, пределы которой пока неопределенны. Фотография — искусство культурного европейца. Он бесконечно субъективен, это примат его культуры. Абстрагирование — способ не репродуцировать субъективизм, эмоции, а значит способ стерилизации мира. Таким образом, осознание ценности художественных качеств фотографии, связанных исключительно с выразительностью линий и пятен, их ритмической и тональной организацией, относится ко времени зарождения автономной «художественной» фотографии, когда из чисто информативной (виды, портреты, этнографические типы, репортажи) она превратилась в самостоятельный эстетический феномен. Ян Мукаржовский, один из основоположников структурализма, считал «корреспонденцию» двух составляющих любого произведения — организацию и деформацию — наиболее важными его аспектами, которые, безусловно, присутствуют и в фотографии. Родченко, Мохой-Надь и Игнатович имели узкоформатные камеры. Факт останется фактом: реальность просто не помещалась в них. Но их ракурсы живут сами по себе в рамках новой реальности снимка, не зависящей от жизни и не ставящей задачу ее идентифицировать. Изобразительное начало победило документальное. Ближе к концу XX века постмодернизм снисходительно позволил использовать весь опыт визуальной культуры, смешивать стили, направления, жанры в любых пропорциях и комбинациях. «Чистота фотографического опыта» теперь остается привилегией автора. Сегодня фотография имеет возможность легально подражать живописи, для чего существует «удобный» неопикторализм, который может взаимодействовать с другими художественными практиками — современные технологии тут как нельзя кстати. В той или иной степени, все это — известные исторические попытки любыми способами нивелировать сугубо фотографические качества, такие как документализм и натуроподобие. По иронии судьбы, живопись однажды посчитала эти качества достойными — так появился гиперреализм. При этом тут же была очерчена, казалось бы, уже забытая проблематика — соотношения образа и реальности. Вновь встал вопрос: должен ли у изображения быть физический референт? По-прежнему оставаясь заложницей реальности, фотография отвечает на этот вопрос утвердительно. Действия фотографа сравнимы с охотничьим ритуалом по преследованию добычи, которой является действительность. Современная фотография — пожалуй, один из главных механизмов фабрики «реального», отвечающей за производство его мифов. Порой только автор знает, что же все-таки находилось перед его объективом. Многие рассчитывают на интеллектуального зрителя (во всяком случае, интересующегося актуальным искусством, модой, дизайном, и в целом культурным мейнстримом), полагаясь на его критический ум и лояльность по отношению к доминирующим способам репрезентации.

Исторически с момента появления абстракционизма в нем ясно определялись два направления: «геометрическое», основанное преимущественно на четко выстроенных конфигурациях, и «органическое», в котором композиция составлялась из довольно фривольных пятен и линий. Если геометрический абстракционизм означал некие устойчивые субстанциональные знания, то «органические абстракции» (чаще всего, наполненные пульсирующими формами, беспорядочными ритмами, неоднородным цветовыми массами), сосредотачивали внимание на текучести, неустойчивости процессов, хаосе мироустройства. После Второй мировой войны эстетические концепции абстракционизма утратили свою метафизическую основу, превратившись или в прямую фиксацию психических состояний автора, или в формалистические поиски, сконцентрированные в большей степени на дизайне. Абстрактная фотография также претерпевает идеологические трансформации, становясь неотъемлемой составляющей интерьера или идеальной эстетической формулой. Пауль Клее, швейцарский живописец, график, теоретик искусства, тесно связанный дружбой с Василием Кандинским, в своем сочинении «Художественное мышление» выразил взаимосвязь идеального и материального такими словами: «Вероятно, оно само [идеальное] есть некоторая форма материи, только не воспринимаемая теми же чувствами, которыми воспринимаются известные виды материи. Но оно должно раскрывать себя для познания в известных видах материи... Будучи проникнуто материей, оно должно принимать живую действительную форму. Благодаря этому материя обретает свою жизнь...» [4]. Далее Клее прямо говорит о том, что он рассматривает искусство как некую «проекцию запредельной праосновы». Необходимо прорваться от «объектного», то есть от простых «наличных явлений», на которых остановились импрессионисты, к «праобразному». [5]. Так он писал о живописи и графике, но именно фотография преодолевает объективное. Хаос — мифическое первичное состояние материального мира — фотограф Владимир Глынин превращает в регулярную, то есть гармоническую, идеальную структуру путем личного оптически-физического ее освоения. От материальной, внешней стороны он проходит путь до внутреннего содержания предмета. Абстракция достигается не через обобщение, но посредством авторского понимания идеального и функциональной интериоризации. Глынину теперь недостаточно только имперсонализировать внешний мир. В его ранних архитектурных сериях узнаваемость оставалась приметой не столько физического облика, но метафизики здания. Римский «Колизей» (2011 г.) будто бы покрыт «слоями», чешуей времени, которое постепенно нарастало на его стены, а камера смогла запечатлеть этот иррациональный феномен. Абстрактные «берлинские» конструкции его новой серии не имеют никаких физических примет, а следовательно, пространственных и временных. На наших глазах фотография дереализует мир, сама подвергаясь этому процессу. Условная архитектура на «условной» фотографии. Оптически-физический путь

освоения действительности потому содержит в себе некоторое ограничение, что он передает только внешний вид непосредственного физического явления, его изолированное предметное бытие, но оставляет в стороне его сплетенность с трансцендентным. Только абстракция может противостоять эмпирике. Фотография осваивает действительность резонансно. Глынину понадобилось выбрать иной, «неоптический способ», который привел его к синтезу внешнего видения и внутреннего созерцания. Разглядывание абстракций Глынина представляется своеобразным упражнением на релаксацию: нужно только представить, что когда-то мир отличался от нашего мира и, возможно, вновь будет отличаться от него в будущем. Поэтому для умозрительной фотографии наш видимый мир, обладающий оформленным обликом, — не единственный из возможных миров. Из абстрактных элементов посредством их объединения в отвлеченные структуры создается формальный космос, который обнаруживает некоторое сходство с Великим творением (или, быть может, банальным сложением элементов, напоминающих конструктор «Лего»), и достаточно простого дуновения, чтобы выражение религиозного и сама религия стали действительностью (или все рассыпалось, как неудачно сложенная игрушка). Опыт общения с миром может быть упакован в фотографический альбом. Но было бы скучно удерживать в голове его картину как антологию фотоснимков. Есть еще аспект «зрелища», эстетический код которого связан прежде всего с созданием «прекрасных иллюзий». Глынин создал свою химеру, свой город, свой Берлин, навсегда утратил связь реальным референтом, то есть с самим собой. Оказалось, что фотография может быть безумной, а ее реализм не только относительным, смягченным необходимыми художественными приправами, но безотносительным, то есть абсолютным, стерильным, абстрактным. Понадобилась бы сложная «реставрационная работа», чтобы найти первообраз. Для современного фотографа реальность — лишь условие для получения конечного «продукта». В работах Глынина она, скорее известна (о чем свидетельствует этикетка с названием), чем очевидна. Она не внушает «материального» доверия. Фотограф развенчивает утомительную банальность повседневной жизни посредством кажущейся случайной комбинации кадров, превращенных в цветные размеренные композиции. Фото-абстракции Глынина наглядно демонстрируют вежливое безразличие фотографа к портрету города, становясь уникальным вместилищем его обретенной сущности. Проект окончательно замыкается на персоне создателя. Известные концепции выстраивания пространственных иллюзий или рисунка городской среды (неожиданные ракурсы, крупные планы, тектонические нагромождения или текстурные изыски), традиционно характерные архитектурному жанру, заменяются умозрительными конструкциями. Особенность авторского языка — жесткая, структурированная, уравновешенная линейность. Никакой свободной импровизации; набор плоскостей — осмысленный конструкт, созданный по воле фотографа. Это

своего рода калейдоскоп, где цветные стекляшки выстраиваются в ту или иную идеальную комбинацию — после того, как повернули волшебную трубочку, хранящую их. Абстракция предполагает получение некоего рафинированного удовольствия: визуального или умственного. На этом допущении основана и вся современная массовая культура. Но ведь фотография никогда не была или будет искусством элитарным. На самом деле, фотография — это своеобразная «среда» (определение Сьюзен Зонтаг), — как, например, язык, — в которой возникают как произведения искусства, так и многое другое. В современной действительности художественные практики — это конвейер «культурных» идей, который работает вместе с другими их производителями, будь то музыка, кино или дизайн. Именно с началом постмодернизма визуализация разделилась на «до» и «после». То что было «до» — было «причесано», «напомажено» и являлось во всей красе «чистого искусства» или даже «большого стиля». Это относится и к фотографии, от которой теперь не требуется ни предельного правдоподобия, ни острого сюжета, ни выверенной постановочности, ни авторского субъективизма, включающего в себя любительские шероховатости и погрешности. Профессиональный «лоск» должен выглядеть «убедительно». Абстрактные композиции Глынина — профессионально убедительны. Они опираются на вполне классический стиль и его ярчайшие примеры, и потому самоценны: как с точки зрения высоколбой критики, ведущей свои интеллектуальные раскопки, так и с точки зрения «эстетически подкованных» хозяев квадратных пространств невиданной дизайнерской красоты и минималистической истонченности. И есть еще зритель. Это утешительно: есть для кого творить, чтобы разглядывали, быть может, постигали, восторгались и покупали. Абстракция. Холодная романтика этого стиля, лишенного каких либо эмоций, невероятна. Замечено, что чем «ужаснее» становится этот мир, тем абстрактнее становится искусство, в то время как более счастливый мир создает «посюстороннее искусство». Что это значит? «Потустороннее» означает здесь, в определенном смысле, «имеющее сходство с физической реальностью». Мир, который не может создать такое «реальное искусство», обречен замкнуться в абстракции субъективности в области представлений и концепций. Более гармоничный мир существовал в прошлом: великое идеальное искусство античности и ее ренессанс. Можно делать его «копии», но желание создавать нечто несвоевременное сейчас кажется мне беспомощным. Как всякий художник, Глынин ищет актуальное осмысление действительности. Благодаря тому, что он заставил физические объекты превращаться в абстрактные выражения субъективности и даже слиться с ними, идиллически-чистое, которое теперь нельзя получить в эмпирическом опыте, сохраняется как особая раритетная ценность, будучи перемещенной в область «представления». По собственному признанию автора, он строит, цитирую, «возможные миры». Восстановление покоя посредством уравновешивания движения — все это высшие вопросы формы, имеющие решающее значение для «формальной» мудрости,

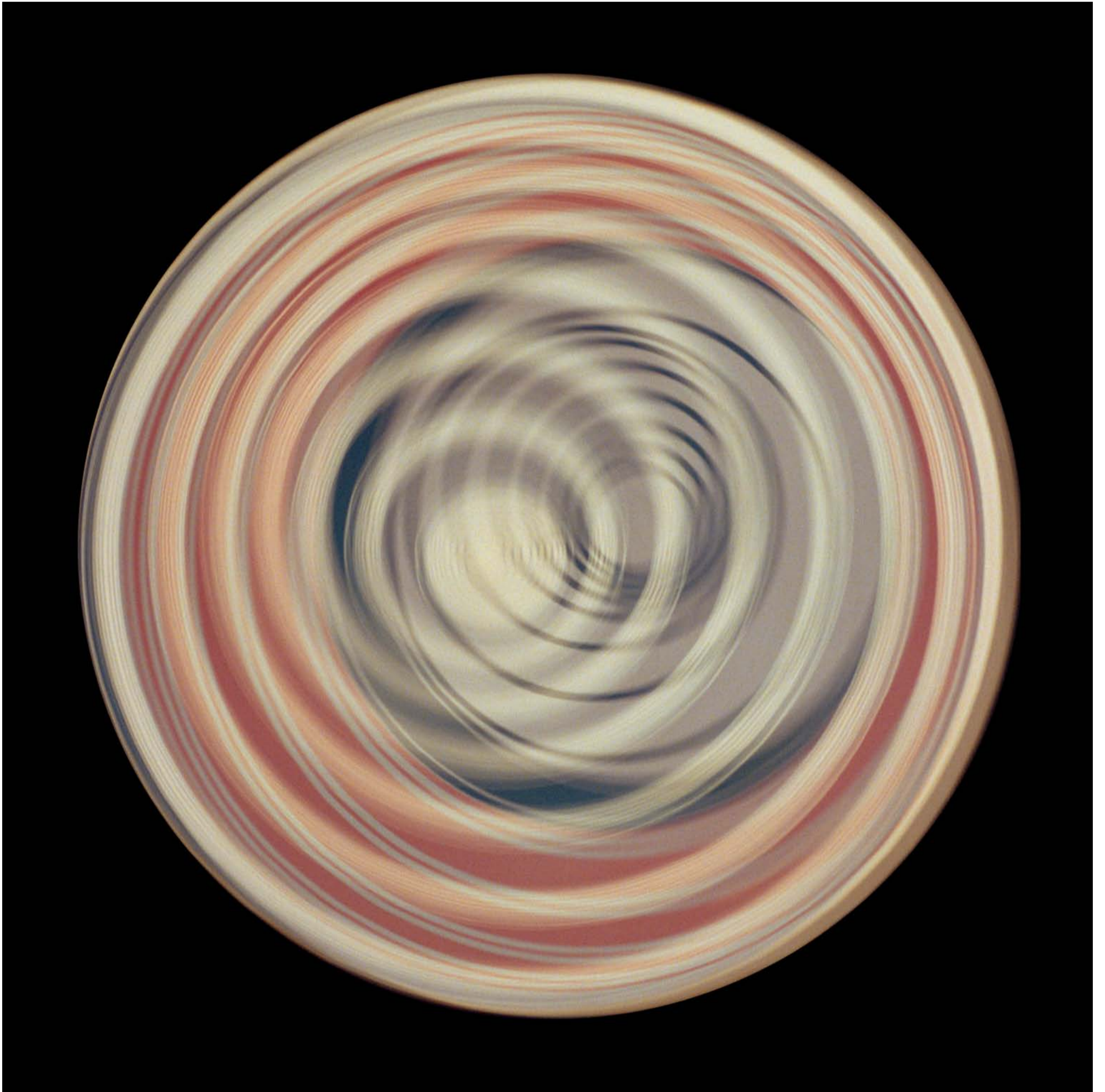
но еще не высший круг искусства. В высшем круге за многозначностью стоит эстетическая тайна, и свет интеллекта гаснет самым жалким образом. Прекрасное невозможно постичь.

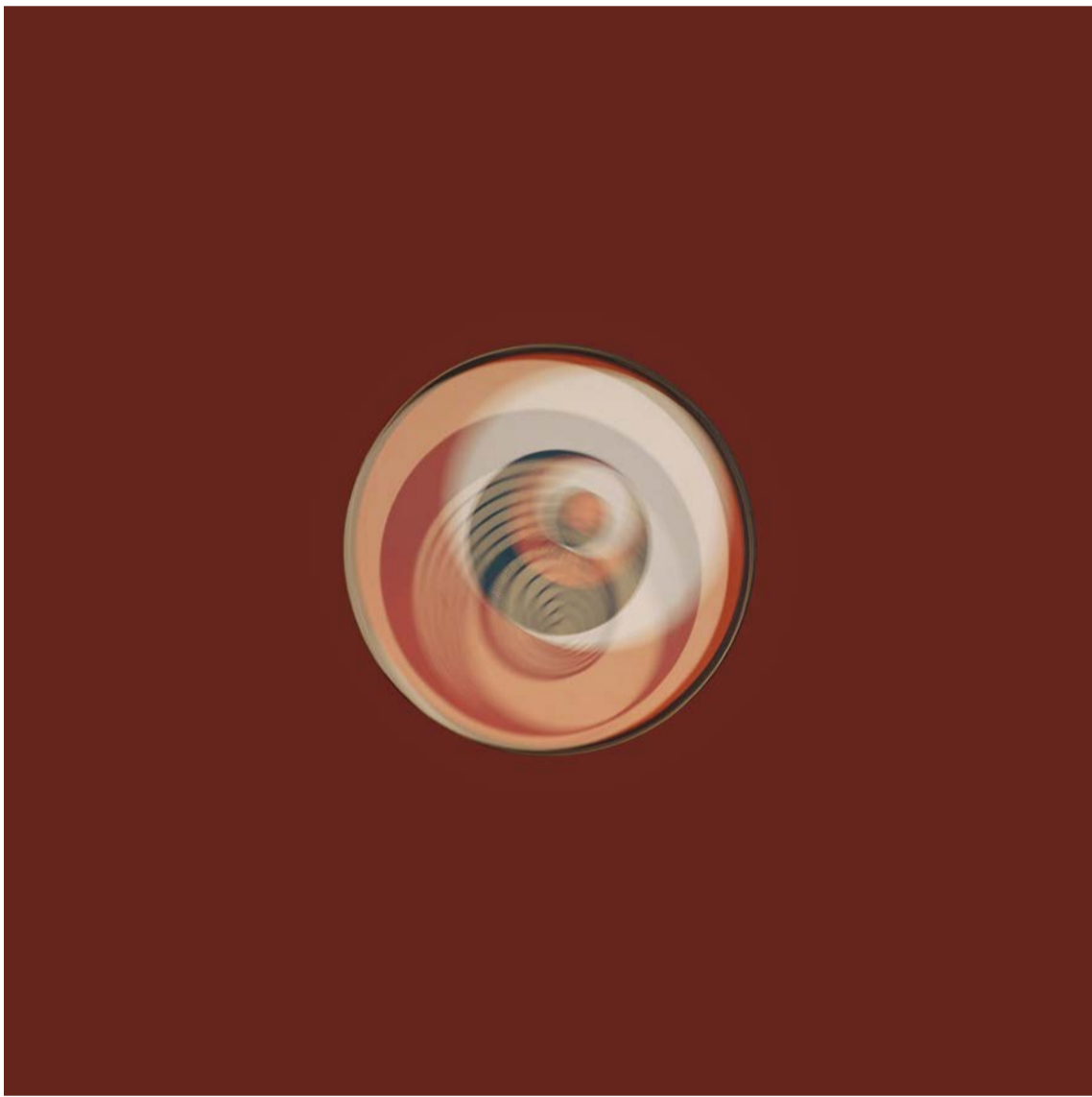
-

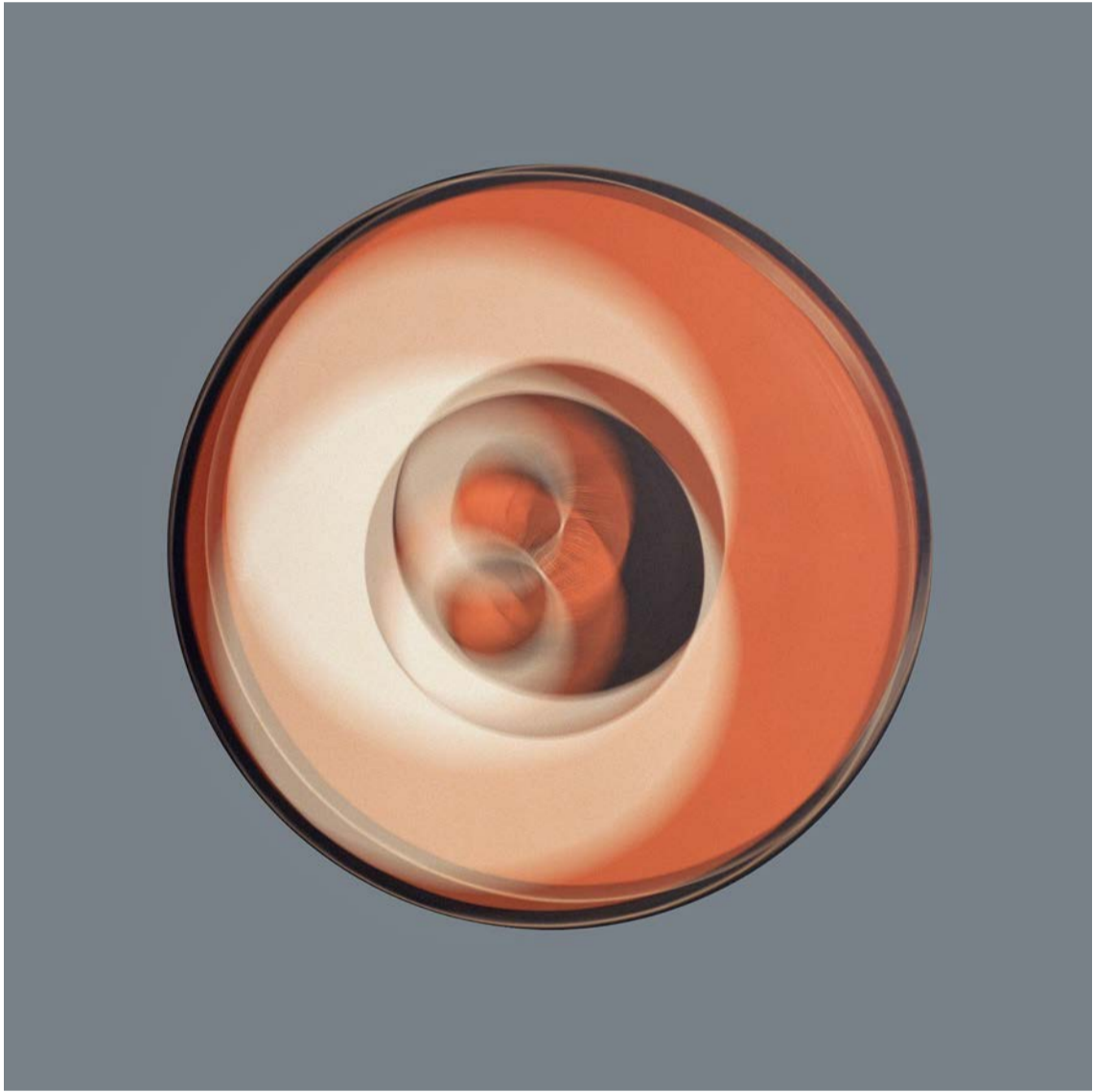
1. Ролан Барт. Camera Lucida. AdMarginem, 1997, С. 162
2. Там же. С. 130
3. Там же. С. 130
4. Хюбнер К. Истина мифа / Курт Хюбнер ; [пер с нем. И.Касавина].- М.: Республика, 1996. С. 448

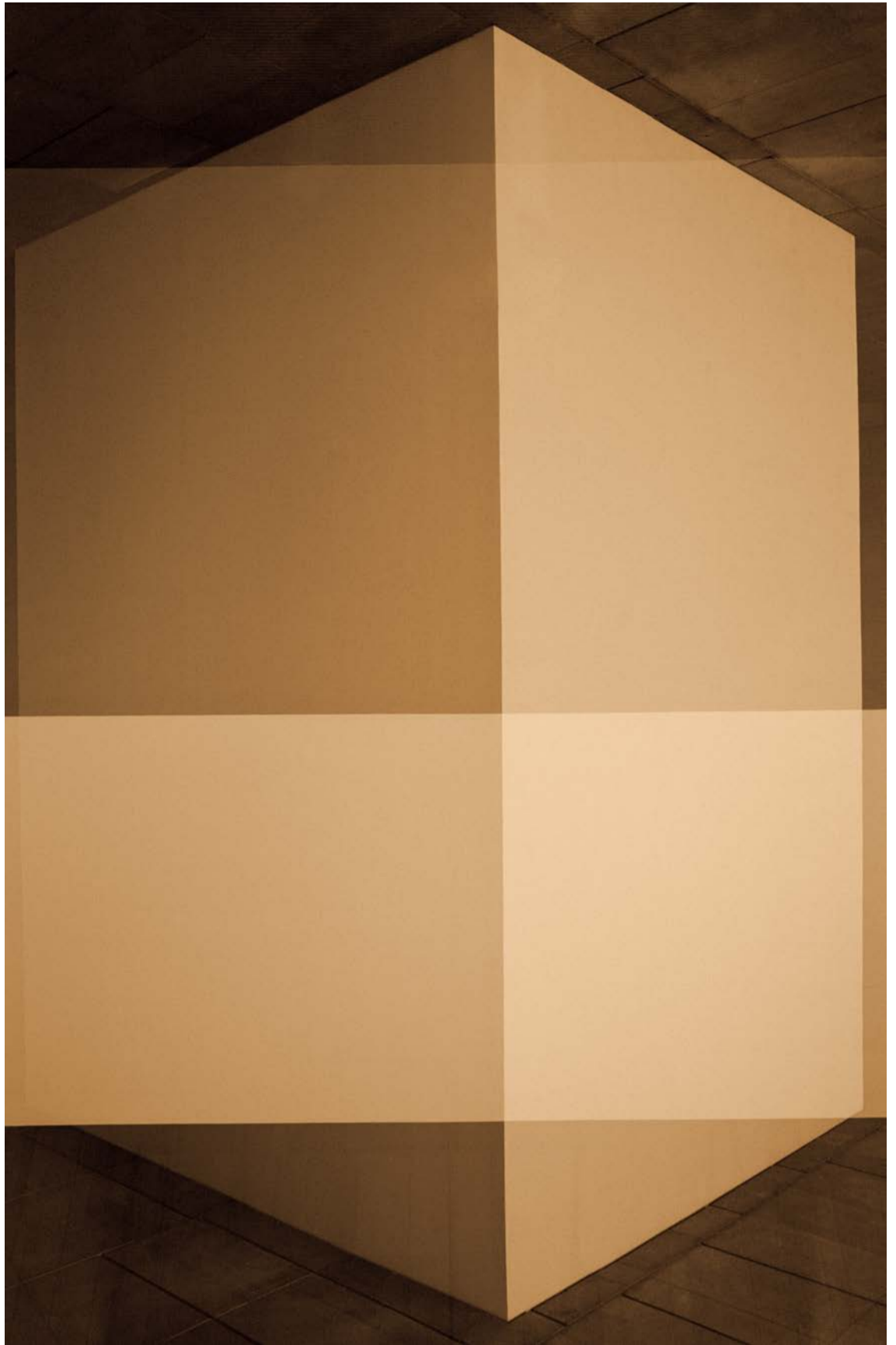
Ольга Аверьянова,

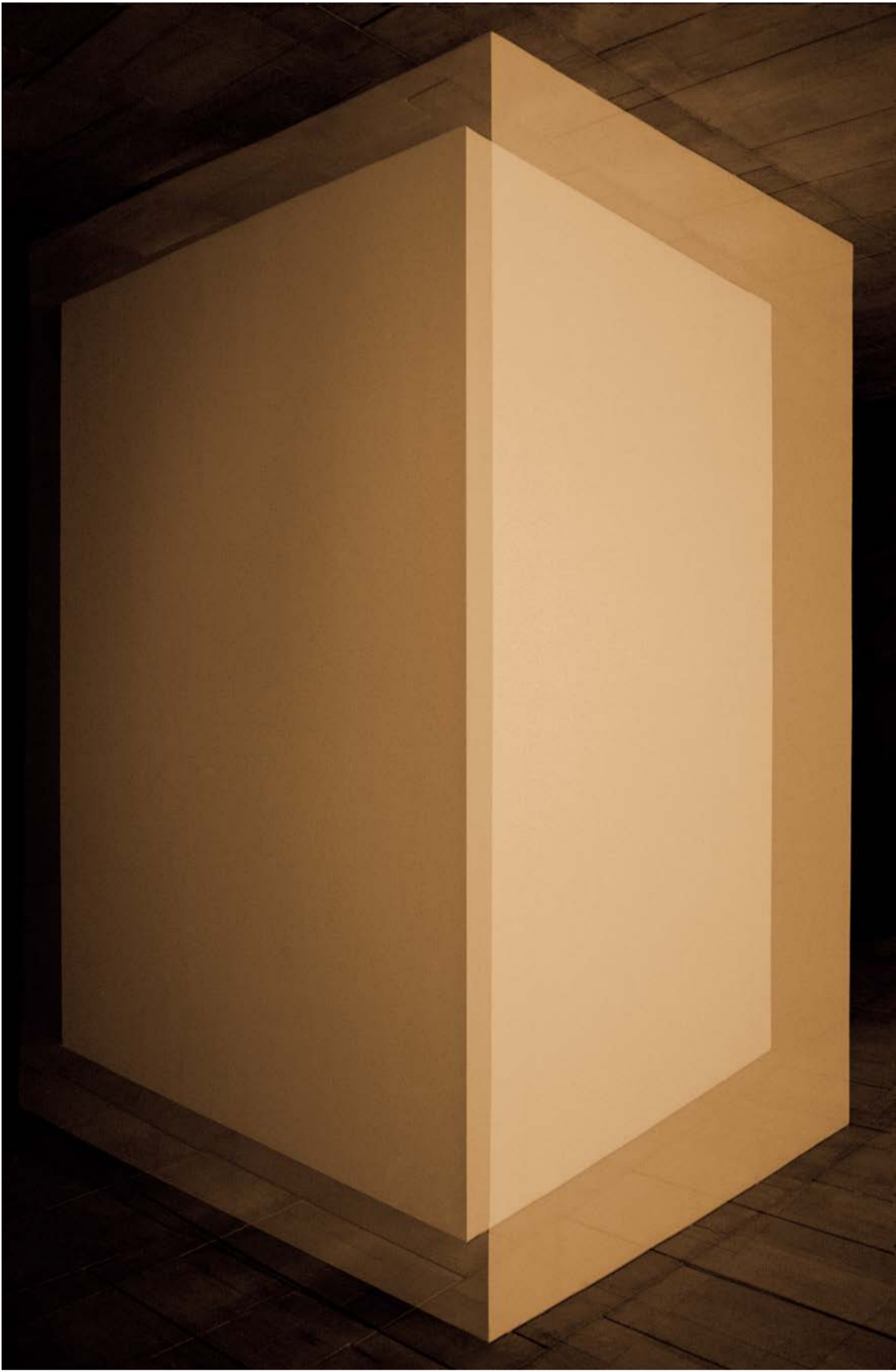
Руководитель отдела Искусства фотографии
ГМИИ им. А.С. Пушкина, кандидат
искусствоведения, историк фотографии, куратор.

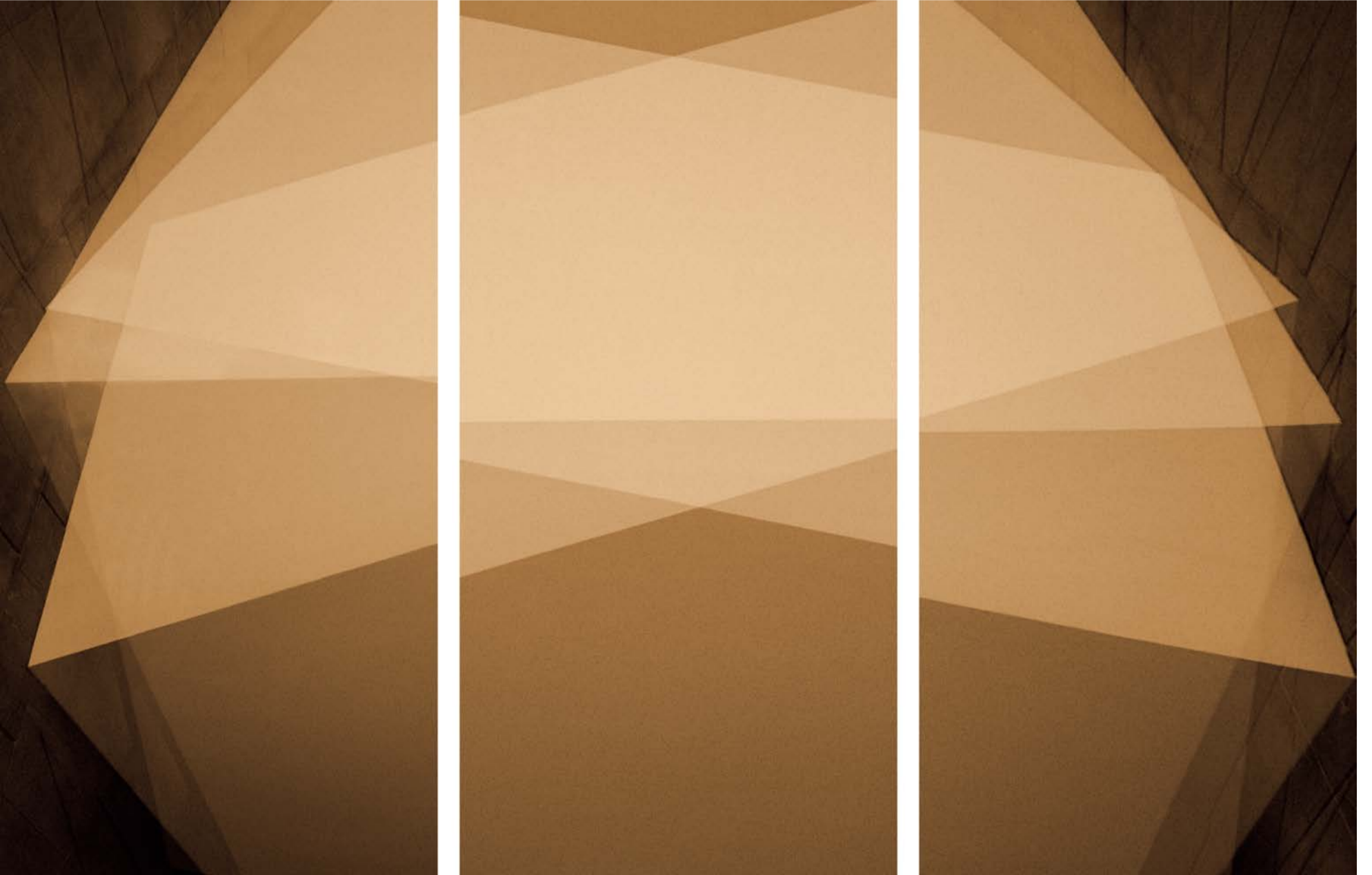


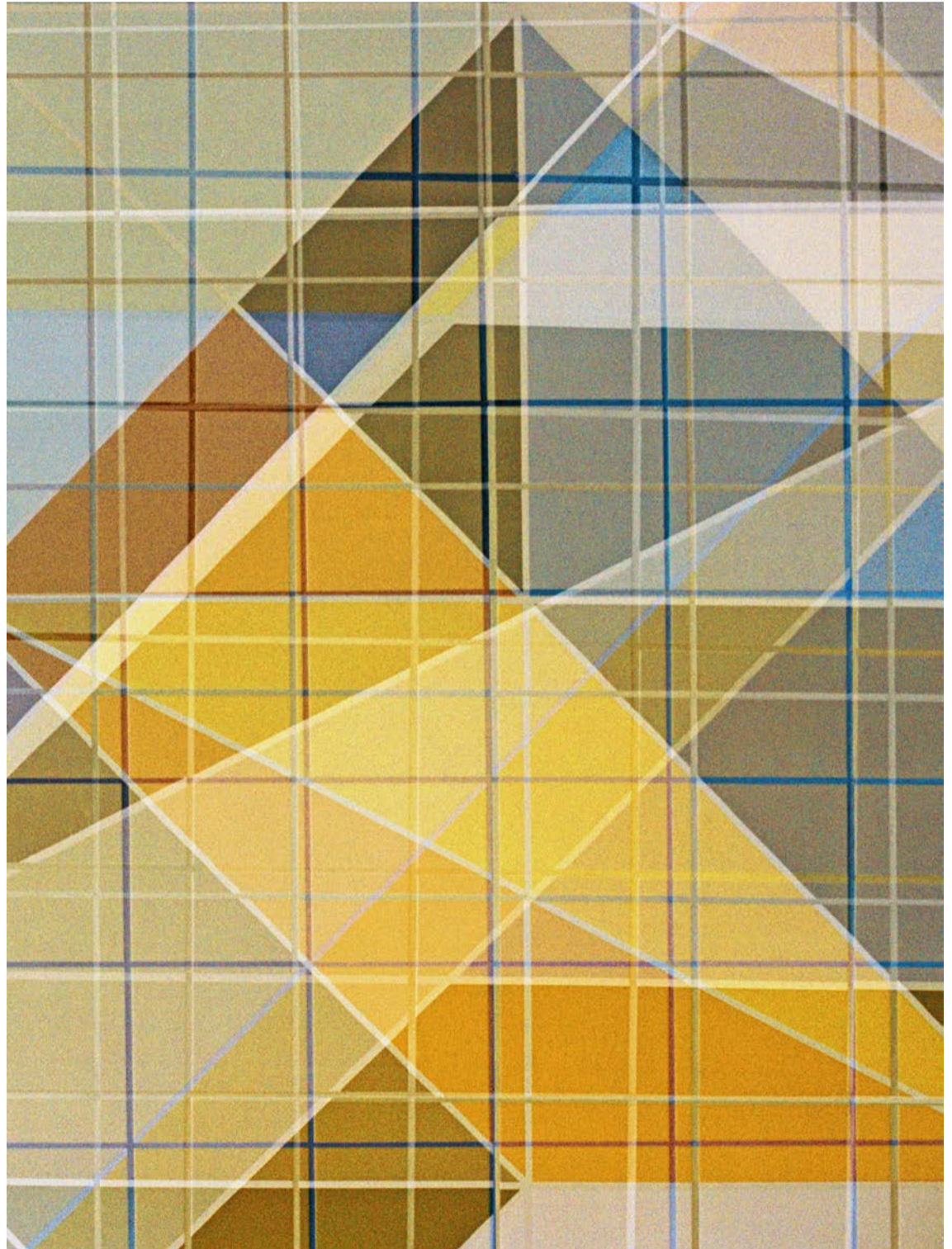




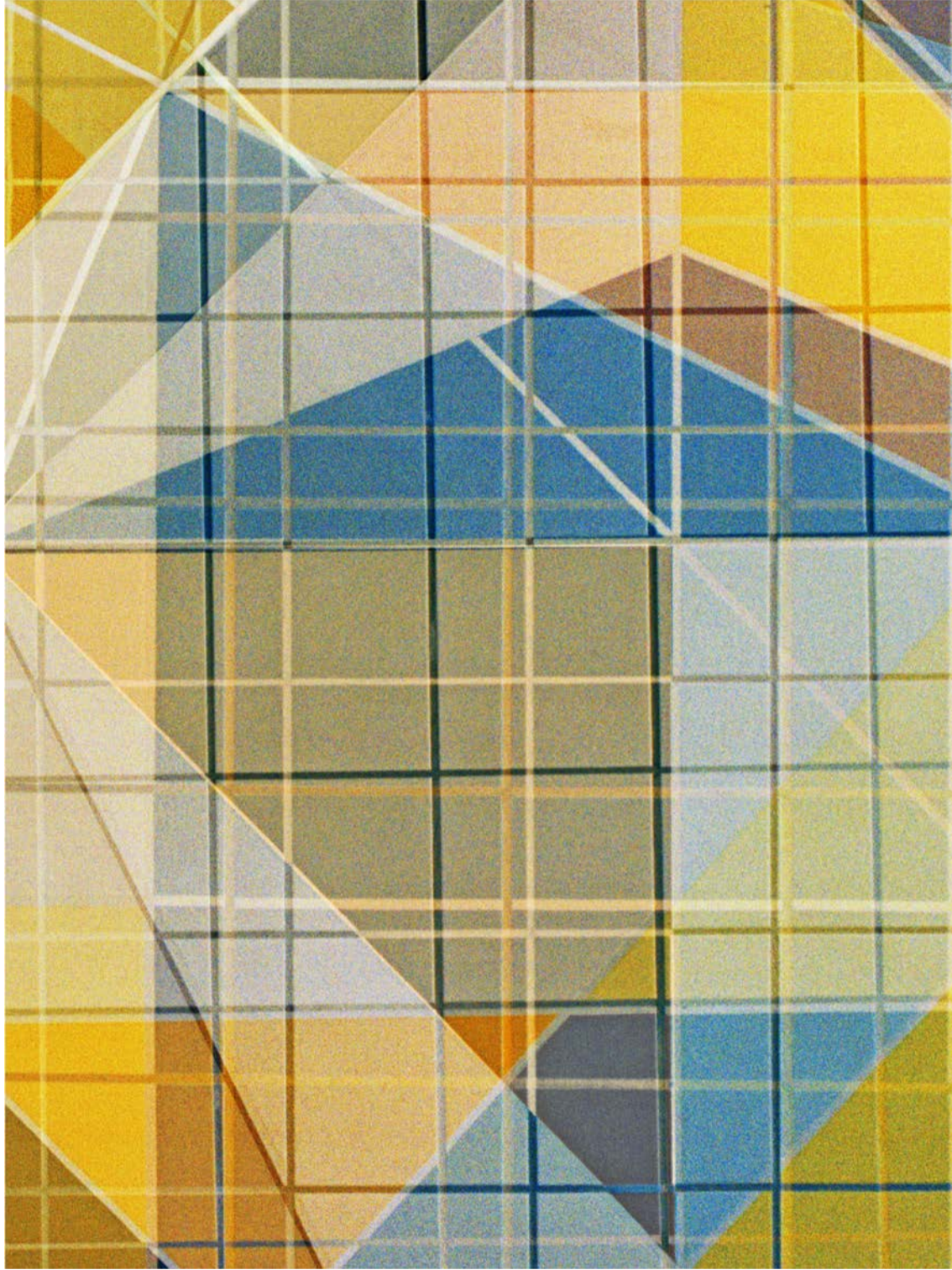








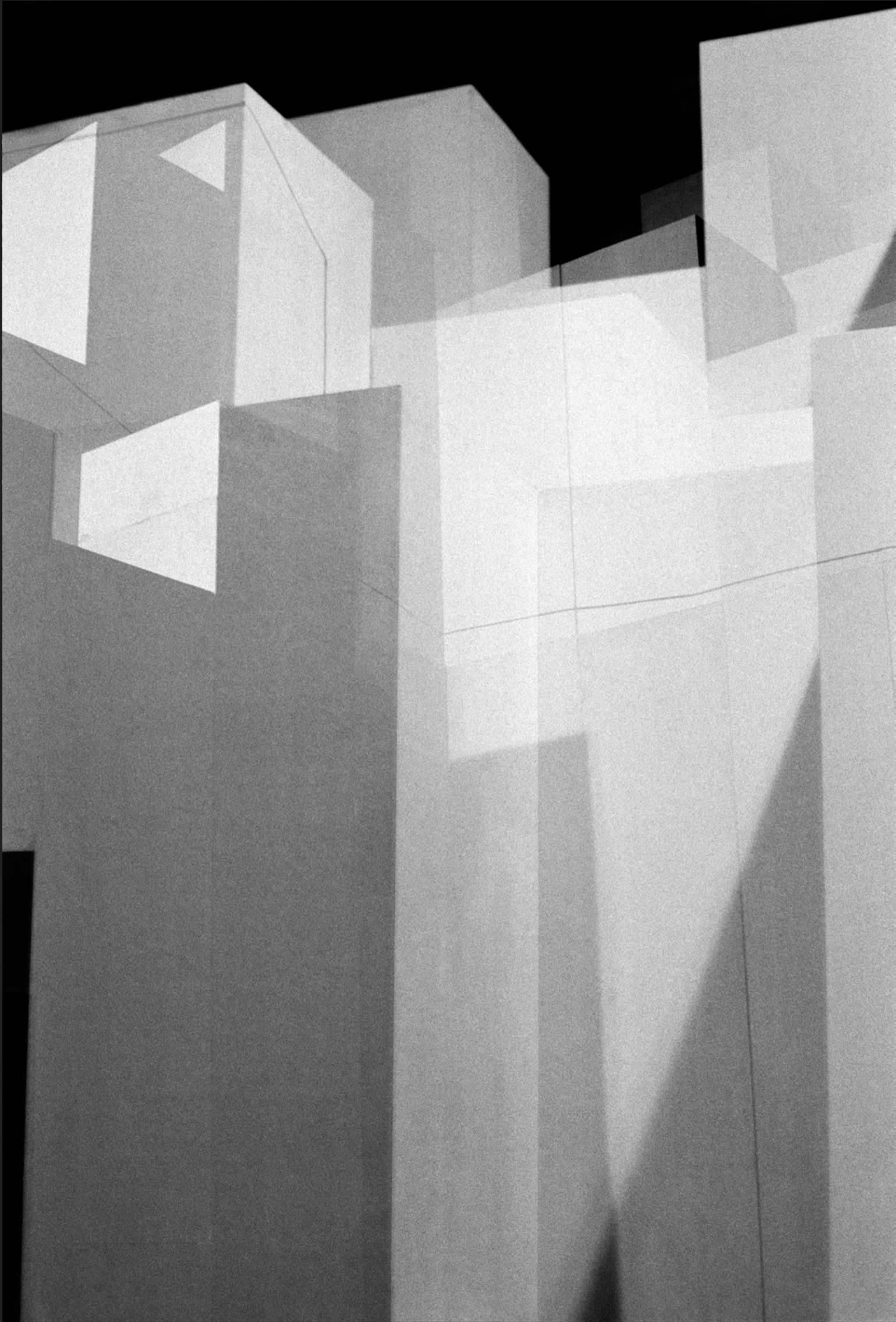


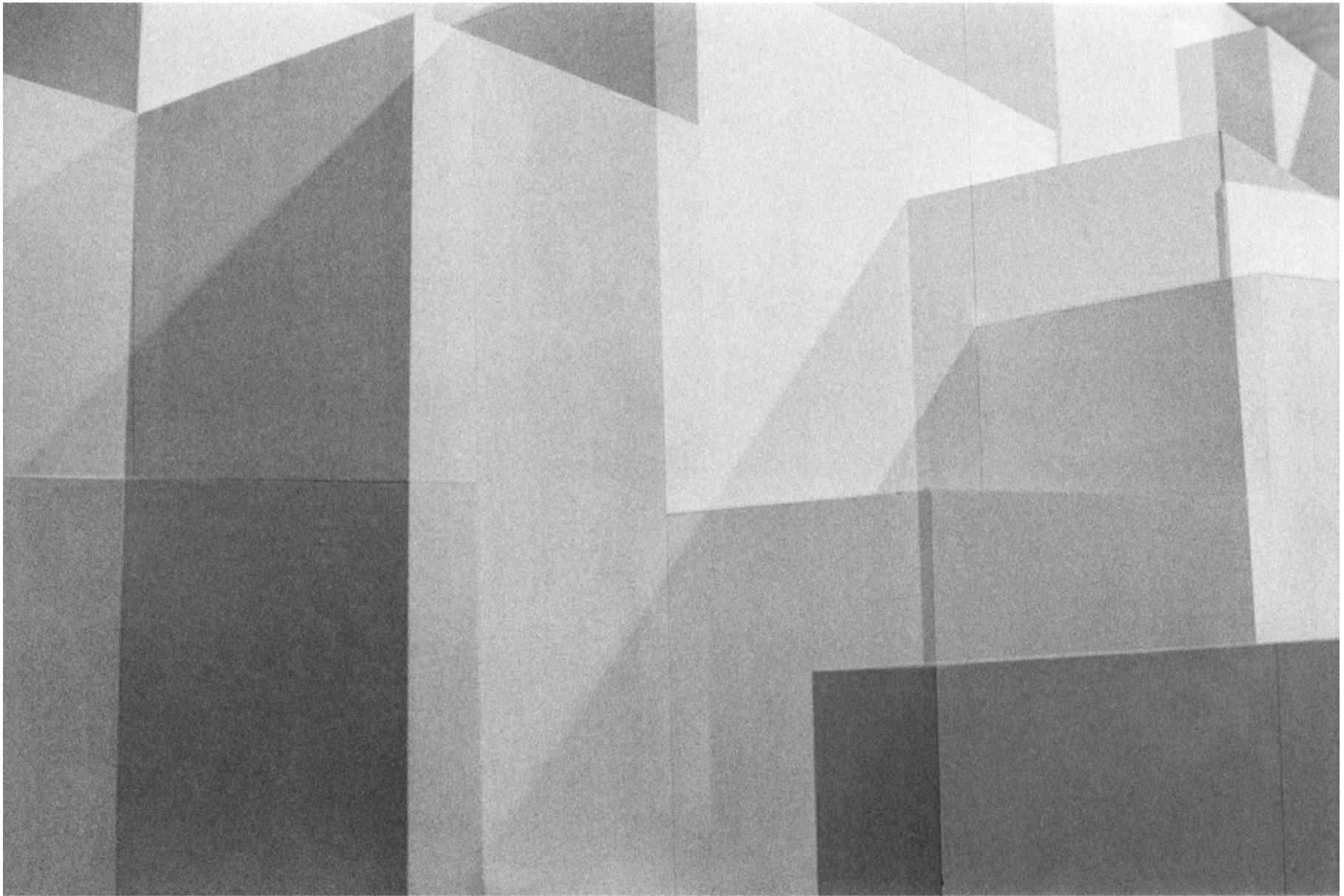


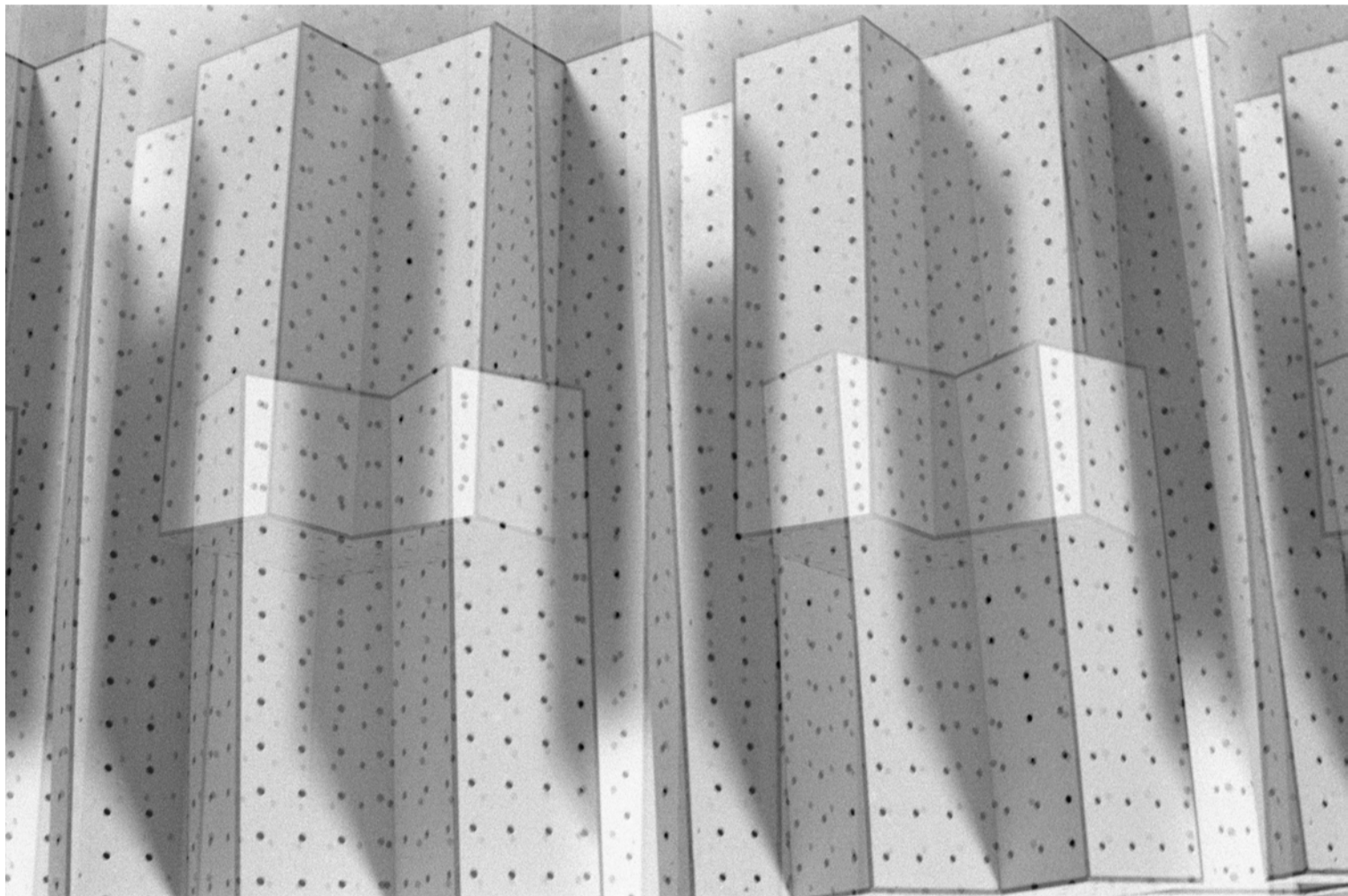


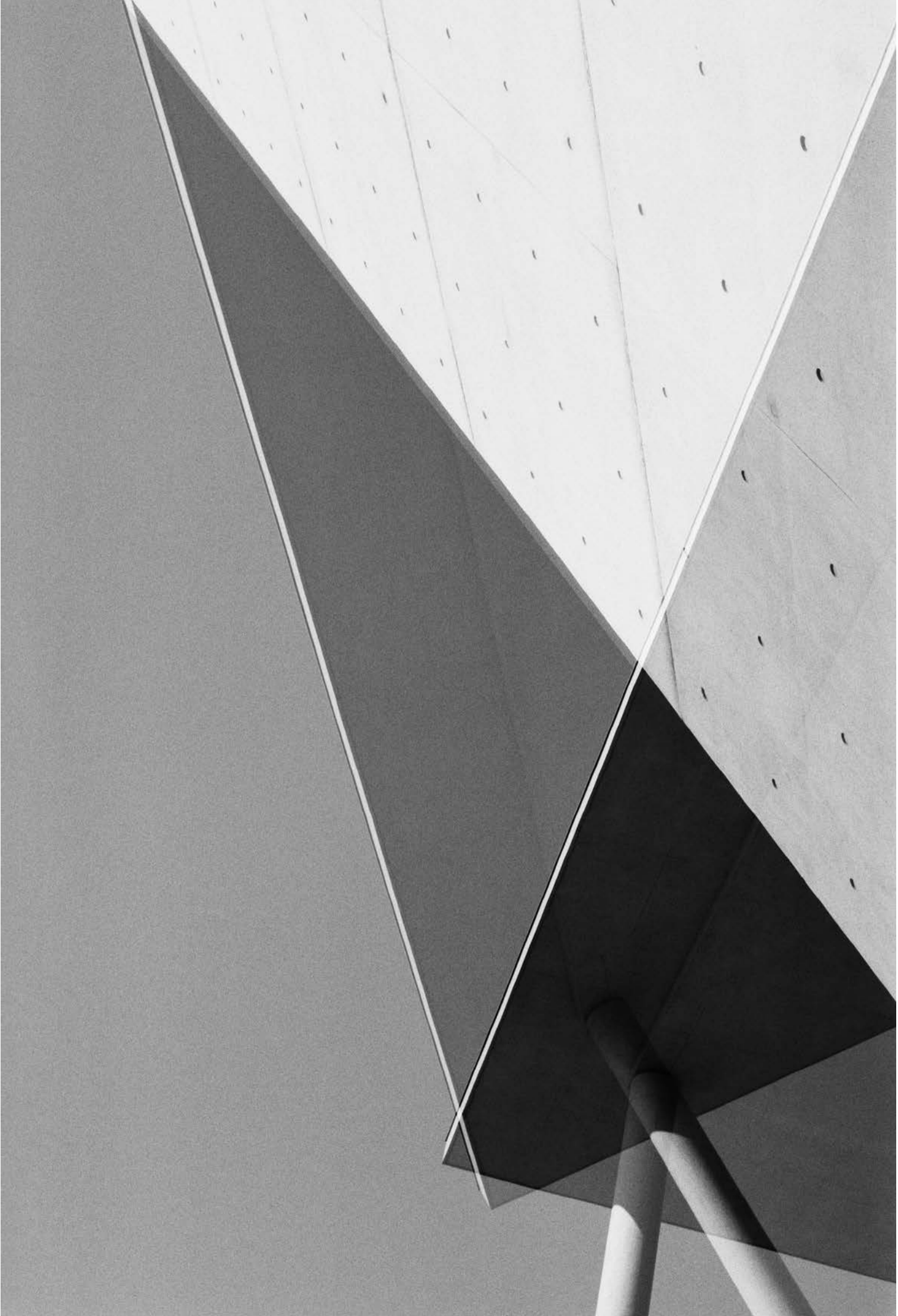


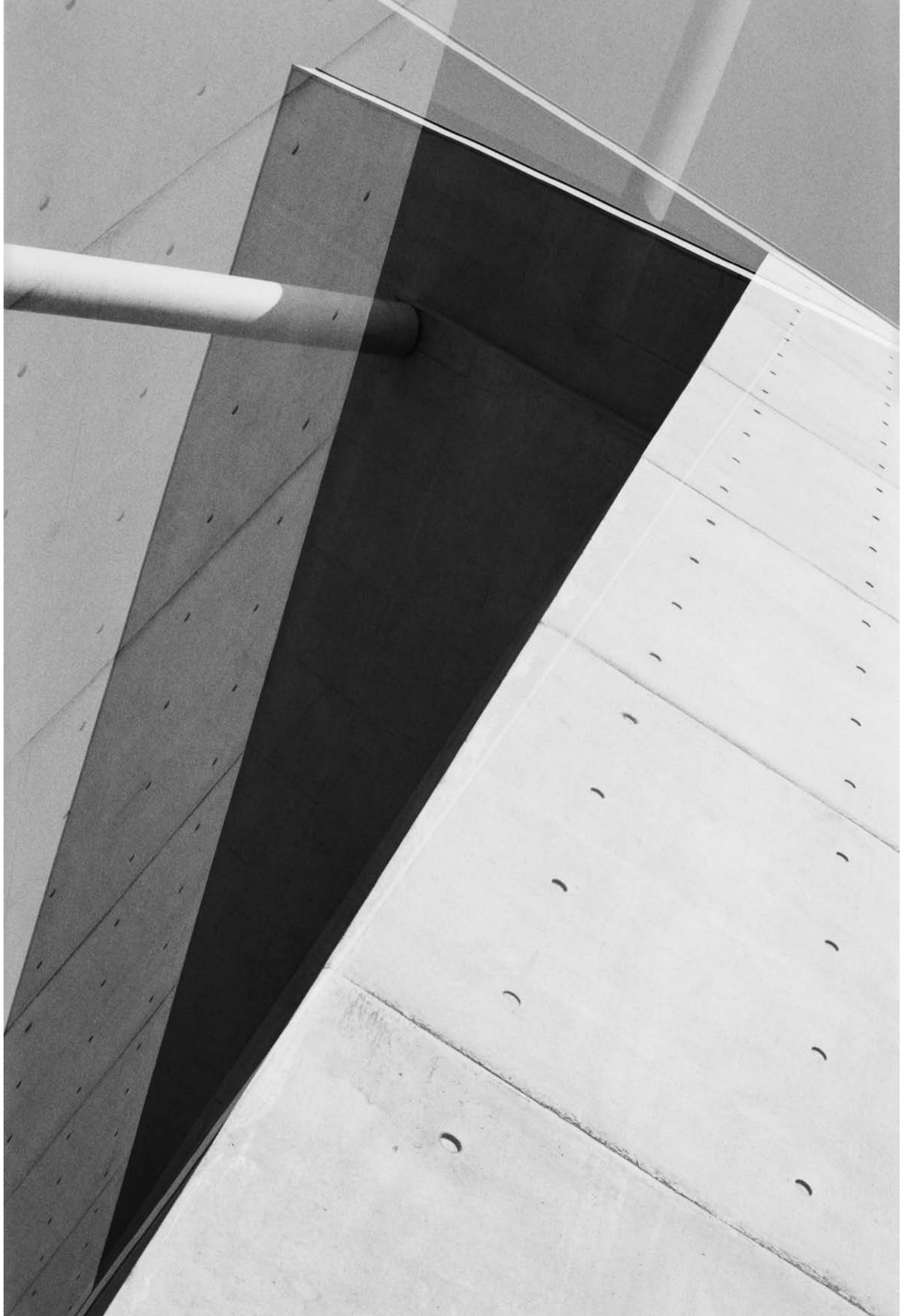


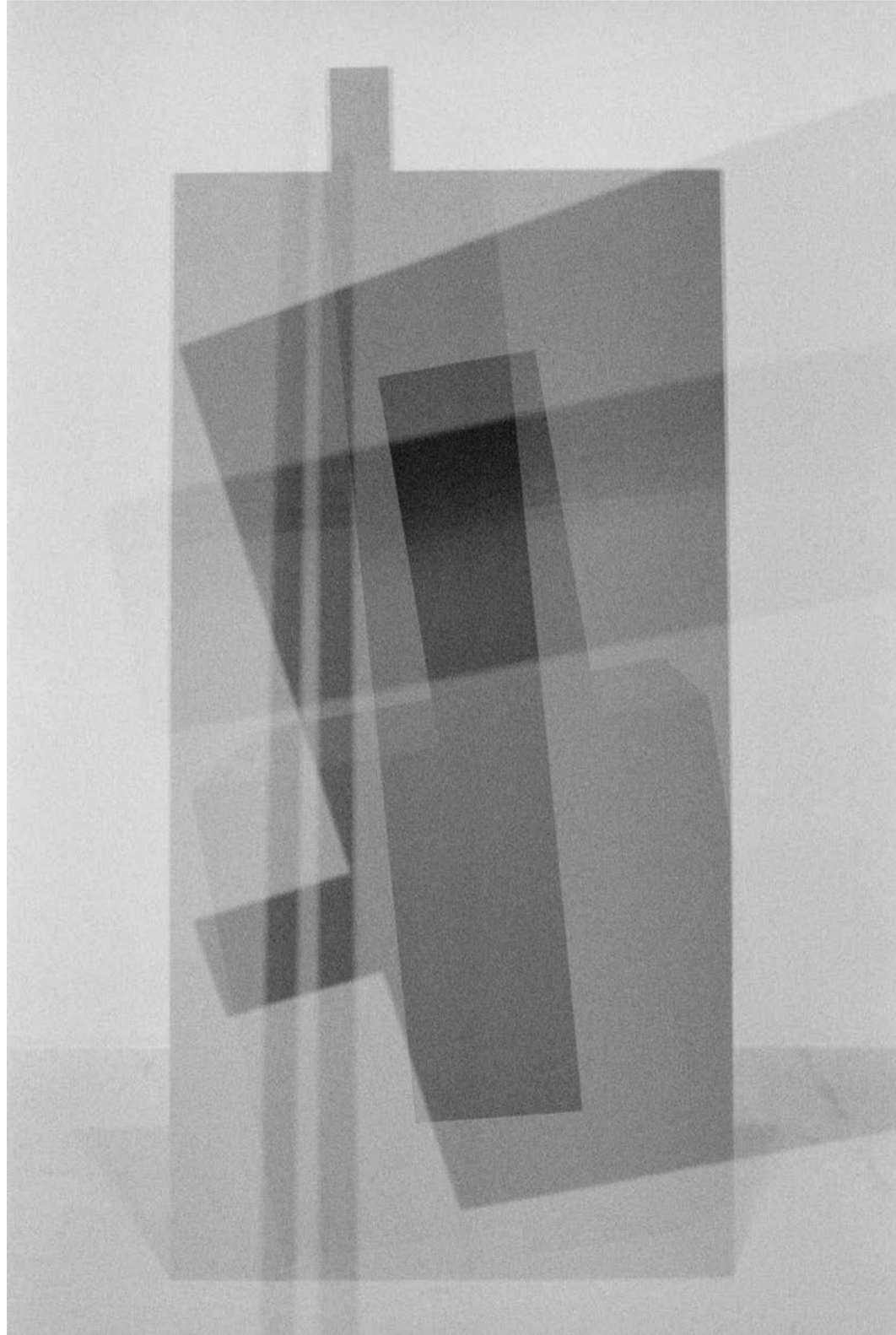


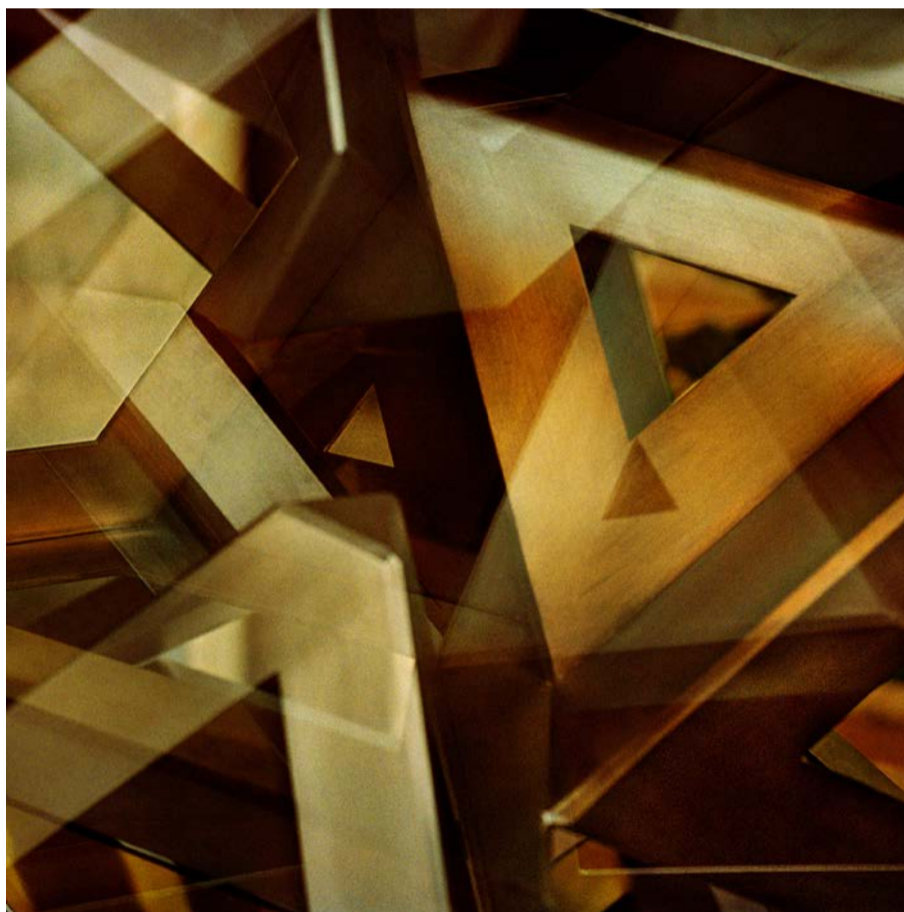


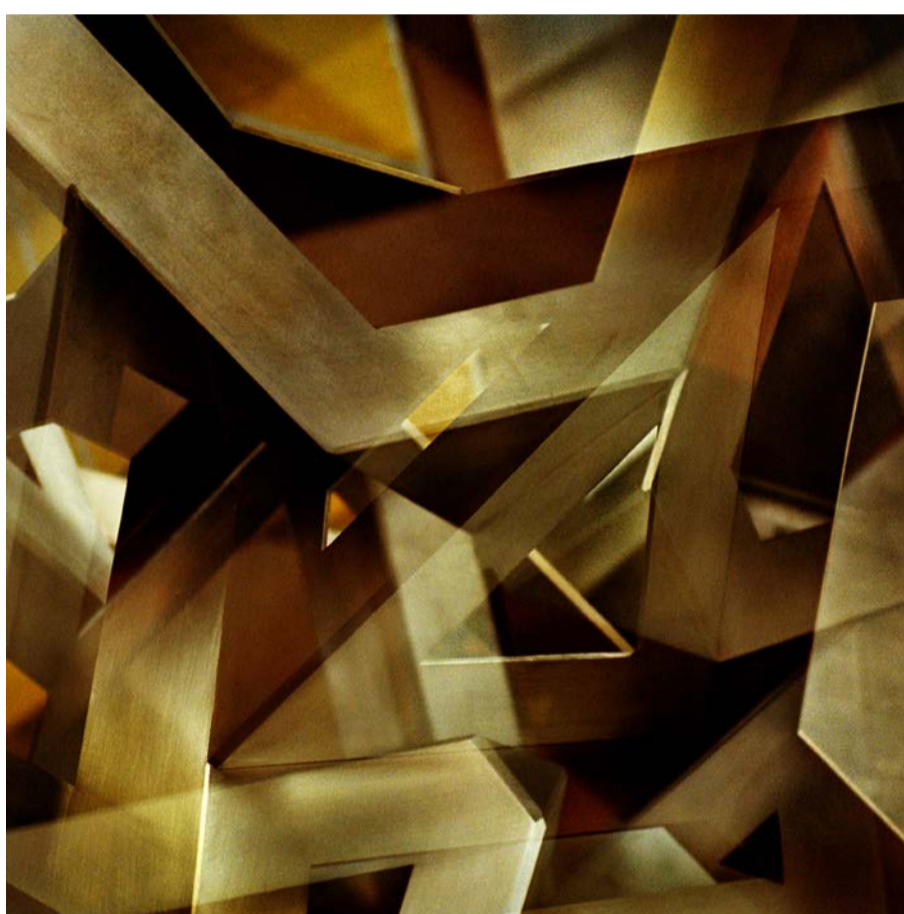


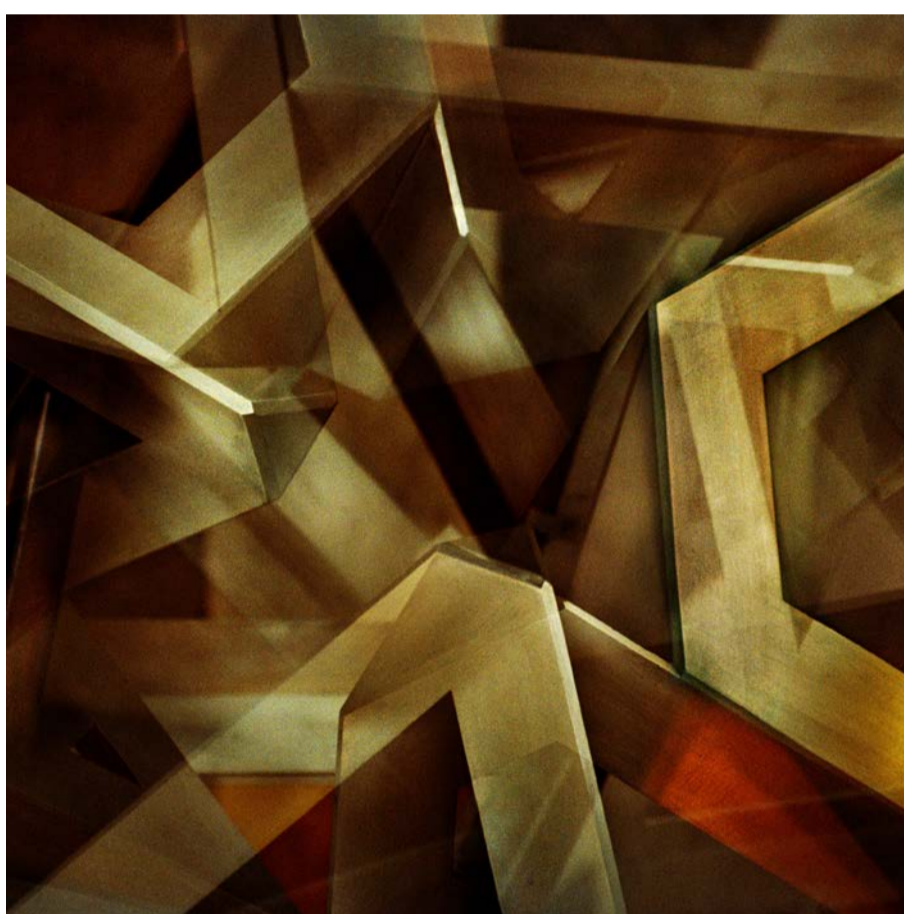


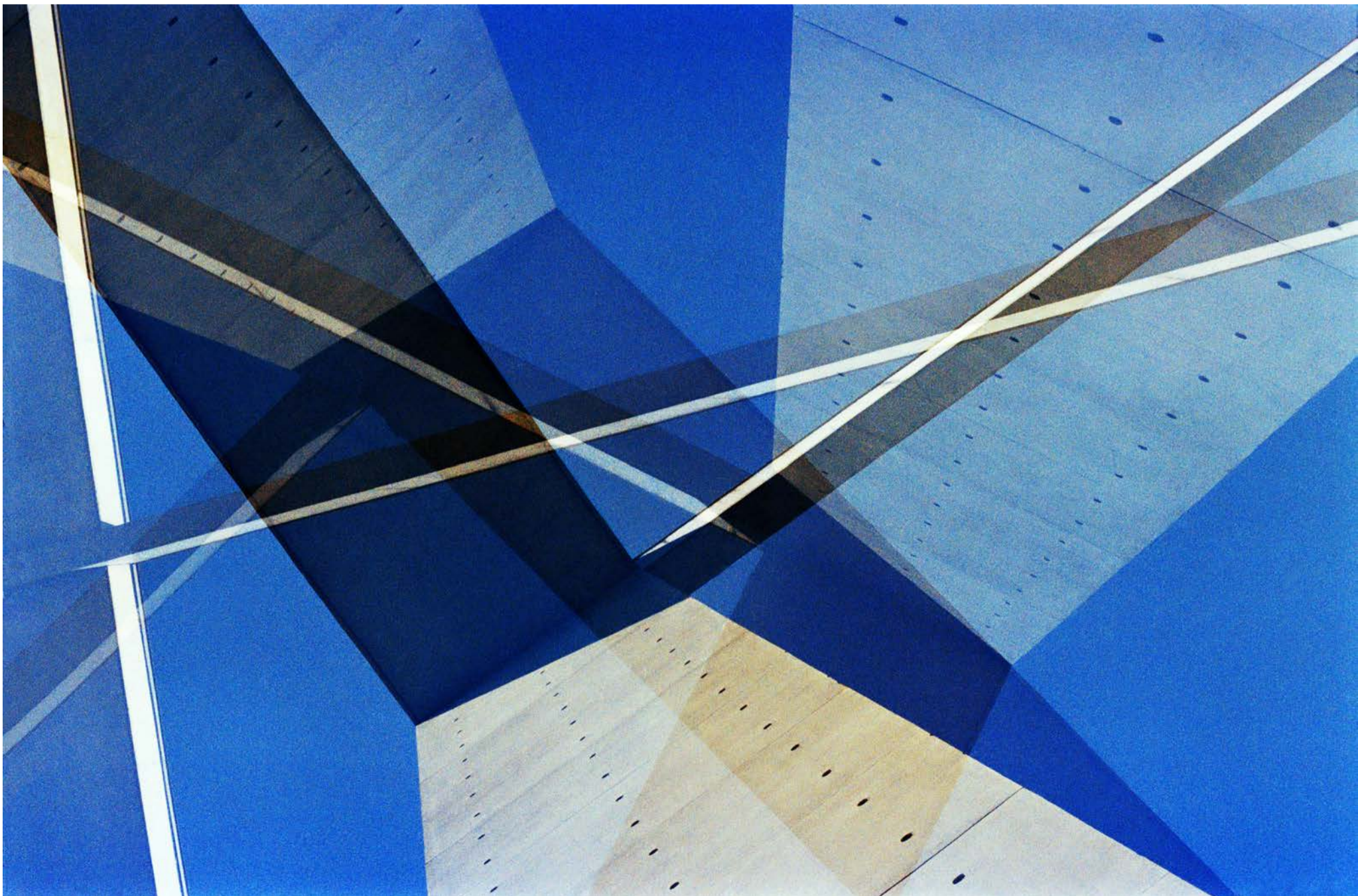
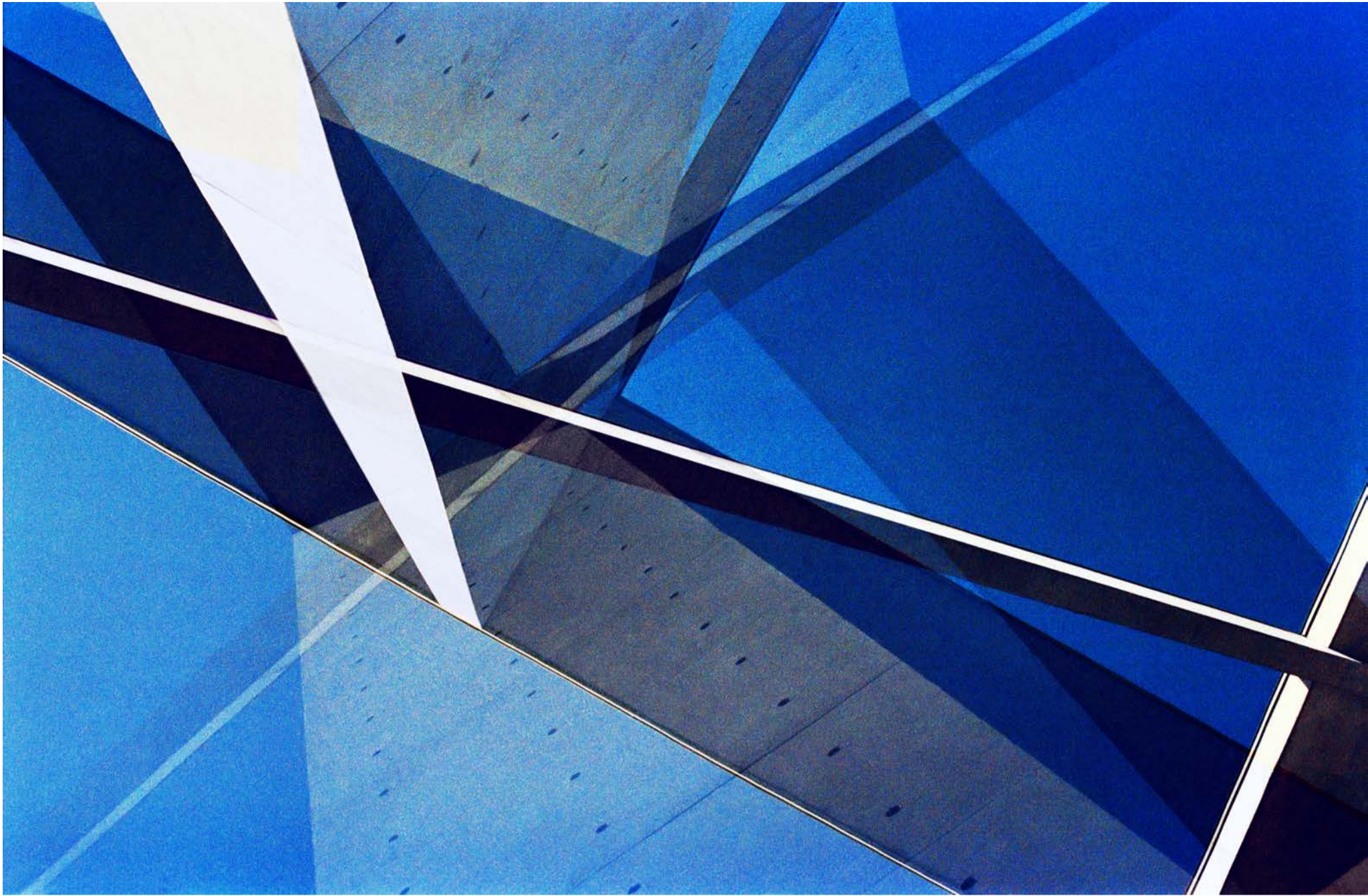


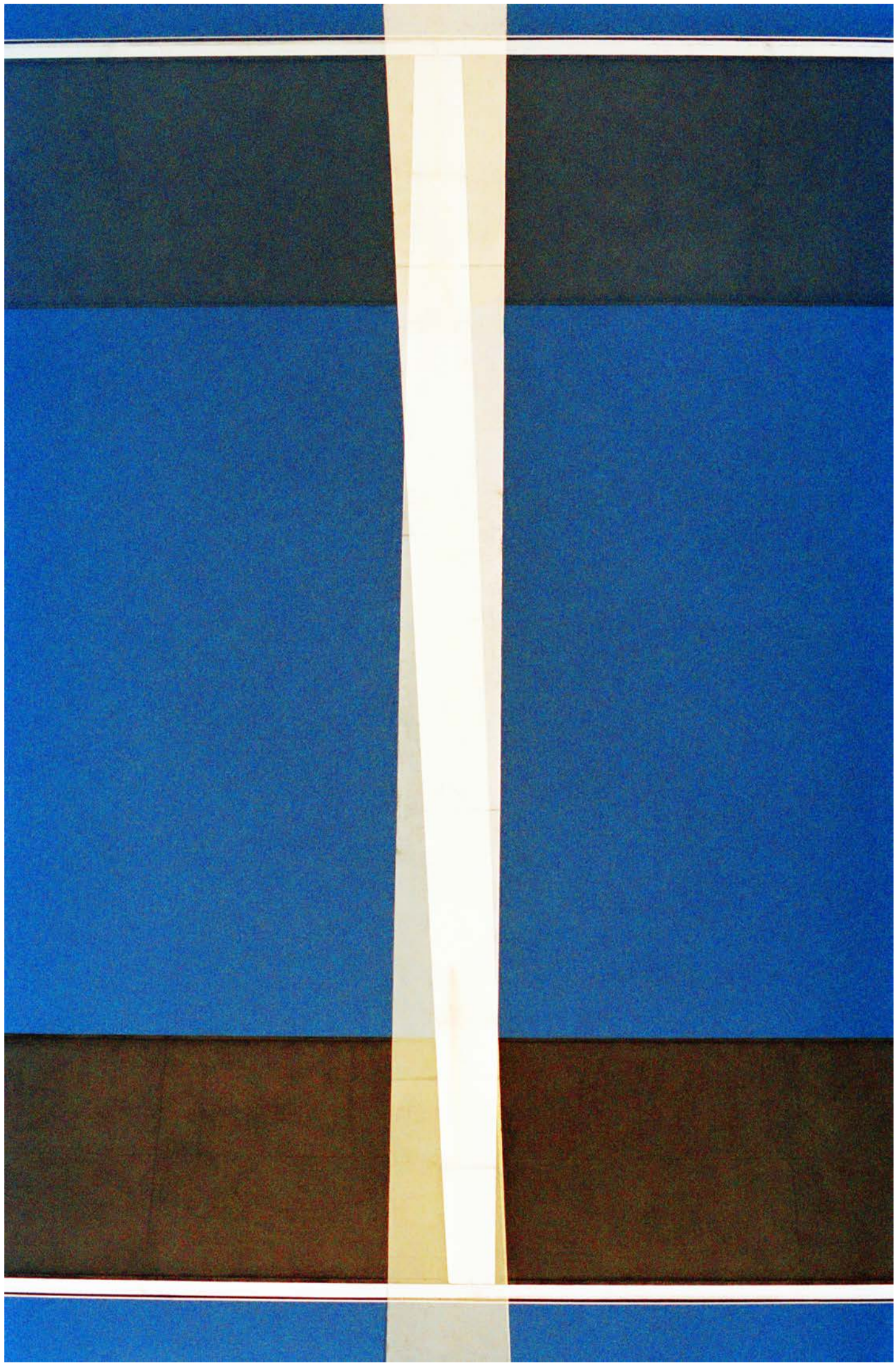


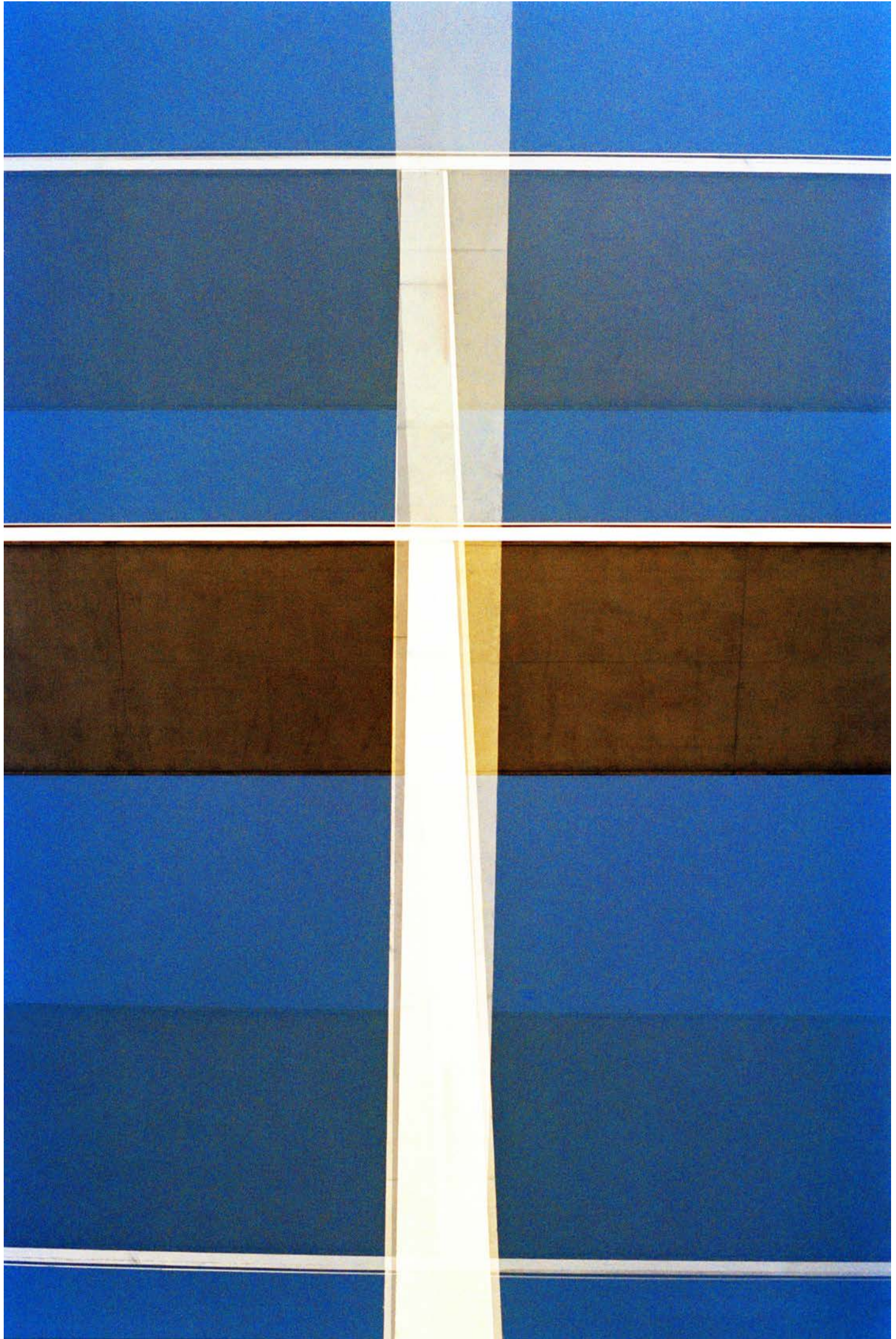


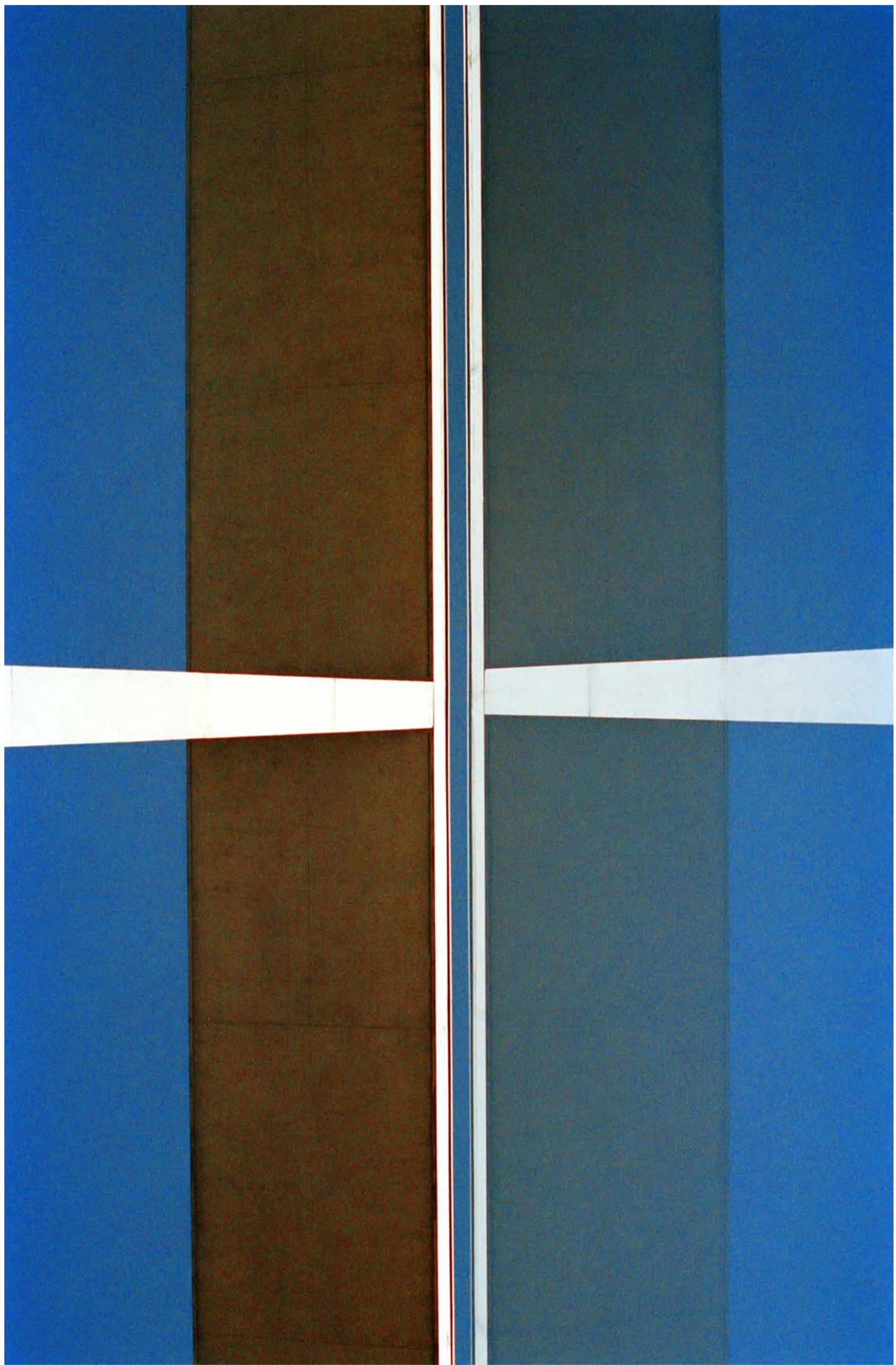


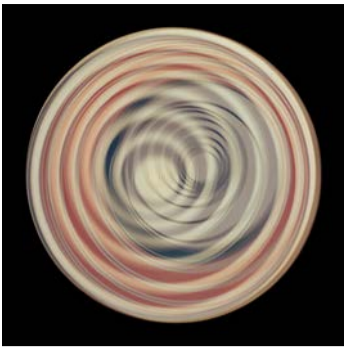






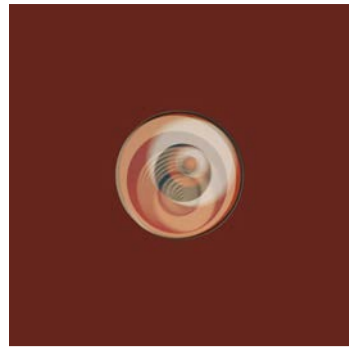






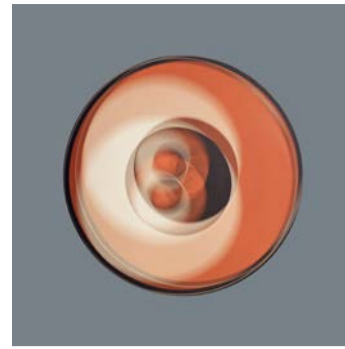
CIRCLES

2013
80x80 cm
5+2 AP



CIRCLES

2013
80x80 cm
5+2 AP



CIRCLES

2013
80x80 cm
5+2 AP



ABSTRACT COMPOSITION #4

2013
100x65 cm
5+2 AP



ABSTRACT COMPOSITION #5

2013
100x165 cm
5+2 AP



ABSTRACT COMPOSITION #3

2013
200x100 cm
3+2 AP



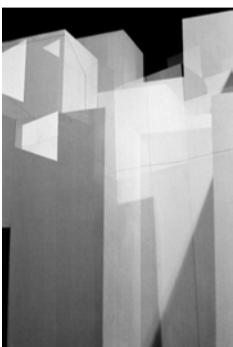
ABSTRACT COMPOSITION #1

2013
100x75 cm
5+2 AP



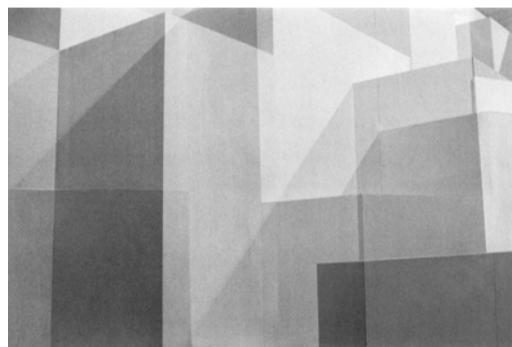
ABSTRACT COMPOSITION #2

2013
200x150 cm
3+2 AP



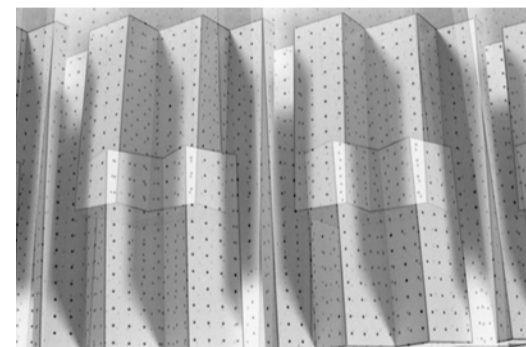
OBJECTS

2011
90x60 cm
5+2 AP



OBJECTS

2011
60x90 cm
5+2 AP



OBJECTS

2011
60x90 cm
5+2 AP



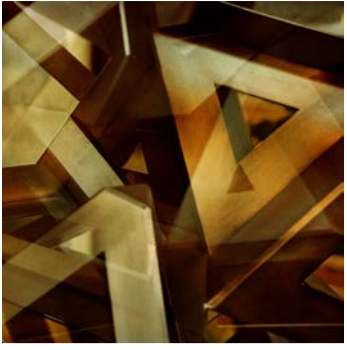
BERLIN #2

2012
50x34 cm
5+2 AP



OBJECTS

2011
50x34 cm
5+2 AP



OBJECTIVE COMPOSITION #1

2013
50x50 cm
5+2 AP



OBJECTIVE COMPOSITION #2

2013
50x50 cm
5+2 AP



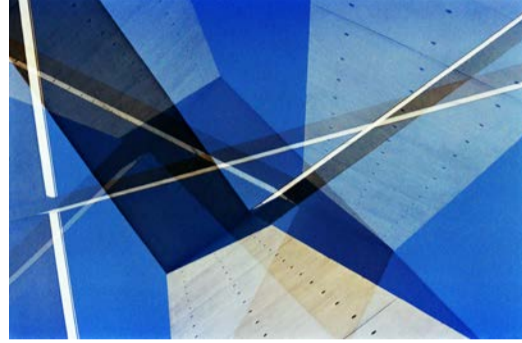
OBJECTIVE COMPOSITION #3

2013
50x50 cm
5+2 AP



BERLIN #2

2012
100x150 cm
3+2 AP



BERLIN #2

2013
120x80 cm
3+2 AP

CONTRIBUTORS

ARTIST
VLADIMIR GLYNIN

CURATOR
CATHERINE BORISSOFF

CRITICS
OLGA AVERYANOVA

DESIGNER
PAVEL NEDOSTOEV

PRODUCER
ANSKA YUDINA

ХУДОЖНИК
ВЛАДИМИР ГЛЫНИН

КУРАТОР
КАТРИН БОРИСОВ

КРИТИКА
ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВА

ДИЗАЙН
ПАВЕЛ НЕДОСТОЕВ

ПРОДЮСЕР
АНСКА ЮДИНА

RUARTS GALLERY

OWNER
MARIANNA SARDAROVA

ART DIRECTOR
CATHERINE BORISSOFF

PR DIRECTOR
STASIA KROL

1 ZACHATIEVSKIY ST., 10, MOSCOW, RUSSIA
T: +7 (495) 637-44-75 F: +7 (495) 637-74-81
OPEN HOURS: TUE-SAT 12-20 P.M
WWW.RUARTS.RU
INFO@RUARTS.RU

ГАЛЕРЕЯ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА RUARTS

ВЛАДЕЛЕЦ
МАРИАННА САРДАРОВА

АРТ-ДИРЕКТОР
КАТРИН БОРИСОВ

PR ДИРЕКТОР
СТАСЯ КРОЛЬ

РОССИЯ, 119034 МОСКВА, 1-Й ЗАЧАТЬЕВСКИЙ ПЕРЕУЛОК,
Д. 10
Т: +7 (495) 637-44-75 Ф: +7 (495) 637-74-81
ВРЕМЯ РАБОТЫ: ВТОРНИК-СУББОТА 12.00-20.00
WWW.RUARTS.RU
INFO@RUARTS.RU



ACKNOWLEDGEMENTS

WE WOULD LIKE TO THANK KRISTINA MURTUZALIEVA,
JULIA SHEVCHENKO AND OLGA AVERYANOVA FOR THEIR
INVOLVEMENT AND SUPPORT OF THIS PROJECT.

БЛАГОДАРНОСТЬ

ВЫРАЖАЕМ БЛАГОДАРНОСТЬ КРИСТИНЕ МУРТУЗАЛИЕВОЙ,
ЮЛИЕ ШЕВЧЕНКО И ОЛЬГЕ АВЕРЬЯНОВОЙ ЗА ИХ УЧАСТИЕ
И ПОДДЕРЖКУ ДАННОГО ПРОЕКТА.

