

ИРИНА
ПЕТРАКОВА
ПРОЯВЛЯЕТСЯ
ИСЧЕЗНОВЕНИЕМ

IRINA PETRAKOVA
MANIFESTED BY
DISAPPEARANCE

Ирина Петракова. Проявляется исчезновением
Irina Petrakova: Manifested by Disappearance

Настоящее издание приурочено к выставке
«Ирина Петракова. Проявляется исчезновением»
19.2–30.3.2021
Московский музей современного искусства
Улица Петровка, 25

The catalogue has been published to coincide
with the exhibition *Irina Petrakova: Manifested
by Disappearance*
19.2–30.3.2021
Moscow Museum of Modern Art
Petrovka street, 25

ББК 85.153(2)6
УДК 7.071(470)
П30

Ирина Петракова. Проявляется исчезновением:
каталог выставки / сост. Николай Алутин;
издание на русском и английском языках.
— М., Московский музей
современного искусства, 2021.
— 112 с.: ил.
Тираж 500 экз.

Nikolay Alutin (ed.)
Irina Petrakova: Manifested by Disappearance,
exhibition catalogue, Moscow, Moscow Museum
of Modern Art, 2021.
— 112 pages, illustrated.
Edition of 500 copies

ISBN 978-5-91611-110-1



Содержание

О выставке	6
Иллюстрации	10
Аспекты телесного. Валерий Леденёв	76
Петракова нон-стоп. Сергей Гуськов	92
О художнике	106
О кураторе	110
Об авторах	112

Contents

About the exhibition	8
Illustrations	10
Aspects of the Bodily. Valerij Ledenev	82
Petrakova Non-Stop. Sergey Guskov	96
About the artist	108
About the curator	111
About the authors	113

Персональная выставка Ирины Петраковой посвящена меняющимся отношениям между телом и окружающей его средой. В то время как понятия присутствия и дистанции продолжают переосмысливаться по всему миру в связи с непрекращающейся пандемией, проект обращает внимание на роль, которую занимает бессознательное и случайное действие в процессе обжигания телом пространства.

Выставка проходит в двух залах Московского музея современного искусства на Петровке. В первом представлена графика, вышивка, скульптура и видео, над которыми автор работала в период с 2015 по 2020 год. Серии работ последних пяти лет исследуют множество тем и выполнены в широком разнообразии техник: абстракции, созданные способом автоматического письма, соседствуют здесь с видео-исследованием религиозных сект, сахарные скульптуры на металлических «костылях»—каркасах — с вышивками на саванах и пергаменте. В этом многоголосии слышится гармония: в центре каждой работы находится тело — оно пытается вписаться в пространство, обнаруживает себя в нем или же не в силах его покинуть.

Произведения в этом зале находят место, следуя методу художественной практики Ирины Петраковой, которая сама определяет его как баланс между живописью действия и автоматическим письмом. С характерными для них процессуальностью и спонтанностью эти два подхода служат ключом к пониманию практики художника. Она работает без предварительного эскиза, время от времени возвращается к предыдущим работам и меняет их, иногда заново «открывает» для себя использованные ранее приемы. Эта выверенная хаотичность составляет основу художественного языка автора и препятствует взгляду на произведения как на результаты равномерного и преемственного процесса. Тот, кто ищет единый нарратив в работах Ирины Петраковой, всегда встретит препятствия на своем пути.

Схожим образом построена и выставочная сценография первого зала: последовательные ряды произведений постоянно натыкаются на резкую смену интересов автора или на возвращение на несколько шагов назад к прошлым техникам и материалам. Это сознательное пренебрежение всякой линейностью продолжается и в каталоге выставки: рассказы о группах работ не ставят своей целью связать все произведения в общий нарратив, которому следует художник, рассматривая отношения между телом и пространством. Сопроводительные тексты служат скорее подсказками, задающими направления мысли, и оставляют место для выстраивания бесконечных новых связей и теорий.

В небольшой комнате прямо напротив первого зала Ирина Петракова покрывает стены новыми рисунками каждый день в первые две недели работы выставки. Действие происходит за закрытой дверью, в то время как посетители могут наблюдать за работой художника по видеотрансляции в основном пространстве проекта. Эта дистанция обусловлена не только мерами безопасности в условиях эпидемии, но также необходима, чтобы представить телесное освоение среды как персональный опыт.

Даже подсматривая издалека, зрители влияют на конечный результат перформативной части. Художник, как и любой другой человек, испытывает психологическое давление, чувствует ответственность за работу, которую демонстрирует и выполняет на камеру. За автором не следят постоянно, а наблюдатели не одни и те же люди: гости на выставке проводят у экрана обычно лишь несколько минут перед тем, как продолжить осмотр экспозиции. Но для художника, в отсутствие обратной связи, это наблюдение постоянно, а наблюдатель всегда один — глазок камеры. Это напряжение дополнительно усиливается характером работы Ирины Петраковой: она рисует без эскиза, делает наброски исходя из того, что переживает в данный момент. Работа в значительной мере зависит от окружения, и потенциальный постоянный наблюдатель напрямую влияет на конечный результат. Таким образом, посетители выставки становятся соавторами произведения, даже находясь на дистанции.

С завершением работы художника двери зала открываются для посещения. Зритель окажется в месте, которое было преобразовано посредством телесных практик автора, от присутствия которого остаются лишь образы. Место органических следов, присущих человеку, в этом пространстве займут живопись и графика — человеческое подменяется искусственным, рисование становится проживанием.

Спустя две недели после демонстрации результатов перформанса начнется открытый демонтаж — посетители смогут наблюдать за тем, как рисунки постепенно исчезают под слоями белой краски. Посетив все три этапа перформативной части проекта, гости станут свидетелями того, как «тело»—произведение пройдет полный жизненный цикл в пространстве музея.

Николай Алутин, куратор

Irina Petrakova's solo exhibition is dedicated to the changing relationship between the body and its environment. While the concepts of presence and distance are continuously reformulated globally, in connection with the ongoing pandemic, the project draws attention to the unconscious and accidental actions that occur when the body inhabits a space.

The exhibition takes place in two halls of the Moscow Museum of Modern Art on Petrovka street. The first hall features graphics, embroidery, sculpture, and video that the artist worked on between 2015 and 2020. The series of works created over the past five years explore many topics and a wide variety of techniques: abstractions created by the method of automatic writing are side by side here with a video essay on religious sects, sugar sculptures, resting on metal frame crutches, — with embroideries on cerements and parchment. This polyphony is harmonious: central in each work is the body — it tries to fit itself into space, encounters itself in it, or is unable to leave it.

The works in this room find their place similarly to how Irina Petrakova operates, who herself defines it as a balance between action painting and automatic writing. With their characteristic performativity and spontaneity, these two approaches serve as keys to understanding the artist's practice. She works without a preliminary sketch, often returns to previous works and changes them, sometimes re-discovers earlier methods. This intentional randomness forms the basis of her artistic language and prevents one from looking at the works as the results of a uniform and successive process. Those following a single narrative in the works of Irina Petrakova will always encounter obstacles on the way.

The exhibition scenography in the first hall is structured similarly: successive series of artworks constantly come across a sudden change in interests or a return to previous techniques and materials. This deliberate disregard for all linearity continues in the exhibition catalogue: paragraphs following the works do not aim to create a global narrative that consistently reveals the artist's path in exploring the relationship between body and space. These accompanying texts serve as clues, guiding thoughts and leaving room for endless new connections and theories to emerge.

In a small room behind a closed door — directly opposite the main hall — Irina Petrakova covers the walls with a new drawing during the first two weeks of the exhibition. The act happens behind a closed door, while visitors can witness the artist working via a live stream video in the main project space. This distance is not only due to safety measures during the epidemic — it is also necessary to present the bodily occupation of space as a personal experience.

Even looking from afar, spectators still influence the outcome of the performative part. The artist, like anyone else, experiences psychological pressure and feels responsible for the work that she shows and performs on camera. The process is not always under watch, and spectators are not the same: the guests to the exhibition usually only look at the screen a few minutes before continuing their tour. But for an artist, in the absence of feedback, this observation is constant, and the observer is always one: the camera lens. The nature of Irina Petrakova's work reinforces this tension: she draws without sketches, makes drafts based on what she is experiencing at the moment. Work depends heavily on the environment, and the constant potential observer directly influences the final result. Consequently, visitors to the exhibition become co-authors of the work, even at a distance.

With the completion of the work, the doors of the second hall will open for visitors. Guests will find themselves in a place transformed through the bodily practices of the artist, whose presence is manifested only through imagery. Painting and graphics substitute organic traces inherent in each person — the artificial replaces the human, drawing becomes living.

Two weeks later, an open dismantling will begin — visitors will be able to watch how the drawings gradually disappear under the layers of white paint. By attending all three stages of this performative act guests will witness how the artwork—"body" will go through its entire life-cycle in the museum space.

Nikolay Alutin, curator



Автопортрет
2020
Бумага, масляный карандаш
 $42 \times 59,4$ см

Self-portrait
2020
Oil stick on paper
 $42 \times 59,4$ cm



Без названия
2020
Бумага, масляный карандаш
 $29,7 \times 42$ см

Untitled
2020
Oil stick on paper
 $29,7 \times 42$ cm



Без названия
2020
Бумага, масляный карандаш
 $29,7 \times 42$ см

12



Три головы
2020
Бумага, масляный карандаш
 $29,7 \times 42$ см

Three Heads
2020
Oil stick on paper
 $29,7 \times 42$ cm

13



Без названия
2020
Бумага, масляный карандаш
 $29,7 \times 42$ см



Без названия
2020
Бумага, масляный карандаш
 $29,7 \times 42$ см



Денис, проснись!
2020
Бумага, масляный карандаш
42 × 59,4 см

Denis, Wake Up!
2020
Oil stick on paper
42 × 59,4 cm



Без названия
2020
Бумага, масляный карандаш
42 × 59,4 см

Untitled
2020
Oil stick on paper
42 × 59,4 cm



Без названия
2020
Бумага, масляный карандаш
 $42 \times 59,4$ см

Untitled
2020
Oil stick on paper
 $42 \times 59,4$ cm



Маскарад Анжелики
2020
Бумага, масляный карандаш
 $29,7 \times 42$ см

Angelica's Masquerade
2020
Oil stick on paper
 $29,7 \times 42$ cm



Проявляется исчезновением
2021
Мурал
Масляный карандаш, уголь
Стены: 684 × 360 см, 712 × 360 см
Рисунок: 930 × 245 см

Manifested by Disappearance
2021
Mural
Oil stick, charcoal
Walls: 684 × 360 cm, 712 × 360 cm
Drawing: 930 × 245 cm



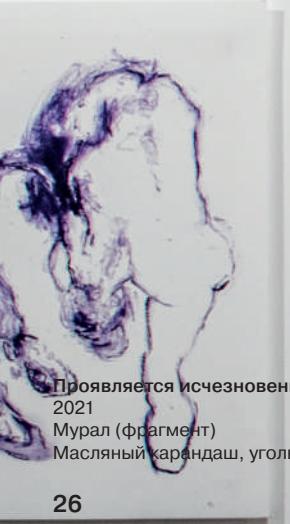
Проявляется исчезновением
2021
Мурал (фрагмент)
Масляный карандаш, уголь

Manifested by Disappearance
2021
Mural (fragment)
Oil stick, charcoal



Проявляется исчезновением
2021
Мурал (фрагмент)
Масляный карандаш, уголь

Manifested by Disappearance
2021
Mural (fragment)
Oil stick, charcoal



Проявляется исчезновением
2021
Мурал (фрагмент)
Масляный карандаш, уголь



Manifested by Disappearance
2021
Mural (fragment)
Oil stick, charcoal



Проявляется исчезновением
2021
Мурал (фрагмент)
Масляный карандаш, уголь

28

Manifested by Disappearance
2021
Mural (fragment)
Oil stick, charcoal



29

Масляная графика занимает особое место как в пространстве выставки, так и в художественной практике Ирины Петраковой в целом. В рисунках масляным карандашом цельные фигуры сменяются частями тела и абстрактными массами. Если в «Автопортрете» человеческий образ помещен на передний план, то «Денис, проснись!» играет со зрителем, заставляя искать неуловимого Дениса в наборе форм, максимально открытых к интерпретации. «Маскарад Анжелики» в этом спектре где-то посередине: в этом практически мatisсовском танце сливаются и перетекают друг в друга люди, звери и их отдельные части. Пространство зеленого поля тоже не обычный фон — штриховка обтекает хоровод тел и выступает движущей силой хаотичной композиции.

Этой серии работ отведен малый зал, где представлено десять произведений небольшого формата. В первые две недели работы проекта пространство закрыто для посещения: художник ежедневно работает над созданием новой композиции прямо на стенах комнаты, в то время как посетители могут наблюдать за процессом по видео трансляции на экранах.

Oil graphics occupy a special place both in the exhibition space and in the artistic practice of Irina Petrakova in general. In oil stick drawings, solid figures are interspersed with body parts and abstract masses. If in *Self-portrait* the human figure is placed in the foreground, then *Denis, wake up!* challenges the viewers, forcing them to look for the elusive Denis in a set of forms that are wide open to interpretation. *Angelica's Masquerade* lies somewhere in the middle of this spectrum – in this Matisse-like dance, people, beasts, and their limbs merge and flow into each other. The field of green is also not just an ordinary background – the lines flow around the bodies and act as the driving force of the chaotic composition.

This series of works is represented by ten small-format drawings in the second hall directly across the corridor from the main exhibition space. In the first two weeks of the project, this room is closed to the public – every day the artist has been working on a new large mural covering the museum walls, while visitors can witness the process via live stream on the screens outside.



Без названия
2017
Бумага, акрил
 $29,7 \times 42$ см

Untitled
2017
Acrylic on paper
 $29,7 \times 42$ cm



Без названия
2018
Бумага, акварель
 $28,5 \times 42$ см

Untitled
2018
Watercolour on paper
 $28,5 \times 42$ cm



Без названия
2018
Бумага, акварель
 $42 \times 29,7$ см

Untitled
2018
Watercolour on paper
 $42 \times 29,7$ cm



Без названия
2018
Бумага, акварель
 $29,7 \times 42$ см

Untitled
2018
Watercolour on paper
 $29,7 \times 42$ cm



Без названия
2018
Бумага, карандаш
14 × 21 см

Untitled
2018
Pencil on paper
14 × 21 cm



Без названия
2016
Бумага, акварель
21 × 29,7 см

Untitled
2016
Watercolour on paper
21 × 29,7 cm

В этих рисунках на бумаге нет той хаотичности масляной графики, которая подвергает сомнению любую интерпретацию образов, тела здесь угадываются без особого труда. Многие изображенные фигуры антропоморфны — руки, ноги и другие части тела в этих работах подчиняются пространству, изгибаются и принимают такие формы, чтобы с точностью повторить прямоугольник листа и остаться в своем персональном мире, не стремясь выглянуть за его пределы.

In the drawings on paper, bodies can be interpreted from the images without much difficulty. Many of the depicted figures are anthropomorphic – arms, legs and other body parts in these works obey space, bend and take such forms as to echo the rectangle of the sheet and remain in their own small world, not trying to look beyond its limits.



Без названия (Лежащая розовая)
2016
Холст, акварель
78 × 60 см

Untitled (Lying Pink)
2016
Watercolour on canvas
78 × 60 cm



Без названия. Из серии
Cimitero Monumentale di Staglieno
2019
Часть триптиха
Холст, уголь
46,5 × 74,5 см

Untitled. From the series
Cimitero Monumentale di Staglieno
2019
Part of a triptych
Charcoal on canvas
46,5 × 74,5 cm



Без названия. Из серии
Cimitero Monumentale di Staglieno
2019
Часть триптиха
Холст, уголь
76,3 × 140 см

Untitled. From the series
Cimitero Monumentale di Staglieno
2019
Part of a triptych
Charcoal on canvas
76,3 × 140 cm



Без названия. Из серии
Cimitero Monumentale di Staglieno
2019
Часть триптиха
Холст, уголь
 $73,5 \times 94$ см

Untitled. From the series
Cimitero Monumentale di Staglieno
2019
Part of a triptych
Charcoal on canvas
 $73,5 \times 94$ cm

На первый взгляд, триптих «Cimitero Monumentale di Staglieno» имеет мало общего с «Лежащей розовой»: работы выполнены в техниках и с использованием материалов, диктующих абсолютно разную пластику. Легкие слои акварельной краски с едва заметным и плавным карандашным контуром фигуры пастельного розового оттенка контрастируют с плотной черной штриховкой и сложной динамикой фигур угольного триптиха.

Эти две работы, тем не менее, схожим образом физически воздействуют на пространство холста. Мокрый уголь и акварель дают произведениям свободу растекаться, заполнять и захватывать художественную плоскость. Подтеки «дорисовывают» образы после художника, а в «Лежащей розовой» высохшая краска стягивает холст под себя словно одеяло.

At first glance, the triptych *Cimitero Monumentale di Staglieno* has little in common with *Lying Pink* — the works are done in techniques that dictate completely different plastics. Light layers of watercolour paint with a barely visible and flowing pencil outline of the pink female body oppose the dense black shading and complex dynamics of the charcoal triptych figures.

These two works, however, have similar physical effects on the space of the canvas. Wet charcoal and watercolour give the artwork freedom to flow, fill and capture the artistic plane. Downward smudges complete the composition of the images after the artist, and in *Lying Pink* dried paint pulls the canvas under itself like a blanket.



Без названия. Из серии
Сеансы автоматического письма
2019
Бумага, акварель, уголь
94 × 62 см

Untitled. From the series
Automatic Writing Sessions
2019
Watercolour & charcoal on paper
94 × 62 cm



Без названия. Из серии
Сеансы автоматического письма
2019
Бумага, акварель, уголь
94 × 62 см

Untitled. From the series
Automatic Writing Sessions
2019
Watercolour & charcoal on paper
94 × 62 cm

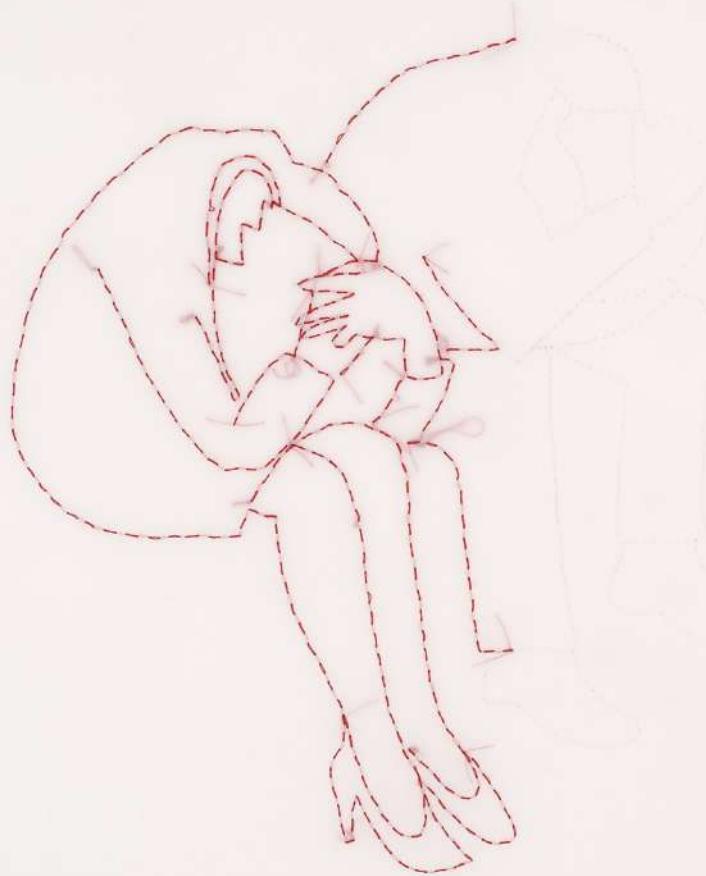
Как и в работах на холстах, в центре внимания «Сеансов автоматического письма» находится субъектность художественных образов: их свобода возникать, меняться и исчезать не зависит от воли художника. Но в этих рисунках фигуры появляются на бумаге не благодаря способности акварельной краски и мокрого угля растекаться под воздействием гравитации — бессознательное движет рукой художника и освобождает образы от авторского замысла.

Similarly to the works on canvas, the focus of *Automatic Writing Sessions* is the agency of artistic imageries — their freedom to arise, change and disappear does not depend on the will of the artist. But in these drawings the figures do not appear on paper due to the ability of watercolour paint and wet charcoal to spread under the influence of gravity — instead, the hand becomes their tool, driven by the unconscious and devoid of the author's intention.



Без названия
2015
Пергамент, вышивка
58,5 × 38 см

Untitled
2015
Embroidery on parchment paper
58,5 × 38 cm



Без названия
2015 (2021)
Пергамент, вышивка
58,5 × 38 см

Untitled
2015 (2021)
Embroidery on parchment paper
58,5 × 38 cm



Без названия
2016
Покрывало для гроба, вышивка
74 × 206 см

Untitled
2016
Embroidery on a textile shroud
74 × 206 cm



Без названия
2016
Покрывало для гроба, вышивка
74 × 206 см

Untitled
2016
Embroidery on a textile shroud
74 × 206 cm



Без названия
2021
Покрывало для гроба, вышивка
74 × 206 см

Untitled
2021
Embroidery on a textile shroud
74 × 206 cm



Lollipop
2015 (2021)

Хлопковая ткань, сахар,
паста для моделирования,
металлический каркас
Размеры варьируются

Lollipop
2015 (2021)
Cotton, sugar,
modelling paste,
metal frame
Variable dimensions





Lollipop
2015 (2021)
Хлопковая ткань, сахар,
паста для моделирования,
металлический каркас
(деталь)

62

Lollipop
2015 (2021)
Cotton, sugar,
modelling paste,
metallic frame
(detail)



63



Без названия
2021
Резьба по дереву
 $122 \times 45 \times 4$ см

Untitled
2021
Wood-carving
 $122 \times 45 \times 4$ cm



Объясните это темным
2016
Видео
16'

Explain It to the Ignorants
2016
Video
16'

Исследование способности тела к деформации пространства в художественной практике Ирины Петраковой не ограничивается живописью и графикой — на выставке представлены вышивки на пергаментной бумаге и саванах, видео-эссе, а также скульптурная инсталляция «Lollypop».

Сахарные скульптуры опираются на металлические каркасы, своей формой напоминающие кости и трости, — тело в работах этой серии хрупкое и недолговечное. Это подтверждается как временным характером материала, так и необходимостью опоры для легкой хлопковой ткани, застывшей в сахарном сиропе.

Саваны, впервые показанные автором на выставке «Объясните это темным» о религиозных сектах Сибири, продолжают размышление о недолговечности тела. Ткань, покрывающая человека в последний раз, повторяет его форму и делит с ним пространство гроба — места, в котором они останутся навечно.

В вышивках на бумаге красная нить соединяет листы между собой, восстанавливает целостность художественной плоскости или же пронизывает ее, захватывает, тянет на себя. Она подавляет поверхность так же, как акварель, стягивающая холст к центру изображения в «Лежащей розовой», но в этой борьбе важную роль играет хрупкость пергаментного листа. В противоположность сахарным скульптурам, где деликатность одного материала дополняется прочностью другого, в вышивках гармония проявляется через доминирование.

The study of the body's ability to deform space in the artistic practice of Irina Petrakova is not limited to painting and graphic works – the exhibition presents embroideries on parchment paper and shrouds, a video essay, as well as the sculptural installation *Lollypop*.

Sugar sculptures rest on metal frames, shaped like crutches and canes – the body in the works of this series appears fragile and fleeting. This is confirmed both by the temporary nature of the material and by the need to support light cotton fabric hardened in sugar syrup.

The shrouds, first shown by the author in the exhibition *Explain it to the ignorants* about the religious sects of Siberia, also contemplate the fragility of the body. The fabric intended for covering a deceased person for the last time imitates the body's shape and joins it in a coffin – the space in which they will remain forever.

With the embroidery works, the red thread binds sheets of parchment together, restores the integrity of the artistic plane, penetrates it, captures it and pulls in on itself. These works suppress the surface in the same way as the watercolour pulls the canvas to the centre of the image in *Lying Pink*, however in this particular struggle the fragility of the parchment sheet plays an important role. In contrast to the sugar sculptures, where the delicacy of one material is complemented by the strength of another, embroidery manifests such harmony through dominance.







Обладание телом — неизбежная данность жизни каждого. Как бы мы ни мыслили себя и чем бы ни были заняты в отдельный момент времени, какие бы отношения ни выстраивали с миром — посредником здесь всегда будет наше тело. Поверхность, в которой мы отражаемся и на которую проецируем себя. Аватар, через который мы представляем перед другими в мире физическом или, как объект фантазий, — в виртуальном. Тело, которое не тождественно нашей самости, но вмещает ее, подобно материальному носителю. Оно заключает в себе универсум наших желаний, идентификаций и рефлексий, составляющих наше существование, но не смыкается с ним и остается разомкнутым до такой степени, что его невозможно выговорить средствами языка. Тело, которое, будучи физическим объектом в пространстве, обретает контуры собственной конечности.

«Я не могу уйти без него, — писал о теле Мишель Фуко, — Не могу оставить его лежать на месте, а сам отправиться куда-либо. Я могу уехать на другой конец мира; утром могу укрыться в тени, скаввшись, насколько возможно, в комок. Оставить себя плавиться на солнечном пляже — и оно всегда будет со мной. Там же, где я. Неизбежно, нигде иначе... Фрагмент пространства, занимаемого мной и воплощенного в буквальном смысле». «Мое тело, — резюмирует он, — самое безжалостное на свете».¹

Философия XX века не раз предпринимала попытки дематериализации и дереализации тела. Для Лакана, осмыслившего фрейдовский психоанализ в рамках лингвистического и (пост)структуралистского поворота, тело становилось означающим желания, обреченного на самовоспроизведение не как желание чего-то, но как желание желания². У него нет и не может быть четко определенного объекта. Этот последний, как и лакановское тело, остается фантазмом и растворяется в череде множественных означиваний.

Согласно теоретикам вроде Джудит Батлер тело появляется на свет, проходя через матрицу нормативов, запретов и предписаний, предзаданную

действующим порядком.³ Идеологическим или социальным — в любом случае он регулируется «линзами гендера», определяющими субъекта в качестве «мужчины» или «женщины».

Бруно Латур, вероятно, описал бы тело как «факт, который не получился должным образом собрать»⁴, и потому его следует мыслить не как объект, реальность которого подлежит деконструкции, но как платформу для сборки различных представлений и практик. О политической гомеопатии и молекулярной революции гендера напомнил бы Пол Б. Пресьядо.⁵

Каковы бы ни были попытки лишить тело реальности, объявив его игрой означающих, эффектом идеологии или носителем иного рода символической анатомии, эта реальность постоянно напоминает о себе. В физических ощущениях и желаниях, которые, хоть и опосредуются и обрастают мясом нашего сознания, непреодолимы, как любая физическая данность и побуждают к активности (или ее отсутствию). В запограммированности генетически обусловленных процессов, которые сегодня удается обуздывать достижениями медицины, но не в полной мере. Наконец, не только в удовольствии, но и опасности, угрозу которой, как в очередной раз показала пандемия коронавируса 2020 года, сугубит одно тело другому.

И если тело — безусловная данность, то развитие культуры на протяжении столетий стремилось если не завуалировать факт «непосредственного» обладания телесностью, то стилизовать его определенным образом. Превратить в перформанс, без которого тело не может становиться общественным актором и обречено оставаться невидимым — недостойным того, чтобы быть увиденным.

Любое предъявление тела миру, любая презентация его вовне всегда превращается в скрежиссированную — не всегда осознанно — сцену. Ношение одежды, положение тела в пространстве, распределение его энергии и ресурсов (не этим ли целям служат архитектура и дизайн?), практики строительства тела с античности до наших дней, забота о себе и эксперименты с самим собой. Обнаженность, которую Джон Берджер противопоставлял обычной наготе и видел в ней разновидность

1 Foucault, Michel. *Utopian Body. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art* (Edited by Caroline A. Jones), MIT Press, 2006. — 268 pp.

2 Лакан, Жак. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. — М.: Логос-Гnosis, 2004. — 304 с.

3 Butler, Judith. *Critically Queer* // *GLQ*, 1(1), 1993. С. 17–32

4 Латур, Бруно. Почему выдохлась критика? От реалий практических к реалиям дискуссионным // Художественный журнал №93, 2015. С. 14–31

5 Preciado, Paul B. *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics. In: What's Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It?* Sternberg Press, 2017. — 360 pp.

наряда, отвечающего желанию быть увиденным в качестве объекта соблазна.⁶

Наше сегодняшнее восприятие тела очерчено этими разнородными полюсами. Невозможно помыслить «просто тело» с набором биологических характеристик — каждая из них перестает быть убедительной и лишается ореола «естественности» за пределами натуралистических представлений. Как и невозможно представить тело сугубо продуктом идеологических аппаратов и игнорировать скрывающиеся за ними физическое насилие и страдание.

В работах Ирины Петраковой, выполненных в различных медиа, сходятся вместе различные способы осмыслиения и представления телесности. Серия графических работ без названия 2020 года, выполненных масляным карандашом, графика акварелью и акрилом, холсты с угольными изображениями человеческих фигур из триптиха «Cimitero Monumentale di Staglieno» (2019), вышивки на пергаментной бумаге и на саванах для гроба и скульптуры из застывшей ткани, обильно пропитанной сахаром (Lollypop, 2015 (2020). Все эти вещи не просто оживляют в памяти приемы и пластические решения, связанные с репрезентацией тела и известные визуальной культуре XX века, но, в случае Петраковой, существуют одновременно во множестве контекстов и представлений, от которых зависит наше восприятие телесного.

Стилистические обороты, характерные для масляных рисунков художницы, подчеркивающие пластику и массивность человеческих фигур при помощи штриховки, размытости контуров с насыщенностью оттенков зеленого или фиолетового, которыми выведены тела. Динамика в пространстве, композиция с налетом барочности, фрагментарности, мысленно восстанавливаемая до целостности.

Небольшой цикл акварельных рисунков — психологических портретов тела в пространстве. Тела одинокого, не вписывающегося в окружающий мир и напуганного этим обстоятельством. Тела, кажущиеся чудным для стороннего взгляда («Без названия», бумага, карандаш, 2018), но уютно ощущающего себя в роскошной среде собственной интроверсии («Автопортрет», 2020).

Желание, нацеленное на другого. На другое желание. На другое тело. Выражающее себя на языке тела и замолкающее в нем после его физической смерти. Сладость присутствия, сладость взаимного обладания друг другом. Сладость утраты, застывшая в «сахарных» тканях (проект Lollypop, 2015 (2020). Неуловимая сладость памяти многофигурных сцен из цикла «Cimitero Monumentale di Staglieno» (2019).

Для этих работ, кажется, нетрудно обнаружить прототипы в мировом, а также российском искусстве. От всплывающего в памяти жутковатого, с налетом экспрессивности психологии Марлен Дюма до Люсьюна Фрейда — между его «Спящей соцработницей» (1995) и «Без названия (Лежащая розовая)» (2016) авторства Петраковой сложно не провести параллель. От многочисленных «вшкафусидящих» персонажей московского концептуализма (вроде кабаковского Примакова) до трансформаций телесного в живописи и инсталляциях Владимира Янкилевского и полотнах Владислава Мамышева-Монро. От напряженного до последнего мускула, но лишенного эротики тела радикального акционизма в России 90-х годов до бытовой порнографичности фотоснимков Николая Бахарева, на которых простое, лишенное совершенства тело притягивает внимание остраненной причудливостью и одновременно — безыскусностью своего естества. Фрагментарность опыта телесности в живописи Алены Терешко, холодные мраморные поверхности Людмилы Константиновой, обладающие тактильной аурой дышащей плоти.

Но если в работах других авторов, описанных выше, на первый план выходят определенные, пусть не всегда строго обозначенные, аспекты феноменологии тела, то у Петраковой они оказываются сосредоточены едва ли не в каждой отдельной работе. И если не в предельной, то в критически высокой концентрации.

Эти объекты многослойны и открыты различным прочтениям с точки зрения телесности — эта характеристика банальна, но от того не перестает быть справедливой в адрес работ с нынешней выставки. Но произведения художницы, представленные в ММОМА, сильны не просто своей многозначностью, раскрывающей себя на уровне

6
Бергер, Джон.
Искусство видеть.
— СПб.:
Клаудберри,
2012.
— 184 с.

ассоциаций, которые, отталкиваясь от конкретных работ, можно бесконечно выстраивать вокруг тела. Пластика и перемещение в пространстве, физическая и психологическая реальность телесности, желание тела и его «бытие-к-смерти» — разговоры об этом слышны в каждой отдельной работе. Не как намеки, но как самостоятельные тектонические пласти, умеющие раскрывать себя каждый в своей полноте.

Именно поэтому работы Ирины Петраковой допускают не только метафорическое и культурно опосредованное, но вполне буквальное и прямое прочтение. В них можно увидеть эмоциональные модернистские зарисовки, не нарушающие исторически обусловленной инерции восприятия и вкуса. А можно, еще раз взглянув на цикл масляных рисунков, представленных в малом зале, подумать о теле, которое не отвечает представлениям об «идеальном», не вписывается в стереотипы, и, не смущаясь этого, не стремится стать соблазнительной версией себя. Не лишаясь права на удовольствие, не переставая быть чувствующим и живым.

В рамках чувствительности к определенного рода образам, применительно к работам Ирины Петраковой можно поразмышлять не просто об эротике, но гомоэротике, взаимном влечении друг к другу двух синхронно ощущающих себя тел. Заметить, сколь в телесном отношении схожи друг с другом персонажи «Маскарада Анжелики» (2020) или того «Cimitero Monumentale di Staglieno», в какую единую волну они сливаются, и удивиться тому факту, что гомоэротическую оптику в этих работах можно в принципе игнорировать.

Обратив внимание на двусмысленность презентации тела в акварельных рисунках 2018 года, перестать рассматривать «воплощенную» в них идентичность между привычными полюсами маскулинности и феминности и вспомнить о том, насколько условны эти категории. Сколь сильно зависят они от «биологии» тела, с одной стороны, и социального ее означивания — с другой.

Работы Ирины Петраковой открыты восприятию не только в общих рамках культурного архива⁷, но и в оптике социального и даже ангажированного прочтения. Петракова делает видимыми различные

аспекты жизни тела и наделяет их смысловой динамикой. Но для этих целей — в отличие от известных примеров из области квир-искусства (Мамышев-Монро или Ли Бауэри, если вспомнить лишь о них) — художнице вовсе не приходится делать работы броскими и кричащими, заставляя вступать в открытое противостояние с миром за право на собственную видимость.

Аспекты телесного, описанные — ассоциативно — в этом эссе проявляются в работах художницы аутентичным, органичным для них самих образом. Они остаются на поверхности и проявляются исчезновением, оставляя место различным модусам восприятия и формам жизни тела в пространстве.

7 Термин Бориса Грайса. См. Грайс, Борис. *О новом. Опыт экономики культуры.* — М.: Ад Marginem Пресс, 2015. — 250 с.

Possession of a body is an inevitable given in everyone's life. No matter how we think of ourselves and whatever we are doing at a particular moment in time, no matter what relationships we build with the world, our body will always be the mediator. The surface in which we reflect and onto which we project ourselves. An avatar through which we appear before others in the physical world or, as an object of fantasy, in the virtual one. A body that is not identical with our self, but contains it, like a material carrier. It contains the universe of our desires, identifications and reflections that make up our being but do not merge and remain open to such an extent that it is impossible to articulate it through language. A body that — being a physical object in space — takes on the contours of its own finitude.

"I can not leave it there where it is," wrote Michel Foucault about the body, "so that I, myself, may go elsewhere. I can go to the other end of the world; I can hide in the morning under the covers, make myself as small as possible. I can even let myself melt under the sun at the beach — it will always be there. Where I am. It is here, irreparably: it is never elsewhere... the little fragment of space where I am, literally, embodied." "My body," he sums up, "pitiless place."⁸

The philosophy of the twentieth century has repeatedly attempted to dematerialise and de-realise the body. For Lacan, who interpreted Freud's psychoanalysis in terms of the linguistic and (post) structuralist turn, the body became the meaning of desire⁹, doomed to self-reproduction not as a desire for *something*, but as a *desire for desire*. It does not and cannot have a clearly defined object. This latter, like the Lacanian body, remains a phantasm and dissolves into a series of multiple meanings.

According to theorists like Judith Butler, the body is born, passing through the matrix of norms, prohibitions and regulations, predetermined by the current order.¹⁰ Ideological or social — in any case, it is regulated by the "lenses of gender", which define the subject as "man" or "woman".

8 Michel Foucault, *Utopian Body*. In: *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Edited by Caroline A. Jones (Cambridge: MIT Press, 2006).

9 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Vol. Book XI, *The Seminar of Jacques Lacan*, (New York: W. W. Norton & Company, 1998).

10 Judith Butler, *Critically Queer* // *GLQ*, 1(1), 1993, pp. 17–32.

Bruno Latour would probably describe the body as "a fact that has not been properly assembled"¹¹ and therefore it should be thought of not as an object whose reality is subject to deconstruction, but as a platform for assembling various representations and practices. Political homoeopathy and the molecular revolution of gender would be recalled by Paul B. Preciado.¹²

Whatever the attempts to deprive the body of reality, declaring it a play of signifiers, an effect of ideology, or a carrier of a different kind of symbolic anatomy, this reality is always coming back. For example, in physical sensations and desires, which, although mediated and overgrown with the flesh of our consciousness, are insurmountable, like any physical given, and induce activity (or lack thereof); in the programming of genetically determined processes, which today can be curbed by the achievements of medicine, but not fully; and finally, not only in pleasure but also in peril which, as the 2020 coronavirus pandemic has once again shown, one body promises to another.

And if the body is an unconditional given, then the development of culture over the course of multiple centuries has sought, if not to veil the fact of the "direct" possession of corporeality, then to stylise it in a certain way. Turn it into a performance without which the body cannot become a social actor and is doomed to remain invisible — unworthy to be seen.

Any presentation of the body to the world, any representation of it from the outside always turns into an orchestrated — not always consciously — scene. Such as by wearing clothes, positioning the body in space, distributing its energy and resources (do architecture and design not serve these purposes?), the practice of building a body from antiquity to the present day, taking care of oneself and experimenting with oneself. Nudity, which John Berger contrasted with being naked and saw in it a kind of attire that meets the desire to be seen as an object of seduction.¹³

Our current bodily perception is outlined by these heterogeneous poles. It is impossible to think of "just a body" with a set of biological characteristics — each of them ceases to be convincing and loses its halo of "naturalness" beyond the limits of naturalistic concepts.

11 Bruno Latour, *Why Has Critique Run out of Steam?* From *Matters of Fact to Matters of Concern // Critical Inquiry – Special issue on the Future of Critique*, Vol. 30 n. 2, Winter 2004, pp. 25–248.

12 Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics. In: What's Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It?* (Berlin: Sternberg Press, 2017).

13 John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books Ltd, 2008).

Just as it is impossible to imagine the body as purely a product of ideological apparatuses and to ignore the physical violence and suffering hidden behind them.

In the works of Irina Petrakova, executed in various media, different ways of understanding and presenting corporeality come together, such as in the *Untitled series (2020)* in oil stick, the graphic works in watercolour and acrylic. Charcoal on canvas with human figures depicted in the triptych *Cimitero monumentale di Staglieno (2019)*, embroideries on parchment paper and shrouds, and a sculpture made of fabric abundantly saturated with sugar (*Lollypop, 2015 (2020)*). All these things not only bring to mind the techniques and plastic solutions associated with the representation of the body known to the visual culture of the twentieth century but, in the case of Petrakova, they exist simultaneously in a multitude of contexts and representations on which our perception of the bodily depends.

Stylistic turns, represented in the artist's oil drawings, emphasise the plasticity and massiveness of human figures with the help of shading and blurring of the contours in shades of green or violet. Dynamics in space, composition with a touch of baroque, fragmented, mentally restored to integrity.

A small series of watercolour drawings are the psychological portraits of the body in space. The body of a lonely person not fitting into the surrounding world and frightened by this circumstance. The body that seems strange to the outsider (*Untitled, pencil on paper, 2018*), but feels comfortable in the luxurious environment of its own introversion (*Self-portrait, 2020*).

Desire aimed at another. Another desire. Another body. Expressing itself in body language and becoming silent after its physical death. The sweetness of presence, the sweetness of mutual possession. The sweetness of loss stuck in "sugar" fabrics (*Lollypop, 2015 (2020)*). The elusive sweetness of memory of multi-figured scenes from the cycle *Cimitero monumentale di Staglieno (2019)*.

For these works, it is not difficult to find prototypes in the world, as well as in Russian art. From the eerie, with a touch of expressive psychology of Marlene Dumas to Lucien Freud — it is difficult not to draw a parallel between his *Sleeping Social Worker (1995)* and

Untitled (Lying Pink) (2016) by Petrakova. From numerous "closet" characters of Moscow conceptualism (like Primakov by Ilya Kabakov) to bodily transformations in paintings and installations by Vladimir Yankilevsky and in the canvases of Vladislav Mamyshev-Monroe. From the tense to the last muscle, but devoid of eroticism, the body of radical actionism in Russia in the 90s to the everyday pornography of Nikolay Bakharev's photographs, in which a simple body devoid of perfection attracts attention with its detached quirkiness and at the same time the artlessness of its nature. The fragmentary experience of corporeality in Alena Tereshko's painting, the cold marble surfaces of Lyudmila Konstantinova, having a tactile aura of breathing flesh.

But if certain, albeit not always strictly designated, aspects of the phenomenology of the body come to the fore in the works of other authors described above, then in Petrakova's pieces they are condensed in almost every single work. And if not in the extreme, then in a critically high concentration.

These objects are multi-layered and open to different readings from the point of view of corporeality — although this characteristic seems too general, it does not cease to be true. However, the works presented at MMOMA are strong not only for their polysemy, revealing themselves at the level of associations, which, starting from specific works, can be infinitely built around the body. Plasticity and movement in space, the physical and psychological reality of corporeality, the desire for the body and its "being-to-death" — all are heard in every single work. Not as hints, but as independent tectonic strata, each able to reveal itself in its fullness.

That is why the works of Irina Petrakova allow for not only metaphorical and culturally mediated but quite literal and direct reading. In them, you can see emotional modernist sketches that do not violate the historically conditioned inertia of perception and taste. Or, once again glancing at the cycle of oil drawings presented in the small hall, think about a body that does not correspond to the notion of "ideal", does not fit into stereotypes, and, without being embarrassed by this, does not seek to become a seductive version of oneself. Without being deprived of the right to pleasure, without ceasing to be sentient and alive.

Within the framework of sensitivity to a certain kind of images, concerning the works of Irina Petrakova, one can reflect not only on eroticism but on homoeroticism, the mutual attraction of two synchronous bodies to each other. To notice how physically similar the characters of *Angelica's Masquerade* (2020) or *Cimitero monumentale di Staglieno* (2019) are, in what a single wave they merge, and be surprised at the fact that homoerotic optics in these works can, in principle, be ignored.

Having paid attention to the ambiguity of the representation of the body in the 2018 watercolour drawings, stop considering the identity "embodied" in them between the usual poles of masculinity and femininity and remember how conventional these categories are. How strongly they depend on the "biology" of the body, on the one hand, and its social meaning, on the other.

Irina Petrakova's works are open to perception not only within the general framework of the cultural archive¹⁴ but also in the optics of social and even biased reading. Petrakova makes various aspects of the life of the body visible and endows them with semantic dynamics. But for these purposes — in contrast to the well-known examples from the field of queer art (Mamyshev-Monroe or Lee Bowery, to name a few) — the artist does not have to make her work catchy and flashy, forcing her to enter into an open confrontation with the world for the right to own visibility.

Aspects of the bodily, described — associatively — in this essay are manifested in the artist's works authentically and organically. They remain on the surface and are manifested by disappearance, leaving room for various modes of perception and forms of body life in space.

14
Boris Groys'
term. See: Boris
Groys, *On the
New* (New York:
Verso Books,
2014).





Ирина Петракова не знает перерывов. Называйте это серийным производством или непрерывным технологическим процессом, формулировка не столь важна. Факт остается фактом: в мире художницы главное — движение. Как будто она все время участвует в гонке, пересаживаясь из одного болида в другой, только вместо них работы или целые серии. Каждая выставка Петраковой строится не как жест, завершающий определенный период ее творческой биографии или подчеркивающий некие свершившиеся достижения, а напротив, как обещание выставки следующей. Такой обращенный в будущее, указующий перст: вон там, ищите там, см. далее. Однако это обещание всегда оказывается отложенным. Вчерашние работы служат набросками для работ сегодняшних, а те, в свою очередь, для завтрашних — и так до бесконечности. Различить целостное высказывание проще не в отдельных рисунках и скульптурах, а в линиях напряжения и образности, проходящих сразу через несколько графических листов или объектов. Но в линиях этих нельзя будет увидеть качественное развитие, прогресс или что-то аналогичное из вокабуляра эволюционистов от искусства. Зрителям открывается довольно беспорядочная картина дополнений, мутаций и палимпсестов.

Учитывая вышесказанное, сложно — в концептуальном плане, да и чисто технически — организовать ретроспективу Петраковой. Можно, конечно, объединить проекты разных лет в общей экспозиции, но хитрость этих самых проектов состоит в том, что они по большому счету не закончены и не предполагают завершения в принципе. Такая выставка не будет демонстрировать и объяснять творческие периоды. Отдельные сюжеты, те самые линии, будут все время переплетаться, то срастаясь вместе, то расходясь в стороны. Художница же предстанет человеком, будто бы перемещающимся на машине времени: тут она к чему-то вернулась, там сильно отошла от прежних интересов, но все эти перипетии творчества происходят одновременно. Проекты разных периодов сложно понять в линейной последовательности, но сопоставить их как параллельные продвижения в пространстве — вполне. Ретроспектива, как и вообще систематическая персональная выставка, по определению должна быть эффективно работающим механизмом. И в случае Петраковой она возможна только в виде максимально запутанного лабиринта, а не стройного таймлайна или четкой классификации,

потому что, как мудро замечали древние, темное надо понимать через еще более темное.

Персональная художественная стратегия Петраковой противоречит фиксации, поскольку основывается на логике конститутивного недовольства. Это качество, с одной стороны, позволяет художнице все время улучшать и развивать свои навыки, но, с другой, заставляет каждый раз сомневаться в достаточной удачности только что сделанного шага. И спасение тут одно: необходима строгая внешняя инстанция (куратор, музей, галерея или друзья), которая бы, образно выражаясь, выдирала работы из рук, только что их создавших. Художница такое вмешательство принимает, но втайне считает несправедливым. Ведь тут можно доделать, там можно все поменять, завтра можно нарисовать чуть более точно — и так далее до бесконечности. И именно в этой позиции стоит искать удачно вынесенное в название выставки проявление исчезновением. Громоотвод для гиперсамокритичной, а потому крайне деструктивной стороны таланта художницы найден надежный: параллельно ретроспективе, буквально в соседнем закрытом для посетителей зале, Петракова день за днем разрисовывает стены. Сперва этот процесс можно наблюдать лишь на экране, чуть позже двери помещения открываются и начинается демонтаж.

Но все же, как быть зрителям? Стоило ли сообщить им, что выставка состоит в значительной мере из своеобразных черновиков, а не того, что принято называть «произведениями»? Что же здесь предъявляется — творческая мастерская, быстрый снимок художественного производства или некое силовое поле, объясняющее аудитории нечто важное об искусстве в целом и о Петраковой в частности? Ни одна из этих формулировок не объясняет выставку в полной мере. Чтобы показать мастерскую, потребовалось бы влезть в голову Петраковой, ведь главная лаборатория там. Однако такой анатомический театр размышлений, чувств и физиологических реакций вряд ли получится формализовать в виде экспозиции. Художественное производство точно так же нельзя запечатлеть, как бы это парадоксально ни звучало. Да, зрители буквально следят за тем, как Петракова трудится в закрытом зале по соседству. Но они все равно не могут прочувствовать безудержную страсть к воспроизведству, переделыванию и поиску — перед ними, грубо говоря, лишь часть технологического процесса, верхушка айсберга. Наконец, силовое поле — это наиболее близкая к реальности версия. Но и она до конца неубедительна, так как, с одной стороны, эта выставка выявляет метод конкретной художницы, но с другой, ее опыт сложно генерализировать и перенести на искусство вообще.

В чем же метод художницы? Выше был упомянут лабиринт. Петракова постоянно порождает структуры, в которых бродит сама и откуда в итоге находит тот или иной выход. А получившийся маршрут становится очередной ее работой. Как в темном лесу, художница блуждает в «стене штриховки» (выражение Анатолия Осмоловского в его кураторском тексте к выставке Петраковой «Спрячься тут» 2018 года), в разводах краски, в каракулях и кляксах, в изгибающихся засахаренной и накрахмаленной ткани, в хитросплетениях народной религиозности, в складках человеческого тела, в его ощущимой материальности и жизненной пульсации, но также и в частичках умирающей, разлагающейся плоти. Оказываясь в этом громокипящем месиве фактур, художница не погружается на самое дно, но скользит по поверхности, изучает каждую волну и разделяющие их пустоты, брызги и всплески. Как измучившаяся школьница, у которой учительница отобрала мобильный телефон, она рисует ничего не значащие, случайные линии, а далее ищет в них систему, угадывает заложенный в беспорядочном скоплении красок сюжет. Тот быстро обнаруживается, но Петракова выявляет его настолько осторожно и еле уловимо, что только забрезживший образ словно готов через мгновение исчезнуть. Да и в принципе зритель просто обязан все время сомневаться, действительно ли в рисунке проявилось фигуративное изображение, — или тут все еще предъявлен первозданный хаос. Даже там, где на первый взгляд мы с ходу идентифицируем очертания человеческого тела. Художница умело играет с этим состоянием «на грани».

К считываемым зрителями в рисунках Петраковой телам следует относиться с подозрением. Они, конечно, подкупают своей откровенностью и непосредственностью. Но все эти бодипозитивные складки и объемы, нарушения конвенциональных пропорций, отсутствие голов или наличие лишней конечности представляют собой часть одной большой иллюзии. Суть не в том, что это искаженное изображение чего-то подлинного, а в том, что никаких тел нет. Они не успевают «вылупиться» из животворного бульона: только намечаются, как тут же в него проваливаются, чтобы вариться там дальше — и чтобы позже оттуда вылезло что-то другое (и тут же снова пропало). Если подобрать выставкам Петраковой более-менее соответствующее звуковое сопровождение, наверное, наиболее точным оказалось бы бульканье. Именно хлопок лопающегося пузыря стал бы ключевым элементом. Петракова умело поддерживает бесконечное кипение, которое удивительным образом сохраняет ту субстанцию, что варится, в сыром состоянии. Достичь этого не так

просто, как кажется. По-человечески понятно желание поставить наконец точку. Все мы устаем и стремимся к отдыху. А Ирина Петракова, наоборот, преобразовала всю свою художественную деятельность в постоянный, самопорождающий процесс. И останавливаться не собирается.

Irina Petrakova knows no breaks. Call it batch production or continuous manufacture — the wording is not so important. The fact remains: in the artist's world, movement is central, as if she is taking part in a never-ending race, changing from one car to another, only instead of cars are works or whole series. Each Petrakova exhibition is not built as a gesture that completes a certain period of her creative biography or highlights some achievements, but rather as a promise of the next show. An orientation toward the future, pointing the finger: there, look over there, see more. However, this promise is always deferred. Yesterday's works serve as sketches for today's work, and those, in turn, for tomorrow's — and so on ad infinitum. It is easier to distinguish a holistic assertion, not in individual drawings and sculptures, but in the lines of tension and imagery passing through several graphic sheets or objects at once. Although in these lines, it will not be possible to see qualitative development, progress or something similar from the vocabulary of art evolutionists. Viewers will see a rather messy picture of additions, mutations and palimpsests.

Considering the above, it is difficult — conceptually and even technically — to organise a Petrakova retrospective. It is possible, of course, to combine projects of different years in a joint exposition, but the concern with these very projects is that they are largely unfinished and do not imply completion on principle. Such an exhibition will not showcase and explain creative periods. Separate plots and tension lines will be intertwined all the time, sometimes merging, then diverging to the sides. The artist will appear as if travelling through time: here she returned to something, there she has turned away from her previous interests, but all these ups and downs of creativity happen simultaneously. It is difficult to understand projects from different periods in a linear sequence, but it is quite possible to compare them as parallel advances in space. A retrospective, like a systematic personal exhibition in general, should, by definition, be an efficiently working mechanism. And in the case of Petrakova, it is possible only in the form of the most intricate labyrinth, and not a harmonious timeline or a clear classification, because, as wisely noted by the ancients, the obscure must be understood through the even more obscure.

Petrakova's artistic strategy resists fixation since it is based on the logic of constitutive discontent. This quality enables the artist, on the one hand, to constantly improve and develop her skills, but on the other hand, it makes her doubt the sufficient success of the step she has just taken. And there is only one salvation: a strict

external authority (curator, museum, gallery or circle of friends) is needed, which, figuratively speaking, would rip the works out of the creator's hands. The artist accepts such interference but secretly considers it unfair. After all, here you can finish, there you can change everything, tomorrow you can draw a little more accurately — and so on endlessly. And it is from this perspective that one should look for the manifestation of disappearance, aptly included in the exhibition title. The lightning conductor for the hyper self-critical and therefore extremely destructive side of the artist's talent was found reliable: in parallel with the retrospective, literally in the next hall closed to visitors, Petrakova paints the walls day after day. At first, this process can be observed only on a screen, then the doors of the room open and, even later, dismantling begins.

But still, what should the audience do? Should they have been informed that the exhibition consists mainly of sketches and drafts, rather than what is commonly called artworks? What is presented here — a personal studio, a quick snapshot of artistic production, or a kind of force field that explains to the audience something important about art in general and Petrakova in particular? None of these phrases fully explain the exhibition. Firstly, to show the studio, one would have to get inside Petrakova's head because the main laboratory is there. However, such an anatomical theatre of reflections, feelings and physiological reactions is unlikely to be formalised in the form of an exhibition. Secondly, artistic production similarly cannot be captured, no matter how paradoxical it may sound. Yes, viewers watch Petrakova work across the corridor, behind closed doors, but they still cannot feel the unbridled passion for reproduction, rework and search, as in front of them, roughly speaking, is only a part of the technological process, the tip of the iceberg. Finally, the force field is the closest to reality. But it is also not entirely convincing since, on the one hand, this exhibition reveals the method of a particular artist, but on the other, her experience is difficult to generalise and transfer to art as a whole.

What is the method of the artist? The labyrinth was mentioned earlier. Petrakova constantly generates structures, in which she wanders and from where she eventually finds one way out or another. The resulting route becomes her next work. As in a dark forest, the artist wanders in the "wall of shading" (the term Anatoly Osmolovsky used in his curatorial text for Petrakova's exhibition *Come and Hide Here* in 2018), in streaks of paint, in scribbles and blots, in the bends of sugared and starched fabric, in the intricacies of folk religiousness. In the folds of the human body — its tangible materiality and vital pulsation, but also in particles of dying, decaying flesh. Finding herself in this boiling mess of textures, the artist does

not sink to the very bottom, but glides over the surface, examines each wave and the voids, spills and splashes separating them. Like a bored schoolgirl whose teacher took away her mobile phone, she draws meaningless, random lines and then looks for a system in them, and guesses the plot inherent in the chaotic accumulation of colours. The plot reveals itself quickly, but Petrakova shows it so carefully and subtly that the barely dawning image seems to be ready to disappear at any moment. And in principle, the viewer is constantly being questioned whether a figurative subject has really appeared in the drawing, or it is purely a depiction of primordial chaos. Even where at first glance we can immediately identify the outlines of the human body. The artist skillfully plays with this borderline state.

Bodies read by viewers in Petrakova's drawings should be seen with suspicion. They, of course, win over with their frankness and spontaneity. But all these body-positive folds and volumes, violations of conventional proportions, the absence of heads or the presence of an extra limb are part of one big illusion. The point is not that this is a distorted image of something real, but that there are no bodies at all. They do not have time to hatch out of the life-giving broth: as soon as they are defined, they immediately fall back in to cook further — so that later something else would come out (and then disappear again). If you would choose a more or less appropriate soundtrack for Petrakova's exhibitions, the sound of gurgling would probably be the most accurate. The pop of the bursting bubble would be the key element. Petrakova skilfully maintains an endless boil, which amazingly preserves the substance boiling in a raw state. This is not as easy to achieve as it might seem, and humanly understandable is the desire to finally put an end to it. We all get tired and strive to rest. Irina Petrakova, on the contrary, transformed all her artistic activity into a permanent, self-generating process. And she is not going to stop.







О художнике

Ирина Петракова (р. 1980, г. Усть-Илимск) — художник, выпускник ИПСИ и Института «БАЗА». Соорганизатор и создатель Центра «Красный» (Москва, 2015–2018 гг.). Также активно занимается художественной и образовательной практикой с детьми и подростками. Работы находятся в коллекциях фонда Ruarts, ЦСИ «ЗАРЯ», Iragui Gallery и в частных коллекциях. Живет и работает в Москве.

Персональные проекты

2018

Come and Hide Here (Gallery Iragui, Москва)

2016

Объясните это темным (Центр «Красный», Москва)
Апотребин (Gallery Iragui, Москва)

2015

GunPowder (ЦСИ «ЗАРЯ», Владивосток)

Избранные групповые выставки

2019

Время по линии сердца (Ruarts Gallery, Москва)

2018

Удав, проглотивший слона (25Kadr Gallery, Москва)
Странное, потерянное, неувиденное, бесполезное
(ЦСИ «Винзавод», Москва)
После нас только пепел (Проект Рихтер, Москва)

2017

Набор для выживания (Фонд «Культурный Транзит», Екатеринбург;
Space Debris Art, Стамбул)
Кладбище диалог (Fragment Gallery, Москва)
Сырое/Вареное (Московский музей современного
искусства, Москва)

2015

...ура! Скульптура! (ЦСИ «Винзавод», Москва)

2014

do it Moscow (Музей современного искусства «Гараж», Москва)

2013

BOT! (Музей Москвы, Москва)

2012

Haunted Moscow (Павильон Москвы, 9-я Шанхайская биеннале)

2011

Из области практического знания (Специальный проект
4-й Московской биеннале современного искусства)

Образование

2015

Зальцбургская летняя академия искусств, класс скульптуры
Норы Шульц, Зальцбург

2011–2013

Институт «БАЗА», Москва

2010–2011

Институт проблем современного искусства (ИПСИ), Москва

About the artist

Irina Petrakova (b. 1980, Ust-Ilimsk) is an artist and co-founder of the artist-run space Center Red (Moscow, 2015–2018). She is actively involved in educational and artistic practice with children and adolescents. Her works are in the collections of the Ruarts Foundation, Zarya Center for Contemporary Art, Gallery Iragui and several private collections. Irina Petrakova lives and works in Moscow.

Personal exhibitions

2018

Come and Hide Here (Gallery Iragui, Moscow)

2016

Explain It to the Ignorants (Center Red, Moscow)
Apotrebin (Gallery Iragui, Moscow)

2015

GunPowder (ZARYA CCA, Vladivostok)

Selected group shows

2019

Heart Line Time Zone (Ruarts Gallery, Moscow)

2018

Boa Constrictor Eating an Elephant (25Kadr Gallery, Moscow)
Strange, Lost, Unseen, Useless (CCA Winzavod, Moscow)
After Us, Just the Ashes (Richter Gallery, Moscow)

2017

Survival Kit (Cultural Transit Foundation, Yekaterinburg;
Space Debris Art, Istanbul)
Cemetery Dialogue (Fragment Gallery, Moscow)
The Raw and the Cooked (Moscow Museum of Modern Art, Moscow)

2015

...hurrah! Sculpture! (CCA Winzavod, Moscow)

2014

do it Moscow (Garage Museum of Contemporary Art, Moscow)

2013

VOT! (The Museum of Moscow, Moscow)

2012

Haunted Moscow (Moscow pavilion at the 9th Shanghai Biennale)

2011

From the Realm of the Practical Knowledge (Special project of the
4th Moscow Biennale of Contemporary Art)

Education

2015

Salzburg Summer Academy, sculpture class of Nora Schulz,
Salzburg, Austria

2011–2013

BAZA Institute, Moscow Russia

2010–2011

The Institute of Contemporary Art, Moscow, Russia

О кураторе

Николай Алутин (р. 1986, г. Екатеринбург) — независимый куратор, приглашенный исследователь Центра современного искусства De Appel (Амстердам) в 2019–2020 гг. Его теоретические исследования касаются художественных институций в процессе осуществления структурных изменений и выявляют новые роли организаций и независимых деятелей в разработке политики культурного сектора. Его кураторская практика сосредоточена на сбоях в системе искусства и общественно-политических структурах в целом, открывающих возможности для значительных изменений. Живет и работает в Амстердаме.

Избранные кураторские проекты

2020

«Larissa Araz. Words Don't Come Easy» (Öktem Aykut, Стамбул / Dreiviertel, Берн)
«Everything Is New» (De Appel, Амстердам)

2019

«Shen Xin: Synthetic Types» (Городской музей, Амстердам)
«Landscape with Bear» (De Appel, Амстердам)

2017

«Набор для выживания» (фонд «Культурный Транзит», Екатеринбург / Space Debris Art, Стамбул)
«Ohne prickelnd, sanft» (Spike Art, Берлин)

Образование

2018–2019

Кураторская программа центра De Appel, Амстердам

2015–2017

Магистратура «Кураторство художественных проектов», РГГУ, Москва

2004–2009

Магистратура «Языки массовых коммуникаций», УрФУ, Екатеринбург

About the curator

Nikolay Alutin (b. 1986, Yekaterinburg) is an independent curator and the 2019/20 Curatorial Research Fellow at De Appel centre in Amsterdam. His theoretical research is concerned with art institutions in the process of implementing structural change and explores various roles that both organisations and practitioners can adopt in policy-making for the cultural sector. His curatorial practice is focused on instabilities that allow for systemic alterations to take place within the art system and socio-political landscapes at large. Nikolay Alutin lives and works in Amsterdam.

Selected curatorial projects

2020

Larissa Araz. *Words Don't Come Easy* (Öktem Aykut, Istanbul / Kunstarum Dreiviertel, Bern)
Everything Is New (De Appel, Amsterdam)

2019

Shen Xin: *Synthetic Types* (Stedelijk Museum, Amsterdam)
Landscape with Bear (De Appel, Amsterdam)

2017

Survival Kit (Cultural Transit Foundation, Yekaterinburg / Space Debris Art, Istanbul)
Ohne prickelnd, sanft (Spike Art, Berlin)

Education

2018–2019

De Appel Curatorial Programme, Amsterdam, Netherlands

2015–2017

MA in Art History and Curating, RSUH, Moscow, Russia

2004–2009

MA in Languages of Mass Communication, UrFU, Yekaterinburg, Russia

Об авторах

Валерий Леденёв (р. 1985, г. Москва) — художественный критик, научный сотрудник Музея современного искусства «Гараж». Статьи о современном искусстве публиковались в журналах «Искусствознание», «Артхроника», «Диалог искусств», в «Художественном журнале», газете The Art Newspaper Russia, на портале Colta.ru. В составе рабочей группы участвовал в подготовке проектов музея «Гараж»: «Древо современного русского искусства» (2014), «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000–2015» (2015). С 2017 года инициатор и координатор проекта «В единственном экземпляре», посвященного книге художника. Автор книг стихов «Запах полиграфии» («Арго-Риск», 2008) и «Слаще присутствия» (Free Poetry, 2019) и переводов современной американской поэзии. Собственные стихи переводились на английский, польский, словенский языки и иврит.

Сергей Гуськов (р. 1983, г. Королев) — журналист, художественный критик. С 2017 года обозреватель и редактор журнала «Диалог искусств», с 2020-го — корреспондент журнала Artforum. Возглавлял сайт Aroundart.ru (2011-2012) и раздел «Искусство» портала Colta.ru (2013-2017). Автор статей для изданий «Художественный журнал», «Коммерсантъ Weekend», «Ведомости», Metropolis M, LEAP, Spectate.ru, Art21, «Разногласия», «Центр экспериментальной музеологии», Ocula, Obieg, Interview Russia.

About the authors

Valerij Ledenev (b. 1985, Moscow) is an art critic and researcher at the Garage Museum of Contemporary Art. His articles about contemporary art were published in the Art Studies, Art Chronics, Dialogue of Arts, Moscow Art Magazine, The Art Newspaper Russia, Colta.ru. As part of the working group, he participated in the preparation of projects for the Garage Museum: *The Tree of Contemporary Russian Art* (2014), *Open Systems. Experiences of artistic self-organization in Russia. 2000–2015* (2015). Since 2017 – initiator and coordinator of the project *In a Single Copy*, dedicated to the artist book. The author of the books of poetry *The Smell of Printing* (Argo-Risk, 2008) and *Sweeter Than the Presence* (Free Poetry, 2019) and translations of contemporary American poetry.

Sergey Guskov (b. 1983, Korolev) is a journalist and art critic. Since 2017 he is a columnist and editor of the Dialogue of Arts magazine, since 2020 — a contributing writer at Artforum. He headed the website Aroundart.ru (2011-2012) and the art section of the Colta.ru portal (2013-2017). His articles have appeared in Moscow Art Magazine, Kommersant Weekend, Vedomosti, Metropolis M, LEAP, Spectate.ru, Art21, Raznoglasiya, Center for Experimental Museology, Ocula, Obieg, Interview Russia.



Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Московский музей современного искусства

Ирина Петракова. Проявляется исчезновением
19.2–30.3.2021

ВЫСТАВКА

Куратор
Николай Алутин

Координация проекта
Елена Тарарухина

Хранитель выставки
Анна Кравцова

Графический дизайн
Наталия Кукина

Перевод
Вера Ярных

ИЗДАНИЕ

Составитель
Николай Алутин

Авторы текстов
Николай Алутин
Сергей Гуськов
Валерий Леденёв

Оформление
Наталия Кукина

Подготовка к печати
Иван Шпак

Перевод
Николай Алутин

Корректор
Кристина Лестова

Фотографии
Иван Новиков-Двинский
Иван Гущин
Григорий Соколинский
Дмитрий Фомин

Moscow City Government
Moscow City Department of Culture
Moscow Museum of Modern Art

Irina Petrakova: Manifested by Disappearance
19.2–30.3.2021

EXHIBITION

Curated by
Nikolay Alutin

Project Coordinator
Elena Tararukhina

Exhibition Keeper
Anna Kravtsova

Graphic Design
Natalia Kukina

Translation
Vera Yarnykh

PUBLICATION

Compiled by
Nikolay Alutin

Authors
Nikolay Alutin
Sergey Guskov
Valerij Ledenev

Design
Natalia Kukina

Prepress
Ivan Shpak

Translation
Nikolay Alutin

Proofreading
Hannah Cheney

Photographers
Ivan Novikov-Dvinsky
Ivan Gushchin
Grigory Sokolinsky
Dmitry Fomin